



---

## Proza românească din anii 1990 și 2000: între tradiție, modele internaționale și forțele pieței

Autor: **Cătălin-Gabriel M. TURBUREANU**

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 978-973-167-347-9



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

### **Investește în oameni !**

FONDUL SOCIAL EUROPEAN

Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013

Axa prioritară nr.1 „Educația și formarea profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere”

Domeniul major de intervenție 1.5 “Programe doctorale și post-doctorale în sprijinul cercetării”

Titlul proiectului: **“Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”**

Beneficiar: **Academia Română**

Numărul de identificare al contractului: POSDRU/159/1.5/S/136077

# **Raport științific de cercetare postdoctorală**

**Tutore îndrumător:**

**Prof. Dr. Lucian CHIȘU**

**Cercetător postdoctorand:**

**Cătălin STURZA**

**București, 2015**



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

# **Proza românească din anii 1990 și 2000: între tradiție, modele internaționale și forțele pieței**

**Tutore îndrumător:**

**Prof. Dr. Lucian CHIȘU**

**Cercetător postdoctorand:  
Cătălin STURZA**



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

București, 2015

## SUMAR

ABSTRACT – RO

ABSTRACT – EN

INTRODUCERE

CAPITOLUL 1. De la idealizare la experiența integrării. Două generații de prozatori români (1980 și 2000) față cu Occidentul

CAPITOLUL 2. Ghilotina anilor 1990. Două rupturi biograrice (I). Norman Manea

CAPITOLUL 3. Ghilotina anilor 1990. Două rupturi biograrice (II). Nicolae Breban

CAPITOLUL 4. Anii 1960-1980 vs. anii 1990-2000: statutul scriitorului profesionist

CAPITOLUL 5. Cele trei postmodernisme

CAPITOLUL 6. Teme de dezbatere și forme populare în proza italiană a ultimelor trei decenii

CAPITOLUL 7. Proza anilor 1990 și 2000 între modelele tradiționale, modelele internaționale, mass-media și forțele pieței

CAPITOLUL 8. Periferia pozitivă. Trei raportări la periferie în anii 1990 și 2000 – și trei studii de caz

CAPITOLUL 9. Proza anilor 1990 și 2000: câteva concluzii ale cercetării

BIBLIOGRAFIE



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

## SUMMARY

ABSTRACT – RO

ABSTRACT – EN

INTRODUCTION

CHAPTER 1. From Idealization to the Experience of Fulfilling the Dreams. Two Generations of Romanian Writers (1980 and 2000) Facing the West

CHAPTER 2. The Guillotine of the 1990s. Two Biographical Breaches (I). Norman Manea

CHAPTER 3. The Guillotine of the 1990s. Two Biographical Breaches (II). Nicolae Breban

CHAPTER 4. The 1960-1980s vs. the 1990-2000s: the Status of the Professional Writer

CHAPTER 5. The Three Postmodernisms

CHAPTER 6. Topics for Debate and Popular Forms in the Italian Narrative Fiction of the Past Three Decades

CHAPTER 7. The Romanian Narrative Fiction of the 1990s and 2000s Between the Traditional Models, the International Models, Mass-Media and the Market

CHAPTER 8. The Positively Connoted Periphery. Three Ways of Relating to Periphery in the 1990s and 2000s – With Three Case Studies

CHAPTER 9. The Narrative Fiction of the 1990 și 2000: Conclusions of the Research

BIBLIOGRAPHY



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE

OIPOS DRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

## ABSTRACT (RO)

### **Proza românească din anii 1990 și 2000: între tradiție, modele internaționale și forțele pieței**

Cercetarea de față propune o privire de ansamblu asupra prozei românești din ultimii 25 de ani, așezate în câteva contexte concentrice: contextul tradiției literare autohtone; contextul postmodernismului românesc al anilor 1980; cel al literaturilor anglo-saxonă și franceză și al modelelor preluate din aceste literaturi; cel al literaturii italiene din ultimele trei decenii – folosită ca termen de comparație; și, în sfârșit, contextul cel mai larg este acela al mass-media – și al pieței.

Unele dintre direcțiile care păreau promițătoare în anii 1980 s-au dovedit puțin productive sau au dispărut cu totul, în timp ce unii prozatori prolifici, care promiteau să domine primul plan, în următoarele decenii, au abandonat sau au neglijat proza pentru forme perisabile, precum eseul și pamfletul. Cercetarea urmărește două astfel de evoluții în două capitole dedicate operei și carierei literare a lui Norman Manea, respectiv operei și carierei literare a lui Nicolae Breban.

Pe de altă parte, direcții cu totul neașteptate s-au dezvoltat în următoarele decenii, iar unii prozatori care ar fi rămas marginali, pe scena competitivă a anilor 1980, au trecut în prim-planul peisajului literar. Una dintre aceste direcții este aceea a romanului istoric, alta este cea a autoficțiunii, o alta este reprezentată de revenirea genului scurt, o alta este direcția literaturii Fantasy și o alta este chiar direcția romanului clasic. Un capitol amplu dedicat evoluției prozei românești din ultimele două decenii și jumătate discută romanele unor scriitori reprezentativi pentru aceste direcții, precum Filip Florian, Mircea Cărtărescu, Petru Cimpoșu, Ionuț Chiva, Ioana Bradea, Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Sorin Stoica, Radu Pavel Gheo, Liviu Radu și Bogdan Popescu.

Aceste mișcări se produc pe fondul unei diluări a calității noilor apariții și a unei invazii a unor „texte de umplutură”, reclamată de critica literară și a unei scăderi semnificative a interesului publicului pentru proza românească, vizibilă în scăderea tirajelor prozatorilor români și în cifrele tot mai mici de vânzări de librărie. Se vorbește chiar, în anii 2000, despre o dispariție a romanului românesc „de creație” și chiar a romanului românesc, în general. Acesta ar fi, tot mai mult, înlocuit de scrieri autobiografice (sau autoficționale) deghizate sub forma romanului. Capitolul dedicat prozei românești din anii 1990 și 2000 formulează un răspuns și pentru întrebarea dacă această îngrijorare are sau nu un fundament.

Aceste răsturnări de paradigmă ar fi imposibil de înțeles dacă nu am ține cont de contextul social al celor două decenii și de schimbările semnificative prin care a trecut și trece societatea românească după 1989. Pe de altă parte, evoluțiile de pe scena literară a ultimelor trei decenii ar fi foarte greu de înțeles dacă nu am



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



OIPOS DRU



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE



ACADEMIA ROMÂNĂ

recunoaște influența tot mai mare pe care o au mass-media asupra lumii artistice – și asupra literaturii. Așadar, este necesar să ținem seama de trei forțe concurente care au acționat și care acționează asupra prozei românești din ultimele două decenii.

### **Aceste forțe sunt:**

1. Tradiția literară autohtonă, bazată pe modele prestigioase – de la romanul de analiză al lui Camil Petrescu la romanul de observație socială al lui Marin Preda;
2. Modelele literare occidentale (de la realismul magic al sudamericanilor la literatura Fantasy și la autoficțiunile francezilor contemporani), cu o influență semnificativă asupra scriitorilor români contemporani;
3. Mass-media și regulile ei, care modifică, radical, piața de carte – succesul, din lumea occidentală, al unor formule precum autoficțiunea și romanul Fantasy, formule imitate și de scriitorii români, nu poate fi înțeles fără a face apel la contextul mass-media și al pieței.

Cercetarea de față analizează evoluția și operele unor prozatori români reprezentativi pentru anii 1990 și 2000, la interferența celor trei forțe: a tradiției, a modelelor internaționale și a presiunii mass-media și a pieței. Unii dintre acești prozatori – precum Norman Manea, Nicolae Breban și Mircea Cărtărescu – sunt scriitorii reprezentativi ai anilor '60-'80, care au continuat să publice după Revoluție; alții, precum Petru Cimpoșu, Lucian Dan Teodorovici, Dan Lungu, Radu Pavel Gheo, Ioana Bradea, Răzvan Rădulescu și Bogdan Popescu – sunt scriitori mai tineri, nouăzeciști și douămiiști, care au ajuns să domine prim-planul ultimelor 25 de ani –; iar alții, precum Liviu Radu, scriu ficțiuni „de nișă”, în prelungirea unor modele occidentale de succes.

### **Contextul cercetării**

Dincolo de judecățile de valoare ale criticii literare din presa foiletonistă, lipsește, din abordarea critică actuală, o imagine de ansamblu asupra prozei românești din primele două decenii și jumătate de după Revoluția din decembrie 1989.

Materialul de lucru pentru deceniile 1990-2000 este unul extrem de consistent, iar o intervenție de sistematizare este pe cât de necesară, pe atât de ofertantă – atât din perspectiva ierarhizării valorilor, cât și din aceea a discutării fenomenului literar în raport cu multiplele contexte care îl influențează. Pentru a nu pierde din vedere niciunul dintre contextele importante, cercetarea de față face apel și la un reper internațional: urmărește principalele teme de dezbatere și principalele direcții ale evoluției prozei italiene în ultimele trei decenii, discutate de critica italiană în contextul pieței, al globalizării și, desigur, al mass-media.

Imaginea de ansamblu asupra prozei anilor 90 și 2000, conturată în cercetarea de față, va putea să arate dacă proza românească din această perioadă a cunoscut o degradare sau o involuție, față de anii 1960-1980, sau dacă,



UNIUNEA EUROPEANĂ

Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013Instrumente Structurale  
2007-2013MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

dimpotrivă, a trecut printr-o transformare și printr-o reșezare inevitabile, urmărind aceleași tendințe care se manifestă și în marile literaturi occidentale.

Pe de altă parte, pornind de la această imagine de ansamblu am putea anticipa, mai corect, principalele tendințe ale evoluției prozei românești din următorii ani. Fenomenul literar românesc este influențat, tot mai mult, de fenomenul literar global, de piața de carte și de mass-media. Dacă acceptăm că principalele direcții de evoluție ale prozei românești, în anii 1990 și 2000, sunt marcate, în mod hotărâtor, de un context radical diferit față de cel al deceniilor precedente, un context aflat într-o permanentă schimbare, vom avea ocazia să înțelegem mai bine oportunitățile acestei evoluții – și ale acestei transformări fundamentale de paradigmă.

## Obiectivele cercetării

Obiectivul general al cercetării este, așadar, îmbunătățirea înțelegerii evoluției prozei românești din anii 1990 și 2000, printr-o privire de ansamblu asupra fenomenului, care ține seama atât de criteriile estetice (prestigiul formelor și reperelor consacrate ale prozei tradiționale și influența unor modele productive ale literaturii occidentale) și istorice (influența unor modele și școli literare românești, dar și internaționale de-a lungul ultimelor decenii), dar și de fenomene sociale (tranziția postdecembristă spre o societate liberală, de tip capitalist), mediatice (dezvoltarea fără precedent a comunicării prin televiziune și prin rețeaua globală – Internetul) și economice (pătrunderea prozatorilor români pe piața concurențială, unde criteriul vandabilității interferează cu criteriile estetice).

O astfel de viziune de ansamblu ne permite, în ultimă instanță, să înțelegem mai bine direcția în care se îndreaptă literatura română: va rămâne literatura noastră, și în următorii ani, în urma evoluțiilor din lumea literară occidentală – sau, dimpotrivă, este deja pe cale de a se sincroniza cu aceste evoluții? Va fi literatura română sufocată de „textele de umplură”? Care va fi rolul ei specific, cum se va poziționa, vizavi de contextul mass-media? Și, în ultimă instanță, va fi literatura română pregătită pentru concurența cu alte literaturi europene, într-o piață europeană a valorilor complexe, care prețuiește, deopotrivă, valoarea estetică și valoarea de divertisment a operei literare?

## Structura cercetării

În primul capitol, cercetarea de față punctează câteva modificări ale modului de raportare a scriitorului la creația literară – și la ideea de generație literară – care survin odată cu Revoluția din decembrie 1989.

Al doilea și al treilea capitol al studiului urmăresc evoluția a doi dintre prozatorii reprezentativi ai anilor 1960-1980 – Norman Manea și Nicolae Breban – înainte și după Revoluția din decembrie 1989.





UNIUNEA EUROPEANĂ

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

OIPOSDRU

MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE

ACADEMIA ROMÂNĂ

Al patrulea capitol compară, pornind de la discuția despre Norman Manea și Nicolae Breban, statutul scriitorului profesionist în cele două perioade: cu două decenii înainte de Revoluția din decembrie 1989 și cu două decenii după această revoluție.

Al cincilea capitol urmărește metamorfozele postmodernismului românesc în cele două decenii în care conceptul „face carieră” în cultura română – de la începutul anilor 1980 până la sfârșitul anilor 1990. În

Al șaselea capitol introduce un termen de comparație foarte necesar pentru completarea și clarificarea unei imaginii de ansamblu asupra evoluției prozei românești contemporane: capitolul trece în revistă principalele teme de dezbatere și formele populare din literatura unei culturi occidentale – mai precis, din literatura (proza) italiană a ultimelor trei decenii.

Al șaptelea capitol – cel mai consistent capitol al cercetării de față – urmărește evoluția prozei anilor 1990 și 2000 între modelele tradiționale din cultura română, modelele internaționale, preluate din cultura anglo-saxonă, franceză sau italiană, influența mass-media și forțele pieței.

Al optulea capitol pune în dezbatere – în prelungirea discuției despre evoluția prozei românești – complexul scriitorului periferic în cultura română, în anii 1990 și 2000, și trei modele de raportare la periferie care depășesc acest complex.

Al nouălea capitol formulează, sumar, concluziile cercetării și un răspuns sintetic la întrebarea: care sunt principalele direcții ale evoluției prozei românești din anii 1990 și 2000, la confluența modelelor tradiționale, din literatura română, a modelele internaționale, de „import”, a mass-media și a forțelor pieței?

## Câteva concluzii ale cercetării

Noile forme narative, populare în anii 1990 și 2000, sunt forme adaptate unui context foarte diferit față de cel al lagărului socialist – un context dominat de mass-media și de marketing, de piață. Unele dintre aceste forme au rădăcini solide în literatura deceniilor anterioare: metaficțiunile istorice sunt prelungiri ale experimentelor postmoderne optzeciste, iar romanele „artistice” continuă tradiția marelui roman realist sau de idei reprezentat, la vârf, de scriitori precum Camil Petrescu și Marin Preda. Alte forme, precum autoficțiunea sau romanele „de consum”, sunt, prin excelență, forme de import, forme împrumutate din literaturile occidentale – precum literatura contemporană de limbă engleză, cea franceză sau cea italiană.

Dacă, pentru anii 1960-1980, puteam vorbi despre un tip sau despre o formă de roman dominant, în anii 1990 și 2000 discutăm despre o *hibridizare și fragmentare a formelor*. Specifică acestor ani este hibridizarea și fragmentarea literaturii, sub acțiunea unor forțe divergente; influența mass-media (care atrage, până la înglobare, literatura), tentația marketingului sau a succesului comercial facil și mirajul „modelor” internaționale sunt cele mai puternice dintre aceste forțe entropice.



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

În sfârșit, literatura română pare a se afla, din nou, în poziția de a acoperi golurile, de a recupera un handicap și de a arde niște etape: iar aceste etape nu pot fi arse decât citindu-i – și imitându-i, într-o oarecare măsură – pe Thomas Pynchon și pe Vladimir Nabokov, pe Kurt Vonnegut și pe Philip Roth.

Care sunt motivele pentru care intuițiile unui critic de la începutul anilor 1980 care ar încerca să anticipeze evoluțiile de pe scena literaturii române din următoarele patru decenii ar fi aproape în întregime infirmate de realitate?

Răspunsul, pe larg, la această întrebare îl oferă întreaga cercetare de față, care urmărește, prin analize de text, comparații și raportări recurente la contexte relevante ale fenomenului literar, liniile de forță ale evoluției unui fenomen extrem de complex, într-o perioadă când intervin multe schimbări chiar în regulile după care se desfășoară jocul literar.

Un posibil răspuns succint ar fi: evoluția literaturii române din ultimele trei decenii este imprevizibilă pentru observatorul plasat la începutul anilor 1980 deoarece, pe de o parte, regulile jocului se schimbă din mers și, pe de altă parte, forțele care schimbă aceste reguli sunt „arbitri” neașteptați, de neimaginat cu trei decenii în urmă.

Iată șapte dintre acești „arbitri”:

1. Schimbarea regimului politic aduce în scenă democrația, piața liberă și aderarea României la spațiul Uniunii Europene – trei „arbitri” care schimbă, în mod radical, regulile jocului.
2. Epoca mass-media, care deschide noi oportunități pentru scriitori, dar și noi capcane și amenințări, și care îi cere creației literare să se redefiniească, este un nou „arbitru” la fel de puternic.
3. Intrarea în lumea occidentală și, concomitent, în epoca mass-media îi împinge, pe scriitorii productivi ai anilor 1960-1980, să neglijeze, după Revoluția din decembrie 1989, formele literare predilecte care îi consacraseră (romanul politic sau psihologic) și să împrumute noi instrumente polemice (eseul, interviul, pamfletul) mai potrivite „epocii de consum”.
4. Relativa unitate a lumii literare se pierde, la rândul ei, odată cu intrarea societății românești în cultura consumistă și mediatică de tip occidental. Taberele se fragmentează în funcție de convingeri ideologice „de dreapta” sau „de stânga”, dar, mult mai des, în funcție de interese politice conjuncturale. Această fragmentare îi atrage pe scriitori – în special pe cei consacrați – într-un nesfârșit duel polemic, consumator de timp și energie.
5. Aceeași epocă mass-media presupune o invazie a „textelor de umplutură”, a formelor conjuncturale de toate felurile (de la eseu și pamflet la romane scrise după „rețete de succes”) și, în același timp, o derută a ficțiunii, care nu-și mai găsește scopurile și identitatea, printre formele de consum.
6. Raportul de forțe se schimbă și el, dacă privim, îndeaproape, influența pe care o au modelele tradiționale asupra scriitorilor din anii 1990 și 2000 față de influența pe care o au modelele internaționale și, în special, literatura anglo-saxonă asupra aceluiași scriitori. În timp ce piața de carte este invadată de traduceri, care copleșesc, numeric, titlurile scriitorilor autohtoni, cei mai buni dintre scriitorii acestor ani privesc, foarte atent



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

(de altfel, la fel ca scriitorii slabi ai acelorași ani) spre romancierii contemporani, anglo-saxoni, francezi sau italieni.

7.. În sfârșit, în fața scriitorilor români se deschid noi piețe – și apare oportunitatea, foarte atrăgătoare, de a pătrunde pe piața unor limbi de circulație internațională. Această oportunitate va însemna, uneori, și adaptarea (artificială) a tematicii și a limbajului ficțiunii în funcție de presupusele așteptări ale acestei piețe.



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

## ABSTRACT (EN)

### **The Romanian Narrative Fiction of the 1990s and 2000s: between tradition, international models and the forces of the free market**

This research proposes an overview of the Romanian prose of the last 25 years, examined in relationship to several concentric contexts: the context of the vernacular literary tradition; the context of the Romanian Postmodernism of the 1980s; the context of the Anglo-Saxon and French literatures and of the models borrowed from these literatures; the context of the Italian literature in the last three decades – used as a term of comparison; and, finally, the broader context of mass- media – and of the market.

Some of the directions that seemed promising, for the Romanian narrative fiction, in the 1980s proved to be unproductive or have disappeared altogether, while some of the prolific writers, who promised to dominate the front stage, in the coming decades, abandoned or neglected prose writing for a number of perishable forms, such as the essay and the pamphlet. This research follows two such developments in two chapters that are dedicated to the works and literary career of Norman Manea and of Nicolae Breban.

On the other hand, some unexpected directions have developed in the following decades, and some writers who would have stayed in some marginal roles, on the competitive scene of the 1980s, moved to the front stage of the literary landscape. One of these directions is the direction of the historical novel; another is the autofiction, while another is the return of the Short. Another significant direction is the commercial literature and the Fantasy novel and, finally, the come-back of the classical novel is an unexpected occurrence. A consistent chapter, dedicated to the development of Romanian prose of the last two and a half decades, discusses the novels of a number of representing writers for these directions, such as Filip Florian, Mircea Cărtărescu, Petru Cimpoșu Ionut Chiva, Ioana Bradea, Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Sorin Stoica, Radu Paul Gheo, Liviu Radu and Bogdan Popescu.

These movements occur on the backdrop of a dilution of the quality of the new titles and of an invasion of low quality or "filler" texts and of a significant drop of the public interest for the Romanian prose, noticeable in the decline in the circulations of the novels published by the Romanian writers in the lower and lower sales of these novels, in the bookstore. There are even some who talk, in 2000s, of the disappearance of the "creative" Romanian novel and even of the Romanian novel, in general. This might be increasingly replaced by the autobiographical (or autofictional) texts disguised as novels. The chapter dedicated to the Romanian prose of the 1990s and 2000s advances an answer to the question whether or not this concern is unfounded.



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

These radical modifications of the literary paradigm would be impossible to understand unless we take into account the social context of the two decades and the significant changes the Romanian society has gone through after 1989. On the other hand, the developments on the literary scene of the last three decades would be very difficult to understand unless we recognize the growing influence that mass-media have over the artistic world, in general – and over literature, in particular. It is therefore necessary to consider three competing forces that have been acting upon the Romanian prose fiction of the last two decades.

### **These forces are:**

1. The vernacular literary tradition, based on prestigious models – from the analytical novels of Camil Petrescu to Marin Preda's novels of social observation;
2. The Western literary models (from the South American magical realism to the Fantasy literature and to the contemporary French autofiction novels), with a significant influence on the contemporary Romanian writers;
3. Mass-media and its rules that drastically changes the book market: the success, in the Western world, of formulas such as the autofiction and the Fantasy novel, formulas that are also imitated by the Romanian writers, cannot be understood without the recourse to the context of mass-media and of the market.

The current research analyzes the evolution and the works of a number of Romanian writers illustrative of the 1990s and 2000s, at the crossroads of the three forces: the tradition, the international models and media pressure and market. Some of these writers – such as Norman Manea, Nicolae Breban and Mircea Cărtărescu - are representative writers of the 60s and 80s, who continued to publish after the Romanian Revolution; others, such as Peter Cimpoșu, Lucian Dan Teodorovici, Dan Lungu and Radu Paul Gheo, Ioana Bradea, Răzvan Rădulescu and Bogdan Popescu – are younger writers, of the 90s and 2000s, that have come to dominate the front stage of the last 25 years; while others, such as Liviu Radu, write fiction for certain "niches", while applying successful Western models.

### **The context of the research**

Beyond the contextual judgments of the literary columnists, it is missing, from the current critical endeavor, an overview of the Romanian prose of the last two and a half decades – the decades after the 1989 Revolution.

The working material for decades 1990-2000 is an extremely consistent material and organizing endeavor is, at the same time, necessary and auspicious – both in terms of a hierarchy of values and of discussing the literary phenomenon in relation to the multiple contexts that influence this phenomenon. In order not to lose sight of any of the important contexts, this research also appeals to an international reference point: it reviews the main debate topics and the main directions of the evolution of the Italian narrative fiction in the last three decades, discussed by the Italian critics in the context of the market, of globalization and, of course, of mass-media.



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

The overview of narrative fiction of the 90s and 2000s, outlined in the present study, will be able to point out whether the Romanian prose of this period has known an involution, in comparison to the 1960-1980 epoch, or whether, on the contrary, it went through an inevitable transformation and resettlement, following the same trends that one can observe in the great Western literatures.

On the other hand, using this overview as a starting point, we might anticipate, more correctly, the main trends in the evolution of the Romanian narrative fiction in the coming years. The Romanian literary phenomenon is more and more influenced by the global literary phenomenon, by the pressure of the book market and by mass-media. If we accept that the main directions of development of the Romanian prose, in the 1990s and 2000s, are influenced, in a decisive manner, by a context that is radically different from the context of the previous decades, a context that undertakes constant transformation, we will have the opportunity to better understand the opportunities of this evolution - and of this fundamental paradigm shift.

### **The objectives of the research**

The overall objective of this research is, therefore, the improvement of the understanding of the evolution of the Romanian prose of the 1990s and 2000s, through an overview of the phenomenon, taking into account both the aesthetic criteria (the prestige of the established forms and parts devoted to the prose traditional and influence patterns productive Western literature) and historical (the influence of models and schools Romanian literary but international over the last few decades), and social phenomena (transition post-December to a liberal society, capitalist), media (unprecedented development of communication television and global network - the





UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE

OIPOSDRU



ACADEMIA ROMÂNĂ

Internet) and economic (Romanian prose writers entering the competitive market, where the criterion of merchantability interfere with aesthetic criteria).

Such an overview allows us, ultimately, to better understand the direction the Romanian literature is heading: will remain our literature, and in the coming years, following developments in the literary world western – or, conversely, is already on way to synchronize with these developments? Romanian literature will be suffocated by "texts filler"? What will be its specific role, as will be positioned opposite the context of media? And ultimately, Romanian literature will be ready for competition with other European literatures, in a complex European market values, that values both, aesthetic value and entertainment value of a literary work?

## The Structure of the Research

In the first chapter, the current research highlights some alterations of the way a writer relates to the literary creation – and to the idea of literary generation – that occur shortly after the 1989 Romanian Revolution.

The second and third chapters of this research follows the evolution of two of the most prominent writers of the 1960-1980 era – Norman Manea and Nicolae Breban – before and after the 1989 Revolution.

The fourth chapter compares, in the extension of the discussion of the works and evolution of Norman Manea and Nicolae Breban, the status of the professional writer in the two eras: the two decades before the 1989 Revolution and the two decades after the Revolution.

The fifth chapter follows the metamorphoses of the Romanian Postmodernism in the two decades when the concept is at its peak, in Romanian culture – from the early 1980s until late 1990s.

The sixth chapter introduces an external reference point – very necessary to supplement and clarify an overall picture of the evolution of the Romanian contemporary prose: the chapter reviews the main topics of debate and the popular forms in the literature of a Western culture – to be more precise, in the Italian literature (or: the Italian narrative fiction) of the last three decades.

The seventh chapter – the most consistent chapter of the present research – monitors the developments of the Romanian narrative fiction of the 1990s and 2000s at the convergence of the traditional models of the Romanian literature, of the international models, borrowed from the Anglo-Saxon, French or Italian culture, the influence of mass-media, and the forces of the market.

The eighth chapter tackles – in the completion of the discussion about the evolution of the Romanian narrative fiction – the peripheral complex in the Romanian culture, in 1990s and 2000s, and three models of relating to periphery that go beyond this complex.

The ninth chapter synthetizes the conclusions of the research and a synthetic answer to the question: what are the main directions of evolution of the Romanian prose of the 1990s and 2000s, at the confluence of the



UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



OIPOS DRU



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE



ACADEMIA ROMÂNĂ

traditional models of the Romanian literature, of the international, or "imported" models, of the mass-media and of the forces of the free market?

## Conclusions

The new narrative forms, that become popular in the 1990s and 2000s, are adapted to a context that is differs radically from the context of the socialist camp – a context dominated by mass-media and marketing, by the demands of the market. Some of these forms have solid roots in the literature of the previous decades: the historiographic metafiction are extensions of the postmodern experiments of the eighties and the "high" novels continue the tradition of great realistic novel or of the great philosophical novel represented, at its peak, by writers such as Camil Petrescu and Marin Preda. Other forms, such as the autofiction or the "commercial" novels, are, par excellence, imported forms, borrowed from the Western literature - as the contemporary English literature, the French literature or the Italian literature.

If, looking at the the 1960-1980s, we could still speak of a form or a type of dominant novel, in the 1990s and 2000s we speak of a *hybridization* and a *fragmentation* of forms. Specific to this era is the hybridization and fragmentation of literature, under the action of several divergent forces; the influence of mass-media (which attracts literature – melting it in its own discourse), the temptation of the marketing or of the easy commercial success and the lure of the international "models" are the most powerful of these entropic forces.

Finally, the Romanian literature seems to be, once again, in a position where it has to cover the gaps, to recover a historic delay, to make up for a handicap: and this historic delay can only be recovered by reading – and imitating, to a certain extent – Thomas Pynchon and Vladimir Nabokov, Kurt Vonnegut and Philip Roth.

What are the reasons why the insights of a critic from the early 1980s that would seek to anticipate the developments on the Romanian literature scene in the next four decades would be almost entirely refuted by reality?

The broad answer to this question will be provided by the present research, that follows, through text analysis, comparisons and recurring reporting to a number of relevant contexts of the literary phenomenon, the force lines of the evolution of an extremely complex phenomenon, at a time when many changes occur even at the level of the rules by which the literary game is played.

One possible succinctly answer could be: the evolution of the Romanian literature of the last three decades is unpredictable for an observer situated in the early 1980s because, on the one hand, the rules are changing on the fly and, on the other hand, the forces changing these rules are unexpected "referees", unimaginable three or four decades ago. Here are seven of these "referees":





UNIUNEA EUROPEANĂ



Fondul Social European  
POSDRU 2007-2013



Instrumente Structurale  
2007-2013



OIPOSDRU



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE



ACADEMIA ROMÂNĂ

- 1.. The change of the political regime brings on stage democracy, free market and Romania's accession to the European Union – three "referees" that radically change the rules of the game.
2. The age of mass-media, that reveals new opportunities for the writers, but also new pitfalls and new threats, and that asks the literary creation to redefine itself, is another "referee" that proves to be very influential.
3. The adherence to the Western world and, simultaneously, to the mass-media era pushes the prolific writers of the 1960-1980s to neglect, after the 1989 Revolution, the very literary forms that had consecrated them (the political or psychological novel) and to borrow new polemical instruments (the essay, the interview, the pamphlet) better suited for the "consumer age".
4. The relative unity of the literary world is also lost, with the adherence of the Romanian society to the media and consumerist culture of the Western world. The former alliances break down according to alleged preferences for a "right-wing" or "left-wing" set of ideas but, more often, according to circumstantial political interests. This fragmentation attracts the writers – an especially the professional writers - in an endless polemic duel, draining considerable amounts of time and energy.
5. This media era also involves an invasion of "filler texts", of all kinds of circumstantial forms (from the essay and the pamphlet to novels written according to "recipes for success") and, at the same time, a confusion of fiction, that no longer finds its purpose and identity among the commercial forms.
- 6 . The balance of forces is changing, as well, if we look closely at the influence of the traditional models on the writers of 1990s and 2000s, when compared to the influence of the international models and, in particular, of the Anglo-Saxon literature on the same writers. While the book market is flooded with translations, which overwhelm, in terms of numbers, the titles of the Romanian writers, the best of the writers of the 2000s look very carefully (just as the weakest writers of the same era) at the Anglo Saxon, French or Italian contemporary novelists.
7. Finally, in front of the Romanian writers new markets start opening their gates – and a very attractive opportunity arises: the opportunity to enter the international market. This opportunity will also mean, sometimes, that the themes and the language of fiction will be adapted (in an artificial manner) to the presumed expectations of this market.

# SUMAR

ABSTRACT – RO (p.4)

ABSTRACT – EN (p. 10)

INTRODUCERE (p.17)

CAPITOLUL 1. De la idealizare la experiența integrării. Două generații de prozatori români (1980 și 2000) față cu Occidentul (p.21)

CAPITOLUL 2. Ghilotina anilor 1990. Două rupturi biograrice (I). Norman Manea (p.30)

CAPITOLUL 3. Ghilotina anilor 1990. Două rupturi biograrice (II). Nicolae Breban (p.66)

CAPITOLUL 4. Anii 1960-1980 vs. anii 1990-2000: statutul scriitorului profesionist (p.94)

CAPITOLUL 5. Cele trei postmodernisme (p.102)

CAPITOLUL 6. Teme de dezbatere și forme populare în proza italiană a ultimelor trei decenii (p.119)

CAPITOLUL 7. Proza anilor 1990 și 2000 între modelele tradiționale, modelele internaționale, mass-media și forțele pieței (p.136)

CAPITOLUL 8. Periferia pozitivă. Trei raportări la periferie în anii 1990 și 2000 – și trei studii de caz (p.241)

CAPITOLUL 9. Proza anilor 1990 și 2000: câteva concluzii ale cercetării (p.248)

BIBLIOGRAFIE (p. 258)

## SUMMARY

INTRODUCTION (p.4)

ABSTRACT – RO (p.10)

ABSTRACT – EN (p.17)

CHAPTER 1. From Idealization to the Experience of Fulfilling the Dreams. Two Generations of Romanian Writers (1980 and 2000) Facing the West (p.21)

CHAPTER 2. The Guillotine of the 1990s. Two Biographical Breaches (I). Norman Manea (p.30)

CHAPTER 3. The Guillotine of the 1990s. Two Biographical Breaches (II). Nicolae Breban (p.66)

CHAPTER 4. The 1960-1980s vs. the 1990-2000s: the Status of the Professional Writer (p.94)

CHAPTER 5. The Three Postmodernisms (p.102)

CHAPTER 6. Topics for Debate and Popular Forms in the Italian Narrative Fiction of the Past Three Decades (p.119)

CHAPTER 7. The Romanian Narrative Fiction of the 1990s and 2000s Between the Traditional Models, the International Models, Mass-Media and the Market (p.136)

CHAPTER 8. The Positively Connoted Periphery. Three Ways of Relating to Periphery in the 1990s and 2000s – With Three Case Studies (p.241)

CHAPTER 9. The Narrative Fiction of the 1990 și 2000: Conclusions of the Research (p.248)

BIBLIOGRAPHY (p. 258)

## ABSTRACT (RO)

### **Proza românească din anii 1990 și 2000: între tradiție, modele internaționale și forțele pieței**

Cercetarea de față propune o privire de ansamblu asupra prozei românești din ultimii 25 de ani, așezate în câteva contexte concentrice: contextul tradiției literare autohtone; contextul postmodernismului românesc al anilor 1980; cel al literaturilor anglo-saxonă și franceză și al modelelor preluate din aceste literaturi; cel al literaturii italiene din ultimele trei decenii – folosită ca termen de comparație; și, în sfârșit, contextul cel mai larg este acela al mass-media – și al pieței.

Unele dintre direcțiile care păreau promițătoare în anii 1980 s-au dovedit puțin productive sau au dispărut cu totul, în timp ce unii prozatori prolifici, care promiteau să domine primul plan, în următoarele decenii, au abandonat sau au neglijat proza pentru forme perisabile, precum eseu și pamfletul. Cercetarea urmărește două astfel de evoluții în două capitole dedicate operei și carierei literare a lui Norman Manea, respectiv operei și carierei literare a lui Nicolae Breban.

Pe de altă parte, direcții cu totul neașteptate s-au dezvoltat în următoarele decenii, iar unii prozatori care ar fi rămas marginali, pe scena competitivă a anilor 1980, au trecut în prim-planul peisajului literar. Una dintre aceste direcții este aceea a romanului istoric, alta este cea a autoficțiunii, o alta este reprezentată de revenirea genului scurt, o alta este direcția literaturii Fantasy și o alta este chiar direcția romanului clasic. Un capitol amplu dedicat evoluției prozei românești din ultimele două decenii și jumătate discută romanele unor scriitori reprezentativi pentru aceste direcții, precum Filip Florian, Mircea Cărtărescu, Petru Cimpoșu, Ionuț Chiva, Ioana Bradea, Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Sorin Stoica, Radu Pavel Gheo, Liviu Radu și Bogdan Popescu.

Aceste mișcări se produc pe fondul unei diluări a calității noilor apariții și a unei invazii a unor „texte de umplură”, reclamată de critica literară și a unei scăderi semnificative a interesului publicului pentru proza românească, vizibilă în scăderea tirajelor prozatorilor români și în cifrele tot mai mici de vânzări de librărie. Se vorbește chiar, în anii 2000, despre o dispariție a romanului românesc „de creație” și chiar a romanului românesc, în general. Acesta ar fi, tot mai mult, înlocuit de scrieri autobiografice (sau autoficționale) deghizate sub forma romanului. Capitolul dedicat prozei românești din anii 1990 și 2000 formulează un răspuns și pentru întrebarea dacă această îngrijorare are sau nu un fundament.

Aceste răsturnări de paradigmă ar fi imposibil de înțeles dacă nu am ține cont de contextul social al celor două decenii și de schimbările semnificative prin care a trecut și trece societatea românească după

1989. Pe de altă parte, evoluțiile de pe scena literară a ultimelor trei decenii ar fi foarte greu de înțeles dacă nu am recunoaște influența tot mai mare pe care o au mass-media asupra lumii artistice – și asupra literaturii. Așadar, este necesar să ținem seama de trei forțe concurente care au acționat și care acționează asupra prozei românești din ultimele două decenii.

### **Aceste forțe sunt:**

1. Tradiția literară autohtonă, bazată pe modele prestigioase – de la romanul de analiză al lui Camil Petrescu la romanul de observație socială al lui Marin Preda;
2. Modelele literare occidentale (de la realismul magic al sudamericanilor la literatura Fantasy și la autoficțiunile francezilor contemporani), cu o influență semnificativă asupra scriitorilor români contemporani;
3. Mass-media și regulile ei, care modifică, radical, piața de carte – succesul, din lumea occidentală, al unor formule precum autoficțiunea și romanul Fantasy, formule imitate și de scriitorii români, nu poate fi înțeles fără a face apel la contextul mass-media și al pieței.

Cercetarea de față analizează evoluția și operele unor prozatori români reprezentativi pentru anii 1990 și 2000, la interferența celor trei forțe: a tradiției, a modelelor internaționale și a presiunii mass-media și a pieței. Unii dintre acești prozatori – precum Norman Manea, Nicolae Breban și Mircea Cărtărescu – sunt scriitori reprezentativi ai anilor '60-'80, care au continuat să publice după Revoluție; alții, precum Petru Cimpoșu, Lucian Dan Teodorovici, Dan Lungu, Radu Pavel Gheo, Ioana Bradea, Răzvan Rădulescu și Bogdan Popescu – sunt scriitori mai tineri, nouăzeciști și douămiiști, care au ajuns să domine primul planul ultimelor 25 de ani –; iar alții, precum Livu Radu, scriu ficțiuni „de nișă”, în prelungirea unor modele occidentale de succes.

### **Contextul cercetării**

Dincolo de judecățile de valoare ale criticii literare din presa foiletonistă, lipsește, din abordarea critică actuală, o imagine de ansamblu asupra prozei românești din primele două decenii și jumătate de după Revoluția din decembrie 1989.

Materialul de lucru pentru deceniile 1990-2000 este unul extrem de consistent, iar o intervenție de sistematizare este pe cât de necesară, pe atât de ofertantă – atât din perspectiva ierarhizării valorilor, cât și din aceea a discutării fenomenului literar în raport cu multiplele contexte care îl influențează. Pentru a nu pierde din vedere niciunul dintre contextele importante, cercetarea de față face apel și la un reper internațional: urmărește principalele teme de dezbateră și principalele direcții ale evoluției prozei italiene

în ultimele trei decenii, discutate de critica italiană în contextul pieței, al globalizării și, desigur, al mass-media.

Imaginea de ansamblu asupra prozei anilor 90 și 2000, conturată în cercetarea de față, va putea să arate dacă proza românească din această perioadă a cunoscut o degradare sau o involuție, față de anii 1960-1980, sau dacă, dimpotrivă, a trecut printr-o transformare și printr-o reșezare inevitabile, urmărind aceleași tendințe care se manifestă și în marile literaturi occidentale.

Pe de altă parte, pornind de la această imagine de ansamblu am putea anticipa, mai corect, principalele tendințe ale evoluției prozei românești din următorii ani. Fenomenul literar românesc este influențat, tot mai mult, de fenomenul literar global, de piața de carte și de mass-media. Dacă acceptăm că principalele direcții de evoluție ale prozei românești, în anii 1990 și 2000, sunt marcate, în mod hotărâtor, de un context radical diferit față de cel al deceniilor precedente, un context aflat într-o permanentă schimbare, vom avea ocazia să înțelegem mai bine oportunitățile acestei evoluții – și ale acestei transformări fundamentale de paradigmă.

## **Obiectivele cercetării**

Obiectivul general al cercetării este, așadar, îmbunătățirea înțelegerii evoluției prozei românești din anii 1990 și 2000, printr-o privire de ansamblu asupra fenomenului, care ține seama atât de criterii estetice (prestigiul formelor și reperelor consacrate ale prozei tradiționale și influența unor modele productive ale literaturii occidentale) și istorice (influența unor modele și școli literare românești, dar și internaționale de-a lungul ultimelor decenii), dar și de fenomene sociale (tranziția postdecembristă spre o societate liberală, de tip capitalist), mediatice (dezvoltarea fără precedent a comunicării prin televiziune și prin rețeaua globală – Internetul) și economice (pătrunderea prozatorilor români pe piața concurențială, unde criteriul vandabilității interferează cu criteriile estetice).

O astfel de viziune de ansamblu ne permite, în ultimă instanță, să înțelegem mai bine direcția în care se îndreaptă literatura română: va rămâne literatura noastră, și în următorii ani, în urma evoluțiilor din lumea literară occidentală – sau, dimpotrivă, este deja pe cale de a se sincroniza cu aceste evoluții? Va fi literatura română sufocată de „textele de umplură”? Care va fi rolul ei specific, cum se va poziționa, vizavi de contextul mass-media? Și, în ultimă instanță, va fi literatura română pregătită pentru concurența cu alte literaturi europene, într-o piață europeană a valorilor complexe, care prețuiește, deopotrivă, valoarea estetică și valoarea de divertisment a operei literare?

## **Structura cercetării**

În primul capitol, cercetarea de față punctează câteva modificări ale modului de raportare a scriitorului la creația literară – și la idea de generație literară – care survin odată cu Revoluția din decembrie 1989.

Al doilea și al treilea capitol al studiului urmăresc evoluția a doi dintre prozatorii reprezentativi ai anilor 1960-1980 – Norman Manea și Nicolae Breban – înainte și după Revoluția din decembrie 1989.

Al patrulea capitol compară, pornind de la discuția despre Norman Manea și Nicolae Breban, statutul scriitorului profesionist în cele două perioade: cu două decenii înainte de Revoluția din decembrie 1989 și cu două decenii după această revoluție.

Al cincilea capitol urmărește metamorfozele postmodernismului românesc în cele două decenii în care conceptul „face carieră” în cultura română – de la începutul anilor 1980 până la sfârșitul anilor 1990. În

Al șaselea capitol introduce un termen de comparație foarte necesar pentru completarea și clarificarea unei imagini de ansamblu asupra evoluției prozei românești contemporane: capitolul trece în revistă principalele teme de dezbatere și formele populare din literatura unei culturi occidentale – mai precis, din literatura (proza) italiană a ultimelor trei decenii.

Al șaptelea capitol – cel mai consistent capitol al cercetării de față – urmărește evoluția prozei anilor 1990 și 2000 între modelele tradiționale din cultura română, modelele internaționale, preluate din cultura anglo-saxonă, franceză sau italiană, influența mass-media și forțele pieței.

Al optulea capitol pune în dezbatere – în prelungirea discuției despre evoluția prozei românești – complexul scriitorului periferic în cultura română, în anii 1990 și 2000, și trei modele de raportare la periferie care depășesc acest complex.

Al nouălea capitol formulează, sumar, concluziile cercetării și un răspuns sintetic la întrebarea: care sunt principalele direcții ale evoluției prozei românești din anii 1990 și 2000, la confluența modelelor tradiționale, din literatura română, a modelele internaționale, de „import”, a mass-media și a forțelor pieței?

### **Câteva concluzii ale cercetării**

Noile forme narrative, populare în anii 1990 și 2000, sunt forme adaptate unui context foarte diferit față de cel al lagărului socialist – un context dominat de mass-media și de marketing, de piață. Unele dintre aceste forme au rădăcini solide în literatura deceniilor anterioare: metaficțiunile istorice sunt prelungiri ale experimentelor postmoderne optzeciste, iar romanele „artistice” continuă tradiția marelui roman realist sau de idei reprezentat, la vârf, de scriitori precum Camil Petrescu și Marin Preda. Alte forme, precum autoficțiunea sau romanele „de consum”, sunt, prin excelență, forme de import, forme împrumutate din literaturile occidentale – precum literatura contemporană de limbă engleză, cea franceză sau cea italiană.

Dacă, pentru anii 1960-1980, puteam vorbi despre un tip sau despre o formă de roman dominant, în anii 1990 și 2000 discutăm despre o *hibridizare și fragmentare a formelor*. Specifică acestor ani este hibridizarea și fragmentarea literaturii, sub acțiunea unor forțe divergente; influența mass-media (care atrage, până la înglobare, literatura), tentația marketingului sau a succesului comercial facil și mirajul „modelor” internaționale sunt cele mai puternice dintre aceste forțe entropice.

În sfârșit, literatura română pare a se afla, din nou, în poziția de a acoperi golurile, de a recupera un handicap și de a arde niște etape: iar aceste etape nu pot fi arse decât citindu-i – și imitându-i, într-o oarecare măsură – pe Thomas Pynchon și pe Vladimir Nabokov, pe Kurt Vonnegut și pe Philip Roth.

Care sunt motivele pentru care intuițiile unui critic de la începutul anilor 1980 care ar încerca să anticipeze evoluțiile de pe scena literaturii române din următoarele patru decenii ar fi aproape în întregime infirmate de realitate?

Răspunsul, pe larg, la această întrebare îl oferă întreaga cercetare de față, care urmărește, prin analize de text, comparații și raportări recurente la contexte relevante ale fenomenului literar, liniile de forță ale evoluției unui fenomen extrem de complex, într-o perioadă când intervin multe schimbări chiar în regulile după care se desfășoară jocul literar.

Un posibil răspuns succint ar fi: evoluția literaturii române din ultimele trei decenii este imprevizibilă pentru observatorul plasat la începutul anilor 1980 deoarece, pe de o parte, regulile jocului se schimbă din mers și, pe de altă parte, forțele care schimbă aceste reguli sunt „arbitri” neașteptați, de neimaginat cu trei decenii în urmă. Iată șapte dintre acești „arbitri”:

1. Schimbarea regimului politic aduce în scenă democrația, piața liberă și aderarea României la spațiul Uniunii Europene – trei „arbitri” care schimbă, în mod radical, regulile jocului.
2. Epoca mass-media, care deschide noi oportunități pentru scriitori, dar și noi capcane și amenințări, și care îi cere creației literare să se redefiniească, este un nou „arbitru” la fel de puternic.
3. Intrarea în lumea occidentală și, concomitent, în epoca mass-media îi împinge, pe scriitorii productivi ai anilor 1960-1980, să neglijeze, după Revoluția din decembrie 1989, formele literare predilecte care îi consacraseră (romanul politic sau psihologic) și să împrumute noi instrumente polemice (eseul, interviul, pamfletul) mai potrivite „epocii de consum”.
4. Relativa unitate a lumii literare se pierde, la rândul ei, odată cu intrarea societății românești în cultura consumistă și mediatică de tip occidental. Taberele se fragmentează în funcție de convingeri ideologice „de dreapta” sau „de stânga”, dar, mult mai des, în funcție de interese politice conjuncturale. Această fragmentare îi atrage pe scriitori – în special pe cei consacrați – într-un nesfârșit duel polemic, consumator de timp și energie.



5. Aceeași epocă mass-media presupune o invazie a „textelor de umplură”, a formelor conjuncturale de toate felurile (de la eseu și pamflet la romane scrise după „rețete de succes”) și, în același timp, o derută a ficțiunii, care nu-și mai găsește scopurile și identitatea, printre formele de consum.

6.. Raportul de forțe se schimbă și el, dacă privim, îndeaproape, influența pe care o au modelele tradiționale asupra scriitorilor din anii 1990 și 2000 față de influența pe care o au modelele internaționale și, în special, literatura anglo-saxonă asupra acelorași scriitori. În timp ce piața de carte este invadată de traduceri, care copleșesc, numeric, titlurile scriitorilor autohtoni, cei mai buni dintre scriitorii acestor ani privesc, foarte atent (de altfel, la fel ca scriitorii slabi ai acelorași ani) spre romancierii contemporani, anglo-saxoni, francezi sau italieni.

7.. În sfârșit, în fața scriitorilor români se deschid noi piețe – și apare oportunitatea, foarte atrăgătoare, de a pătrunde pe piața unor limbi de circulație internațională. Această oportunitate va însemna, uneori, și adaptarea (artificială) a tematicii și a limbajului ficțiunii în funcție de presupusele așteptări ale acestei piețe.

## **ABSTRACT (EN)**

### **The Romanian Narrative Fiction of the 1990s and 2000s: between tradition, international models and the forces of the free market**

This research proposes an overview of the Romanian prose of the last 25 years, examined in relationship to several concentric contexts: the context of the vernacular literary tradition; the context of the Romanian Postmodernism of the 1980s; the context of the Anglo-Saxon and French literatures and of the models borrowed from these literatures; the context of the Italian literature in the last three decades – used as a term of comparison; and, finally, the broader context of mass- media – and of the market.

Some of the directions that seemed promising, for the Romanian narrative fiction, in the 1980s proved to be unproductive or have disappeared altogether, while some of the prolific writers, who promised to dominate the front stage, in the coming decades, abandoned or neglected prose writing for a number of perishable forms, such as the essay and the pamphlet. This research follows two such developments in two chapters that are dedicated to the works and literary career of Norman Manea and of Nicolae Breban.

On the other hand, some unexpected directions have developed in the following decades, and some writers who would have stayed in some marginal roles, on the competitive scene of the 1980s, moved to the front stage of the literary landscape. One of these directions is the direction of the historical novel; another is the autofiction, while another is the return of the Short. Another significant direction is the commercial literature and the Fantasy novel and, finally, the come-back of the classical novel is an unexpected occurrence. A consistent chapter, dedicated to the development of Romanian prose of the last two and a half decades, discusses the novels of a number of representing writers for these directions,

such as Filip Florian, Mircea Cărtărescu, Petru Cimpoesu Ionut Chiva, Ioana Bradea, Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Sorin Stoica, Radu Paul Gheo, Liviu Radu and Bogdan Popescu.

These movements occur on the backdrop of a dilution of the quality of the new titles and of an invasion of low quality or "filler" texts and of a significant drop of the public interest for the Romanian prose, noticeable in the decline in the circulations of the novels published by the Romanian writers in the lower and lower sales of these novels, in the bookstore. There are even some who talk, in 2000s, of the disappearance of the "creative" Romanian novel and even of the Romanian novel, in general. This might be increasingly replaced by the autobiographical (or autofictional) texts disguised as novels. The chapter dedicated to the Romanian prose of the 1990s and 2000s advances an answer to the question whether or not this concern is unfounded.

These radical modifications of the literary paradigm would be impossible to understand unless we take into account the social context of the two decades and the significant changes the Romanian society has gone through after 1989. On the other hand, the developments on the literary scene of the last three decades would be very difficult to understand unless we recognize the growing influence that mass-media have over the artistic world, in general – and over literature, in particular. It is therefore necessary to consider three competing forces that have been acting upon the Romanian prose fiction of the last two decades.

### **These forces are:**

1. The vernacular literary tradition, based on prestigious models – from the analytical novels of Camil Petrescu to Marin Preda's novels of social observation;
2. The Western literary models (from the South American magical realism to the Fantasy literature and to the contemporary French autofiction novels), with a significant influence on the contemporary Romanian writers;
3. Mass-media and its rules that drastically changes the book market: the success, in the Western world, of formulas such as the autofiction and the Fantasy novel, formulas that are also imitated by the Romanian writers, cannot be understood without the recourse to the context of mass-media and of the market.

The current research analyzes the evolution and the works of a number of Romanian writers illustrative of the 1990s and 2000s, at the crossroads of the three forces: the tradition, the international models and media pressure and market. Some of these writers – such as Norman Manea, Nicolae Breban and Mircea Cărtărescu - are representative writers of the 60s and 80s, who continued to publish after the Romanian Revolution; others, such as Peter Cimpoesu, Lucian Dan Teodorovici, Dan Lungu and Radu Paul Gheo,

Ioana Bradea, Răzvan Rădulescu and Bogdan Popescu – are younger writers, of the 90s and 2000s, that have come to dominate the front stage of the last 25 years; while others, such as Livu Radu, write fiction for certain "niches", while applying successful Western models.

### **The context of the research**

Beyond the contextual judgments of the literary columnists, it is missing, from the current critical endeavor, an overview of the Romanian prose of the last two and a half decades – the decades after the 1989 Revolution.

The working material for decades 1990-2000 is an extremely consistent material and organizing endeavor is, at the same time, necessary and auspicious – both in terms of a hierarchy of values and of discussing the literary phenomenon in relation to the multiple contexts that influence this phenomenon. In order not to lose sight of any of the important contexts, this research also appeals to an international reference point: it reviews the main debate topics and the main directions of the evolution of the Italian narrative fiction in the last three decades, discussed by the Italian critics in the context of the market, of globalization and, of course, of mass-media.

The overview of narrative fiction of the 90s and 2000s, outlined in the present study, will be able to point out whether the Romanian prose of this period has known an involution, in comparison to the 1960-1980 epoch, or whether, on the contrary, it went through an inevitable transformation and resettlement, following the same trends that one can observe in the great Western literatures.

On the other hand, using this overview as a starting point, we might anticipate, more correctly, the main trends in the evolution of the Romanian narrative fiction in the coming years. The Romanian literary phenomenon is more and more influenced by the global literary phenomenon, by the pressure of the book market and by mass-media. If we accept that the main directions of development of the Romanian prose, in the 1990s and 2000s, are influenced, in a decisive manner, by a context that is radically different from the context of the previous decades, a context that undertakes constant transformation, we will have the opportunity to better understand the opportunities of this evolution - and of this fundamental paradigm shift.

### **The objectives of the research**

The overall objective of this research is, therefore, the improvement of the understanding of the evolution of the Romanian prose of the 1990s and 2000s, through an overview of the phenomenon, taking into account both the aesthetic criteria (the prestige of the established forms and parts devoted to the prose traditional and influence patterns productive Western literature) and historical (the influence of models and schools Romanian literary but international over the last few decades), and social phenomena (transition post-December to a liberal society, capitalist), media (unprecedented development of communication television and global network - the Internet) and economic (Romanian prose writers entering the competitive market, where the criterion of merchantability interfere with aesthetic criteria).

Such an overview allows us, ultimately, to better understand the direction the Romanian literature is heading: will remain our literature, and in the coming years, following developments in the literary world western – or, conversely, is already on way to synchronize with these developments? Romanian literature will be suffocated by "texts filler"? What will be its specific role, as will be positioned opposite the context of media? And ultimately, Romanian literature will be ready for competition with other European literatures, in a complex European market values, that values both, aesthetic value and entertainment value of a literary work?

### **The Structure of the Research**

In the first chapter, the current research highlights some alterations of the way a writer relates to the literary creation – and to the idea of literary generation – that occur shortly after the 1989 Romanian Revolution.

The second and third chapters of this research follows the evolution of two of the most prominent writers of the 1960-1980 era – Norman Manea and Nicolae Breban – before and after the 1989 Revolution.

The fourth chapter compares, in the extension of the discussion of the works and evolution of Norman Manea and Nicolae Breban, the status of the professional writer in the two eras: the two decades before the 1989 Revolution and the two decades after the Revolution.

The fifth chapter follows the metamorphoses of the Romanian Postmodernism in the two decades when the concept is at its peak, in Romanian culture – from the early 1980s until late 1990s.

The sixth chapter introduces an external reference point – very necessary to supplement and clarify an overall picture of the evolution of the Romanian contemporary prose: the chapter reviews the main topics of debate and the popular forms in the literature of a Western culture – to be more precise, in the Italian literature (or: the Italian narrative fiction) of the last three decades.

The seventh chapter – the most consistent chapter of the present research – monitors the developments of the Romanian narrative fiction of the 1990s and 2000s at the convergence of the traditional models of the Romanian literature, of the international models, borrowed from the Anglo-Saxon, French or Italian culture, the influence of mass-media, and the forces of the market.

The eighth chapter tackles – in the completion of the discussion about the evolution of the Romanian narrative fiction – the peripheral complex in the Romanian culture, in 1990s and 2000s, and three models of relating to periphery that go beyond this complex.

The ninth chapter synthetizes the conclusions of the research and a synthetic answer to the question: what are the main directions of evolution of the Romanian prose of the 1990s and 2000s, at the confluence of the traditional models of the Romanian literature, of the international, or "imported" models, of the mass-media and of the forces of the free market?

## **Conclusions**

The new narrative forms, that become popular in the 1990s and 2000s, are adapted to a context that is differs radically from the context of the socialist camp – a context dominated by mass-media and marketing, by the demands of the market. Some of these forms have solid roots in the literature of the previous decades: the historiographic metafiction are extensions of the postmodern experiments of the eighties and the "high" novels continue the tradition of great realistic novel or of the great philosophical novel represented, at its peak, by writers such as Camil Petrescu and Marin Preda. Other forms, such as the autofiction or the "commercial" novels, are, par excellence, imported forms, borrowed from the Western literature - as the contemporary English literature, the French literature or the Italian literature.

If, looking at the the 1960-1980s, we could still speak of a form or a type of dominant novel, in the 1990s and 2000s we speak of a *hybridization* and a *fragmentation* of forms. Specific to this era is the hybridization and fragmentation of literature, under the action of several divergent forces; the influence of mass-media (which attracts literature – melting it in its own discourse), the temptation of the marketing or of the easy commercial success and the lure of the international "models" are the most powerful of these entropic forces.

Finally, the Romanian literature seems to be, once again, in a position where it has to cover the gaps, to recover a historic delay, to make up for a handicap: and this historic delay can only be recovered by reading – and imitating, to a certain extent – Thomas Pynchon and Vladimir Nabokov, Kurt Vonnegut and Philip Roth.

What are the reasons why the insights of a critic from the early 1980s that would seek to anticipate the developments on the Romanian literature scene in the next four decades would be almost entirely refuted by reality?

The broad answer to this question will be provided by the present research, that follows, through text analysis, comparisons and recurring reporting to a number of relevant contexts of the literary phenomenon, the force lines of the evolution of an extremely complex phenomenon, at a time when many changes occur even at the level of the rules by which the literary game is played.

One possible succinctly answer could be: the evolution of the Romanian literature of the last three decades is unpredictable for an observer situated in the early 1980s because, on the one hand, the rules are changing on the fly and, on the other hand, the forces changing these rules are unexpected "referees", unimaginable three or four decades ago. Here are seven of these "referees":

- 1.. The change of the political regime brings on stage democracy, free market and Romania's accession to the European Union – three "referees" that radically change the rules of the game.
2. The age of mass-media, that reveals new opportunities for the writers, but also new pitfalls and new threats, and that asks the literary creation to redefine itself, is another "referee" that proves to be very influential.
3. The adherence to the Western world and, simultaneously, to the mass-media era pushes the prolific writers of the 1960-1980s to neglect, after the 1989 Revolution, the very literary forms that had consecrated them (the political or psychological novel) and to borrow new polemical instruments (the essay, the interview, the pamphlet) better suited for the "consumer age".
4. The relative unity of the literary world is also lost, with the adherence of the Romanian society to the media and consumerist culture of the Western world. The former alliances break down according to

alleged preferences for a "right-wing" or "left-wing" set of ideas but, more often, according to circumstantial political interests. This fragmentation attracts the writers – an especially the professional writers - in an endless polemic duel, draining considerable amounts of time and energy.

5. This media era also involves an invasion of "filler texts", of all kinds of circumstantial forms (from the essay and the pamphlet to novels written according to "recipes for success") and, at the same time, a confusion of fiction, that no longer finds its purpose and identity among the commercial forms.

6 . The balance of forces is changing, as well, if we look closely at the influence of the traditional models on the writers of 1990s and 2000s, when compared to the influence of the international models and, in particular, of the Anglo-Saxon literature on the same writers. While the book market is flooded with translations, which overwhelm, in terms of numbers, the titles of the Romanian writers, the best of the writers of the 2000s look very carefully (just as the weakest writers of the same era) at the Anglo Saxon, French or Italian contemporary novelists.

7. Finally, in front of the Romanian writers new markets start opening their gates – and a very attractive opportunity arises: the opportunity to enter the international market. This opportunity will also mean, sometimes, that the themes and the language of fiction will be adapted (in an artificial manner) to the presumed expectations of this market.



## Introducere

Evoluția prozei românești din anii 1990 și 2000, privită retrospectiv, ar fi cu totul surprinzătoare dacă ne-am raporta la așteptările unui critic literar din anii 1980 care ar fi încercat să parieze pe genurile literare și pe numele care ar fi urmat să se impună în următoarele două decenii și jumătate. Care sunt motivele pentru care intuițiile criticului nostru ipotetic vor fi aproape în întregime infirmate de realitate?

Cercetarea de față va încerca să ofere un răspuns acestei întrebări, realizând o privire de ansamblu asupra prozei românești din ultimii 25 de ani, așezate în câteva contexte concentrice: acela al tradiției literare autohtone; acela al postmodernismului românesc al anilor 1980; cel al literaturilor anglo-saxonă și franceză și al modelelor preluate din aceste literaturi; cel al literaturii italiene din ultimele trei decenii – folosită ca termen de comparație; și, în sfârșit, contextul cel mai larg este acela al mass-media – și al pieței.

Unele direcții care ar fi părut promițătoare în anii 1980 s-au dovedit puțin productive sau au dispărut cu totul, în timp ce unii prozatori prolifici, care promiteau să domine primul plan, în următoarele decenii, au abandonat sau au neglijat proza pentru forme perisabile, precum eseul și pamfletul. Vom urmări două astfel de evoluții în două capitole dedicate operei și carierei literare a lui Norman Manea, respectiv operei și carierei literare a lui Nicolae Breban.

Pe de altă parte, direcții cu totul neașteptate s-au dezvoltat în următoarele decenii, iar unii prozatori care ar fi rămas marginali, pe scena competitivă a anilor 1980, au trecut în prim-planul peisajului literar. Una dintre aceste direcții este a romanului istoric, alta este cea a autoficțiunii, o alta este reprezentată de revenirea genului scurt, o alta este direcția literaturii Fantasy și o alta este chiar direcția romanului clasic. Vom discuta romanele unor scriitori reprezentativi pentru aceste direcții, precum Filip Florian, Mircea Cărtărescu, Petru Cimpoșu, Ionuț Chiva, Ioana Bradea, Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Sorin Stoica, Radu Pavel Gheo, Liviu Radu și Bogdan Popescu.

Aceste mișcări se produc pe fondul unei diluări a calității noilor apariții, a unei invazii a „textelor de umplură”, reclamată de critica literară, și a unei scăderi semnificative a interesului publicului pentru proza românească, vizibilă în scăderea tirajelor prozatorilor români și în cifrele tot mai mici de vânzări de librărie. Se vorbește chiar, în anii 2000, despre o dispariție a romanului românesc „de creație” și chiar a romanului românesc, în general. Acesta ar fi, tot mai mult, înlocuit de scrieri autobiografice (sau autoficționale) deghizate sub forma romanului. Vom vedea, în capitolul dedicat prozei românești din anii 1990 și 2000, dacă această îngrijorare are sau nu un fundament.

Nu am putea înțelege aceste răsturnări de paradigmă dacă nu am ține cont de contextul social al celor două decenii și de schimbările semnificative prin care a trecut și trece societatea românească după 1989. Pe de altă parte, nu am putea înțelege evoluțiile din ultimele trei decenii dacă nu am recunoaște influența tot mai mare pe care o au mass-media asupra lumii artistice – și asupra literaturii. Așadar, pentru a fi explica criticului nostru din anii 1980 de ce pariurile sale ar fi fost, în mare parte, pierdute este necesar să ținem seama de trei forțe concurente care au acționat și care acționează asupra prozei românești din ultimele două decenii. Acestea sunt:

1. Tradiția literară autohtonă, bazată pe modele prestigioase – de la romanul de analiză al lui Camil Petrescu la romanul de observație socială al lui Marin Preda;

2. Modelele literare occidentale (de la realismul magic al sudamericanilor la literatura Fantasy și la autoficțiunile francezilor contemporani), cu o influență semnificativă asupra scriitorilor români contemporani;

3. Mass-media și regulile ei, care modifică, radical, piața de carte – succesul, din lumea occidentală, al unor formule precum autoficțiunea și romanul Fantasy, formule imitate și de scriitorii români, nu poate fi înțeles fără a face apel la contextul mass-media și al pieței.

Cercetarea de față va analiza evoluția și operele unor prozatori români reprezentativi pentru anii 1990 și 2000, la interferența celor trei forțe: a tradiției, a modelelor internaționale și a presiunii mass-media și a pieței. Unii dintre acești prozatori – precum Norman Manea, Nicolae Breban și Mircea Cărtărescu – sunt scriitori reprezentativi ai anilor '60-'80, care au continuat să publice după Revoluție; alții, precum Petru Cimpoeșu, Lucian Dan Teodorovici, Dan Lungu, Radu Pavel Gheo, Ioana Bradea, Răzvan Rădulescu și Bogdan Popescu – sunt scriitori mai tineri, nouăzeciști și douămiiști, care au ajuns să domine prim-planul ultimelor 25 de ani –; iar alții, precum Livu Radu, scriu ficțiuni „de nișă”, în prelungirea unor modele occidentale de succes.

## **Contextul cercetării**

Dincolo de judecățile de valoare ale criticii literare din presa foiletonistă, lipsește, din abordarea critică actuală, o imagine de ansamblu asupra prozei românești din primele două decenii și jumătate de după Revoluția din decembrie 1989.

Cauzele sunt multiple: pe de o parte, critica de întâmpinare este preocupată să țină pasul cu aparițiile editoriale tot mai numeroase în ultimii ani; pe de altă parte, critica academică s-a aplecat, deocamdată, mai puțin asupra fenomenului contemporan, fiind preocupată să investigheze epoci literare încă necercetate suficient, unde care valorile sunt mai așezate – și stratificarea istorică este mai clară (cum ar fi anii 50-90 ai secolului trecut).

Pe de altă parte, materialul de lucru pentru deceniile 1990-2000 este unul extrem de consistent, iar o intervenție de sistematizare este pe cât de necesară, pe atât de ofertantă – atât din perspectiva ierarhizării valorilor, cât și din aceea a discutării fenomenului literar în raport cu multiplele contexte care îl influențează. Pentru a nu pierde din vedere niciunul dintre contextele importante, cercetarea de față va face apel și la un reper internațional: va urmări principalele teme de dezbatere și principalele direcții ale evoluției prozei italiene în ultimele trei decenii, discutate de critica italiană în contextul pieței, al globalizării și, desigur, al mass-media.

Un astfel de diagnostic ar putea fi extrem de interesat: imaginea de ansamblu asupra prozei anilor 90 și 2000, conturată în cercetarea de față, va putea să arate dacă, dincolo de temerile comunității literare, exprimate uneori cu mare vehemență, proza românească din această perioadă a cunoscut o degradare sau o involuție, față de anii 1960-1980, sau dacă, dimpotrivă, a trecut printr-o transformare și printr-o reșezare inevitabile, urmărind aceleași tendințe care se manifestă și în marile literaturi occidentale.

Pe de altă parte, pornind de la această imagine de ansamblu am putea anticipa, mai corect, principalele tendințe ale evoluției prozei românești din următorii ani. Fenomenul literar românesc este influențat, tot mai mult, de fenomenul literar global, de piața de carte și de mass-media. Dacă vom accepta că principalele direcții de evoluție ale prozei românești, în anii 1990 și 2000, sunt marcate, în mod hotărâtor, de un context radical diferit față de cel al deceniilor precedente, un context aflat într-o permanentă schimbare, vom avea ocazia să înțelegem mai bine oportunitățile acestei evoluții – și ale acestei transformări fundamentale de paradigmă.

## **Obiectivele cercetării**

Obiectivul general al acestei cercetări este, așadar, îmbunătățirea înțelegerii evoluției prozei românești din anii 1990 și 2000, printr-o privire de ansamblu asupra fenomenului care va ține seama atât de criteriile estetice (prestigiul formelor și reperelor consacrate ale prozei tradiționale și influența unor

modele productive ale literaturii occidentale) și istorice (influența unor modele și școli literare românești, dar și internaționale de-a lungul ultimelor decenii), dar și de fenomene sociale (tranziția postdecembristă spre o societate liberală, de tip capitalist), mediatice (dezvoltarea fără precedent a comunicării prin televiziune și prin rețeaua globală – Internetul) și economice (pătrunderea prozatorilor români pe piața concurențială, unde criteriul vandabilității interferează cu criteriile estetice).

O astfel de viziune de ansamblu ne va permite, în ultimă instanță, să înțelegem mai bine direcția în care se îndreaptă literatura română: va rămâne literatura noastră, și în următorii ani, în urma evoluțiilor din lumea literară occidentală – sau, dimpotrivă, este deja pe cale de a se sincroniza cu aceste evoluții? Va fi literatura română sufocată de „textele de umplură”? Care va fi rolul ei specific, cum se va poziționa, vizavi de contextul mass-media? Și, în ultimă instanță, va fi literatura română pregătită pentru concurența cu alte literaturi europene, într-o piață europeană a valorilor complexe, care prețuiește, deopotrivă, valoarea estetică și valoarea de divertisment a operei literare?

### **Structura cercetării**

În capitolul următor, voi puncta câteva modificări ale modului de raportare a scriitorului la creația literară – și la ideea de generație literară – care survin odată cu Revoluția din decembrie 1989.

În al doilea și al treilea capitol al studiului voi urmări evoluția a doi dintre prozatorii reprezentativi ai anilor 1960-1980 – Norman Manea și Nicolae Breban – înainte și după Revoluția din decembrie 1989.

În al patrulea capitol voi compara, pornind de la discuția despre Norman Manea și Nicolae Breban, statutul scriitorului profesionist în cele două perioade: cu două decenii înainte de Revoluția din decembrie 1989 și cu două decenii după această revoluție.

În al cincilea capitol voi discuta despre metamorfozele postmodernismului românesc în cele două decenii în care conceptul „face carieră” în cultura română – de la începutul anilor 1980 până la sfârșitul anilor 1990.

În al șaselea capitol voi introduce un termen de comparație foarte necesar pentru completarea și clarificarea unei imagini de ansamblu asupra evoluției prozei românești contemporane: voi trece în revistă principalele teme de dezbatere și formele populare din literatura unei culturi occidentale – mai precis, din literatura (proza) italiană a ultimelor trei decenii.

În al șaptelea capitol – cel mai consistent capitol al cercetării de față – voi urmări evoluția prozei anilor 1990 și 2000 între modelele tradiționale din cultura română, modelele internaționale, preluate din cultura anglo-saxonă, franceză sau italiană, influența mass-media și forțele pieței.

În al optulea capitol mă voi referi – în prelungirea discuției despre evoluția prozei românești – la complexul scriitorului periferic în cultura română, în anii 1990 și 2000, și la trei modele de raportare la periferie care depășesc acest complex.

În al nouălea capitol voi formula, sumar, concluziile acestei cercetări și un răspuns sintetic la întrebarea: care sunt principalele direcții ale evoluției prozei românești din anii 1990 și 2000, la confluența modelelor tradiționale, din literatura română, a modelele internaționale, de „import”, a mass-media și a forțelor pieței?

## CAPITOLUL 1

### **De la idealizare la experiența integrării. Două generații de prozatori români (1980 și 2000) față cu Occidentul**

Dacă privim retrospectiv istoria literaturii române din ultimele patru decenii, vom constata că ultimul curent estetic și ideologic major este cel postmodern –, iar acest curent, care în mediile academice și artistice occidentale este în vogă în anii '70 ai secolului trecut, în spațiul românesc își atinge apogeul la mijlocul deceniului al nouălea – în anii '80. În următoarele decenii, marcate de o mișcare a pendulului social dinspre autoritarism spre democrație și dinspre etatism spre liberalism, mișcare ce aduce cu sine schimbări sociale și politice majore, nu numai postmodernismul intră în declin, dar și ideile de ideologie estetică și, odată cu ea, de generație literară unitară par să se estompeze. Care sunt cauzele acestei estompări – și ce se întâmplă, de fapt, în cele două decenii și jumătate care au urmat momentului de vârf al postmodernismului?

#### **I. Premise – de la postmodernism la nouăzecism**

Voi schița, în analiza care urmează, câteva răspunsuri la aceste întrebări. Este imposibil să înțelegem, însă, schimbările de paradigmă care au loc, în lumea artistică românească, la începutul anilor '90, fără a urmări schimbările radicale, de natură politică și socială, care se produc în societatea românească odată cu Revoluția din decembrie 1989. Fără a așeza, așadar, lucrurile în context.

Am afirmat că, în lumea occidentală, la sfârșitul anilor '70, postmodernismul este un curent „în vogă”. Și nu este doar un curent sau o mișcare estetică – este o ideologie care se pliază pe și care descrie o realitate de natură socială și politică: este chiar imaginea lumii cosmopolite, fragmentare și multiculturală, a societății occidentale capitaliste care se reinventează, în urma amplelor mișcări sociale ale tinerilor și ale intelectualilor care au loc încă din anii '60<sup>1</sup>. Dar ce să caute postmodernismul, zece ani mai târziu, în lagărul comunist – și ce sens are să se revendice o generație de scriitori de la o ideologie a unei lumi care e, în esență, exact opusul lumii socialiste de dincolo de Cortina de Fier?

Răspunsul direct și evident, atunci când privim lucrurile retrospectiv, este acela că postmodernismul era, în anii '80, pentru tinerii intelectuali români o cale de reconectare – poate singura – la gândirea și la cultura Europei Occidentale și un mod de a semna, cel puțin în anumite oaze ale lumii artistice, apartenența literaturii române la o quasi-normalitate, dacă nu a vieții de zi cu zi, cel puțin a valorilor culturale comune cu cele occidentale. Voi detalia această discuție într-un capitol ulterior, despre metamorfozele postmodernismului românesc. În acest capitol mă limitez la a schița conturul, liniile generale ale problemei.

Interesant este că în anii '90 – cu excepția unor critici ideologi ai postmodernismului, și a unor filologi, precum I.B. Lefter<sup>2</sup> – obsesia postmodernismului și a postmodernității dispare aproape cu totul din peisajul cultural românesc. Da, postmodernismul rămâne un subiect curent în cursurile universitare de la Filologie<sup>3</sup>, însă încetează să-i mai preocupe pe scriitori: chiar și pe cei tineri, proaspăt ieșiți de pe băncile Filologiei<sup>4</sup>. Ceea ce dovedește că discursul critic despre postmodernitate acoperea, în anii '80, mai mult o nevoie de conectare, de comunicare cu spațiul „normal” și „viu” al culturii și al civilizației occidentale (spre care, altfel, literatura română se îndreaptă, în mod firesc, încă din secolul al XIX-lea), decât una de legitimare a artei și a creației de la un filon teoretic altfel eterogen, abstract și incompatibil, în ADN-ul său, cu spațiul socialist românesc<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Pentru o discuție a relației dintre modernism și postmodernism, dar și între modernitate și postmodernitate o lucrare de referință este cea a lui Gianni Vattimo, *Sfârșitul modernității* – Editura Pontica, traducere de Ștefania Mincu, 1993.

<sup>2</sup> Ion Bogdan Lefter militează chiar pentru o integrare a unor scriitori ai generațiilor anterioare – cum sunt scriitorii Școlii de la Târgoviște – în curentul postmodern, ca precursori (vezi *Primii precursori. Școala de la Târgoviște*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003); același lucru îl face și Mircea Cărtărescu, în *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.

<sup>3</sup> Studiul lui Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, apărut în 1999, la Editura Humanitas, marchează, am putea spune, chiar intrarea „în istorie” a postmodernismului, odată cu punctul în care cel mai important poet și prozator al generației postmoderne publică o lucrare de sinteză extrem de consistentă, trăgând liniile și prezentând concluziile.

<sup>4</sup> Odată cu postmodernismul, se estompează, spuneam, chiar ideea de generație literară. Într-un articol din „Observator cultural” (numărul 571, aprilie 2011) intitulat „Cazul 2000 sau ultima generație de creație din literatura română”, tânărul filolog Bogdan Coș a scris: „Într-o epocă a eticii postmoraliste spre care se face deja ușor trecerea, vor gravita simplii scriitori, independenți, fără manifeste sau orgolii de apărut în fața predecesorilor, pe care îi vor privi ca pe niște obiecte de muzeu, cu nostalgia luptelor intergeneraționale și a idealismului pierdut.”

<sup>5</sup> Această incompatibilitate de fond avea să se vadă după 1989, când unii dintre ideologii postmodernismului românesc îmbrățișează, în activitatea publicistică și eseistică, valori culturale „de stânga”, precum *political correctness*-ul (cazul lui

Acesta ar putea să fie unul dintre motivele – dacă nu motivul principal – pentru care prea puțini scriitori își pun, în anii '90: sunt sau nu postmodern? Sau: cărui curent îi aparțin, de fapt? Ceea ce nu înseamnă că, pe de o parte, în proza anilor 1990 nu s-ar întrezări ecourile postmodernismului – sau semnele pe care criticii generației precedente le-ar fi identificat (și au continuat să le identifice, unii dintre ei) drept semne certe ale postmodernismului. Vom urmări câteva astfel de semne într-un alt capitol ulterior, despre proza anilor 1990 și 2000. Pe de altă parte, generația (sau generațiile) anilor 1990 este, fără îndoială, cel puțin la fel de diversă și de eterogenă ca generația precedentă. Dacă generația optzeciștilor poate fi considerată cea mai eterogenă și, într-un fel, cea mai creativă generație din istoria prozei românești, nouăzeciștii și douămiiștii nu le sunt inferiori predecesorilor, cel puțin din punctul de vedere al diversității – de genuri, de forme, de teorii asupra literaturii și de manifeste asupra direcției acesteia; pentru douămiiști, putem spune, fără a exagera, că aproape fiecare scriitor are – sau este – propria „școală” literară. Capitolul dedicat prozei anilor 1990 și 2000 va reflecta câteva forme productive din acest mare puzzle al generației „nouăzeciștilor”.

Și, pentru că tot vorbim despre forme, un fapt esențial, pentru generația 1990, este acela al trecerii de la evoluția în vecinătatea formei – și a teoriei literare – la evoluția în vecinătatea „vieții” și a publicului cititor. Dacă viziunea asupra literaturii a textualiștilor e cea a grupului Tel Quel<sup>6</sup> – o viziune predominant teoretizantă – și dacă literatura încearcă, în proza lui Mircea Nedelciu, de pildă, să „întegreze mecanismul textual al societății”<sup>7</sup> – ei bine, scriitorii deceniului următor<sup>8</sup> vor încerca, pur și simplu, să redea în romanele și în povestirile lor viața trăită, experiența, reducând la minim elementele teoretice, fără a mai ține cont de mecanisme, fie ele textuale și sociale – și, uneori, chiar de fresca socială, în ansamblu.

## II. O involuție, în anii '90?

---

Ion Bogdan Lefter), iar alții – valori culturale „de dreapta”, de la un conservatorism de filon liberal (cazul lui Mircea Cărtărescu) la libertarianism sau la diverse „nuanțe” de naționalism.

<sup>6</sup> Aceasta este și părerea lui Radu G. Țeposu, expusă în capitolul introductiv, despre postmodernism, al studiului său intitulat „Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă”, unde creionează, încă de la sfârșitul anilor '80, o imagine de ansamblu asupra literaturii optzeciste – și a postmodernismului românesc. Studiul său este publicat pentru prima oară la Editura Eminescu, în 1993, dar este gata pentru tipar, după spusele autorului, încă de la mijlocul anilor '80. Criticul literar realizează, aici, o panoramă asupra poeziei, prozei și criticii literare a colegilor săi de generație, urmând tradiția critică autohtonă (călinesciană) a grupării scriitorilor în funcție de o trăsătură dominantă: de exemplu, Cristian Teodorescu și Bedros Horasangian stau sub semnul „mitologiei derizoriului”, Ștefan Agopian și Ioan Groșan – al „fantezismului alegoric și livresc”, Stelian Tănase și Radu Țuculescu – al „analizelor”. Premisele estetice ale lui Radu G. Țeposu sunt, însă, desprinse din studiile unor teoreticieni occidentali, precum Gianni Vattimo și Linda Hutcheon.

<sup>7</sup> Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Editura Eminescu, 1993, p. 37.

<sup>8</sup> Mă refer, în special, la tinerii scriitori care debutează în anii 1990 și 2000. La romanele unora dintre aceștia – precum Florin Lăzărescu, Dan Lungu, Radu Pavel Gheo sau Dan Sociu – mă voi referi, în contextul discuției de față, în alte articole realizate în cadrul programului realizat în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”.

La o primă vedere, pare o involuție: de la poziția livrescă, înalt-teoretizantă a optzeciștilor la literatura „de stradă”, urechistă și, cumva, trăiristă (în vechiul spirit interbelic) al urmașilor acestora – la nici zece ani mai târziu. Predecesorii par nobili erudiți, în turnul de fildeș, iar urmașii – saltimbanci și artiști de stradă. Gruparea optzeciștilor este, cel puțin în anii Cenaclului de Luni, nu numai cea mai diversă –, dar și cea mai unită grupare literară (cel puțin dacă o privim din exterior), sub spectrul unei ideologii comune: aceea a postmodernismului. În mod interesant, aproape toți marii poeți – și toți marii prozatori, de la Mircea Nedelciu și Gheorghe Crăciun la Ștefan Agopian – par a se subsuma teoriei estetice postmoderne, confirmând-o, în timp ce teoria estetică (pusă în pagină, uneori, chiar de aceeași prozatori – cum este cazul lui George Crăciun sau al lui Mircea Cărtărescu, mai târziu – când trece și el din rândul poezilor în rândurile prozatorilor și al criticilor) pare croită pentru a se mula pe opera poezilor și a prozatorilor optzeciști.

E adevărat, teoria nu este așa de strâmtă și de elegantă cum pare la prima vedere – este mai degrabă o teorie largă, cu multe petice și multe retușuri „din mers” – însă consensul dintre lumea artistică și teoreticienii artei este, în anii '80, mai strâns decât oricând – și cu totul impresionant. Și ce este, în ultimă instanță, acest consens, în strânsă relație cu poza nobilă, academică a optzeciștilor filologi – dacă nu tot un capăt de pod, o încercare de a (re)construi o legătură cu lumea academică occidentală (în acest caz: franceză) și de a ne (re)sincroniza la academismul occidental? Altfel spus, textualismul este, fără a implica vreo judecată de valoare (și fără a diminua valoarea unor opere de vârf ale unor prozatori precum Nedelciu, Crăciun & co.), tot o fereastră spre lumea „normalității”.

Dar saltimbancii – artiștii de stradă ai anilor '90? Pentru ei lumea normalității fie a venit peste ei aici, în spațiul est-european (și este destul de diferită de ceea ce se așteptau să descopere), fie i-a înghițit deja și le-a oferit experiența contactului nemijlocit cu numeroasele ei fațete (în cazul scriitorilor-călători, precum Claudia Golea –, dar toți scriitorii generației 2000 sunt, cel puțin în vacanțe și, din când în când, în pastilele și eseurile din presa culturală, călători). Legătura cu Occidentul nu mai este indirectă și academică –, iar fascinația Occidentului s-a transformat destul de rapid într-o relație dacă nu de tipul *love-hate* (nu în toate cazurile – deși, în raport cu Occidentul, tinerii prozatori douămiiști par predispuși la raportări extreme), cel puțin într-una cerebrală și critică. De aici și condiția lor de saltimbanci și de artiști stradali – odată ce mitul frumos al Paradisului se dovedește doar un mit, ce rămâne, în afară de distanțare critică și de ironie? E, într-un fel, aceeași ironie a antemergătorilor optzeciști, ridicată atunci la rang de ideologie și aplicată acum în viața de zi cu zi.

Cât despre relația criticii literare din anii '90 și 2000 cu lumea artistică și cu volumele de proză și poezie „la zi” – ei bine, departe de a mai da tonul unor generații, critica literară pare să dispară acum, aproape cu totul, din peisaj. Exercițiul criticii de întâmpinare pare a se păstra, mai mult din inerție, în



săptămânalele culturale –, dar este tot mai firav, pe măsură ce aceste săptămânale își pierd vizibilitatea și dispar (cu câteva excepții), în mod aproape neobservat, de pe piață. Critica pare să urmeze, în orice caz, prozatorii prin zonele estetice și sociale pe care aceștia pornesc să le exploreze, așa cum jurnaliștii urmează politicienii în vizitele electorale din provincie. Departe de a mai arăta drumul, criticii se transformă acum în simpli observatori, istorici ai unor mișcări dezordonate și întâmplătoare – și chiar și această poziție par a o abandona repede. Iar cei care nu o abandonează ezită să se oprească prea mult timp asupra colegilor de generație, migrând spre subiecte și spre zone de cercetare academică mai ofertante. Lucrările mai consistente, venite dinspre criticii universitari, iau rareori în vizor prozatorii anilor 1990 și 2000: când subiectele nu se axează pe zona interbelică, pe avangarde sau pe secolul al XIX-lea, abordările monografice tratează, de regulă, figurile între timp canonizate ale generațiilor '70 și '80<sup>9</sup>.

### **III. De la idealizare la experiența integrării**

Pentru a avea o imagine asupra acestei schimbări, ne putem imagina o metaforă. Un grup de naufragiați ajung pe o insulă pustie. Care e primul lucru pe care îl vor face, după ce își vor asigura condițiile minime pentru supraviețuire? Vor strânge, împreună, tot ce vor găsi – lemne, surcele, buruieni – pentru a construi un rug mare pe locul cel mai vizibil al insulei. Apoi, când fumul unui vapor se va zări la orizont, vor sări să aprindă rugul – poate cineva va sta de pază, în permanență, sau poate își vor face tabăra foarte aproape de acel loc, pentru a ajunge, în timpul cel mai scurt, la rug atunci când semnalul de alarmă va fi dat.

În orice caz, acest mijloc de semnalizare va avea, pentru naufragiați, un rol prioritar și vital – e modalitatea lor de a intra în legătură cu restul lumii, de a le arăta unor posibili salvatori că ei există și, în acest fel, de a fi observați și salvați. Întreaga viață a coloniei se concentrează în jurul rugului – și toți naufragiații sunt uniți în jurul unei singure idei: aceea că rugul trebuie întreținut, mărit și, la momentul oportun, aprins. Construcția rugului le dă sens existenței, iar existența rugului le întreține speranța și le permite să viseze la ziua în care vor reentra în lumea civilizată – lumea confortului, a abundenței materiale și spirituale și, de ce nu, a universităților înalte și a dezbaterilor cu colegi faimoși.

Acum, să presupunem că, după un număr de ani, planul lor a dat rezultate – și că un vapor care a trecut prin fața insulei a observat focul – sau fumul – de la marele rug. Sau, și mai probabil, salvarea lor a fost rodul unei întâmplări: rugul a fost într-adevăr aprins, dar un vapor a ajuns acolo nu pentru că marinarii au observat fumul, ci pentru că insula era mult mai aproape de vreun continent decât credeau

---

<sup>9</sup> A se vedea, de pildă, numărul de la un an la altul mai mare de lucrări de licență și chiar de teze de doctorat dedicate lui Mircea Horia Simionescu și lui Gheorge Crăciun.

naufrația, iar acel vapor venise tocmai cu misiunea să prospecteze insula. Unii dintre naufragiați pleacă, dar alții, aflând că de fapt insula va fi colonizată, se hotărăsc să rămână și să-și continue viața.

Mai trec niște ani, iar insula este acum o colonie dacă nu prosperă, cel puțin nu lipsită de un oarecare confort. Există vapoare care fac permanent naveta spre insulă, și în curând se va construi și un pod, care va lega insula de uscat. E drept că noua lume este foarte departe de ceea ce au sperat naufragiații – care s-au trezit purtați de valul unei transformări asupra căruia nu au avut nici un control. Unii dintre ei își continuă viața – și se adaptează unor funcții cerute de noua societate. Alții umblă încoace și încolo, fără să-și mai găsească un rost, sau poartă discuții nesfârșite despre lumea nouă, despre cum ar trebui să fie și despre cum e ea de fapt. Cert e că naufragiații se răspândesc în toate direcțiile, devin aproape invizibili și anonimi – și nimeni nu mai participă la o construcție comună. Copiii lor poartă și ei discuții și ei despre noua lume –, dar fiecare are o altă părere, fiecare vede lucrurile un pic altfel și crede că ele ar trebui să fie făcute un pic altfel, așa că e foarte greu să mai găsești un grup mai mare de doi-trei indivizi cu idealuri comune, care să reziste, ca grup, un timp mai îndelungat.

#### **IV. Două generații de prozatori români (1980 și 2000) față cu Occidentul**

Ei bine, scriitorii generației '80, care încearcă să semnaleze lumii occidentale, prin intermediul efortului lor congruent, subsumat ideologiei estetice a postmodernismului, că „și noi existăm” – și că nu suntem chiar niște barbari (est-europeni înregimentați, în masă, sub flamura doctrinei naționalist-comuniste a partidului unic și a Marelui Conducător), cel puțin nu într-ale literaturii – sunt naufragiații noștri de pe insulă. Descoperirea insulei (mai mult accidentală, am putea spune, retrospectiv) echivalează cu revoluțiile din noiembrie-decembrie 1989, care au măturat Europa de Est și care au pus pendulul social în mișcare – în unele societăți imprimându-i o viteză mai mică și o mișcare uniformă, în altele (precum în România), o viteză mai mare și o mișcare haotică. Iar dispersarea naufragiaților – și a copiilor acestora, pe care îi putem considera, în termeni metaforici, scriitorii anilor 1990 și 2000 – e rezultatul pierderii unui scop comun, pe de o parte, dar și al implicării într-o transformare socială asupra căreia scriitorii nu mai au nici un control, pe de altă parte (nici măcar un control aparent – cum era cel dat de construirea unui rug, o punte de legătură și o cale de comunicare cu potențialii „salvatori” din afară). Și, atunci când nu mai poți controla realitatea, nu mai rămâne decât s-o ignori, s-o critici sau s-o descrii, într-un spectru cu extremele mai accentuate decât mijlocul (altfel spus: fie într-un ton tragic, fie într-unul parodic).

Ultimele două procese sunt acțiuni specifice literaturii – însă ele nu impun, automat, și o unitate de scop sau o direcție comune. Și ce rol are literatura într-o societate care se schimbă cu o viteză

amețitoare? Întâi acțiunea, și apoi reflecția: acesta pare a fi sloganul unei tranziții precum cea suferită de societatea românească. Iar scriitorii purtați de val – tocmai prin poziția lor tot mai vulnerabilă, pe măsură ce statul social li se diminuează – își pierd, cu atât mai mult, unitatea de scop și de direcție.

Dar exact acesta este rolul artistului – vor spune esteticienii: acela de a critica realitatea și de a o descrie – trecând-o prin filtrul propriu – fără a încerca să influențeze, direct, viața cetății, altfel spus, fără a se transforma în militanți sau în oameni politici. Atunci se ridică întrebarea: întreaga transformare descrisă prin metaforele insulei, a colonizării și a pendulului social nu are de fapt o consecință foarte firească – și anume, aceea că arta și-a reintrat pe făgașul ei natural și că artistul și-a reluat locul și rolul care îi erau date? Că artistul nu trebuie să fie, altfel spus, mai mult decât un observator, un spectator de pe margine, care scrie pentru a delecta – un saltimbanc, un *entertainer*? În special în epoca mass-media, deschisă și în România după 1990, rolul de *entertainer* este rolul care pare a fi cel mai potrivit pentru artist.

Am afirmat despre scriitorii anilor 1990 și 2000 că exact asta au devenit – cel puțin în comparație cu pozițiile academice și ideologice ale generației anterioare: saltimbanci, artiști de stradă, dispersați și quasi-anonimi, marginalizați și marginali atât în viața cetății, cât și, tot mai mult, în mass-media. Dacă acest lucru e unul firesc sau nu: ei bine, aceasta e o altă discuție, și nu este una așa de simplă pe cât ar părea la o primă vedere.

Pe de o parte, e un lucru firesc, într-un anumit tip de societate: una așezată, democratică, cu o clasă politică profesionistă și cu o economie dacă nu prosperă, cel puțin stabilă. O asemenea societate îi permite artistului să-și urmeze menirea – și preocupările specifice: să creeze, să își promoveze cărțile, să țină conferințe, să se întâlnească cu cititorii (sau fanii) și să se implice, dacă dorește, în viața cetății, în acea nișă care îl privește pe el: comentând, de pildă, viața artistică într-o emisiune de televiziune. Acesta e modelul intelectualului european „implicat” – care funcționează, de câteva generații, în Franța sau în Marea Britanie.

Pe de altă parte, societatea românească a tranziției *nu este acest tip de societate*: democrația este încă fragilă, stabilitatea socială e permanent amenințată de șomaj, de sărăcie, de corupția administrațiilor – de la aceea centrală la cele locale – și de guvernarea defectuoasă, de lipsa de profesionalism (sau de profesionalizare) a clasei politice, în vreme ce economia – ocupă un ultim loc constant, în Uniunea Europeană<sup>10</sup>. Departe de a-și urma menirea și de a evolua în propria nișă, artistul generațiilor 1990 și 2000 are preocupări mult mai stringente: ziua de mâine și supraviețuirea. Lupta sa pare, în permanență,

---

<sup>10</sup> Pentru o imagine detaliată asupra locului actual ocupat de România în Uniunea Europeană – și pentru o argumentație istorică a motivelor pentru care România ocupă, aproape constant, în perioada modernității ultimul loc în Europa, în ceea ce privește dezvoltarea economică și socială, a se vedea lucrarea lui Lucian Boia, *De ce este România altfel?*, Editura Humanitas, București, 2012.

una la deal și împotriva vântului. O luptă sisifică, împotriva evidenței că monetizarea artei, într-un asemenea context (altfel spus, a trăi direct din scris și din vânzarea cărților) este o iluzie la fel de îndepărtată precum prosperitatea și stabilitatea economică a Occidentului transpuse în spațiul est-european.

În plus, prin tradiție, artiștii și intelectualii români nu sunt creatori neimplicați – încă din secolul al XVIII-lea, de când a început să prindă contur literatura română cultă, intelectualii au jucat un rol central pe scena publică: sub formă de militanți (cazul lui Eminescu și Arghezi, dar și al generației interbelice, aproape în întregime<sup>11</sup>), de lideri de mișcări sociale revoluționare sau de ideologi ai unor asemenea mișcări (cazul lui Bălcescu și Alecsandri), de oameni politici și chiar de conducători de guvern (cazul lui Titu Maiorescu). Când nu s-au implicat direct în viața cetății, au influențat-o, totuși, într-o măsură semnificativă, criticând moravurile și stârnind scandaluri, prin opera lor (cazul lui Caragiale). Or, anii '90 și 2000 sunt, în mod paradoxal, perioada din istoria modernă a României când impactul prezenței intelectualilor pare a fi cel mai redus pe scena publică<sup>12</sup> și când ecoul social și politic al activității lor pare a fi unul extrem de slab. Cu puține excepții, artiștii și intelectualii par să fi demisionat, în ultimele două decenii și jumătate, nu numai de la pretenția de a juca un rol pe scena publică, de la vocația lor de militanți și de lideri sociali, ci chiar de la arta angajată și, în unele cazuri (deloc puține, când artiștii se transformă în jurnaliști, în oameni de publicitate sau în „consilieri de campanie” și în „purtători de imagine” ai unor politicieni), de la artă în general.

Prin urmare, departe de a fi readus artistul la locul lui firesc – acela de producător de valori estetice, într-o cultură înaltă, sau de *entertainer*, într-o cultură a mass-media – ultimele două decenii și jumătate par, dimpotrivă, să fi împins artistul pe o poziție atipică și nefirească, în raport cu istoria modernității românești. Ușor de confundat cu *normalitatea* occidentală, această poziție este una înșelătoare – de aceea, trebuie să fim atenți când punem un astfel de diagnostic: să nu ne limităm la

---

<sup>11</sup> Pentru o discuție a rolului intelectualilor români pe scena publică în perioada interbelică, a se vedea o altă lucrare a lui Lucian Boia, *Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930 și 1950*, Editura Humanitas, București, 2011.

<sup>12</sup> Aici s-ar putea obiecta că nu a trecut încă suficient timp pentru a privi peisajul general cu detaliere și că nu avem suficiente date pentru a vorbi despre „impactul” activităților intelectualilor pe scena publică, în această perioadă – și, într-o anumită măsură, obiectivă e validă. În plus, s-ar putea adăuga că au existat, în anii 1990, numeroși și intelectuali „militanți” pe scena publică, de la intelectualii grupați în jurul Grupului pentru Dialog Social (Gabriel Liiceanu, Sorin Alexandrescu etc) la disidenții din exil (precum Paul Goma, foarte activ în presa românească în această perioadă) și la intelectuali implicați direct în viața politică (precum Nicolae Manolescu, candidat la Președinția României în 1996 din partea ANL). Însă autorul acestui articol e de părere că, în vreme ce cantitatea de luări de poziție și de articole produse de intelectuali în jurul unor teme „ale cetății” e, fără îndoială, semnificativă în acești ani, circulația și ecoul acestor articole se reduce la revistele „de grup” (cum sunt „22”, „Dilema”, „Contemporanul” și multe altele – tot mai numeroase pe măsură ce societatea civilă se „fragmentează”) și la mediile intelectuale, impactul lor (prin impactul înțelegem capacitatea de a afecta, în ultimă instanță, politicile concrete de guvernare) fiind, în consecință, unul redus. Procentajul obținut de candidatul ANL în primul tur de scrutin al alegerilor din 1996 – sub 1% din totalul voturilor valide exprimate – poate fi o dovadă palpabilă în acest sens (desigur, rezultatul poate fi pus pe seama interesului mic, la nivelul societății largi, pentru temele propuse de intelectuali, dar și pe seama modului cum a fost organizată campania electorală a candidatului ANL și a resurselor logistice avute la dispoziție de alianța care l-a susținut).

observația superficială că „aceleași evoluții le observăm și în Occident”. Cauzele acestei diminuări – echivalentă, doar parțial, cu o limitare a artistului la zona esteticului – țin de particularitățile locale și de specificul tranziției românești. De aceea, este imposibilă o analiză a prozei anilor '90 și 2000 fără să discutăm, în profunzime, *specificul acestor condiții locale* – și particularitățile acestei tranziții mediatice (o tranziție dublată de intrarea în epoca mass-media), în raport cu nișa socială care ne interesează: aceea a literaturii și a vieții artistice din care decurge acea literatură.

## V. Concluzii

În concluzie, în ultimele trei decenii putem observa, privind retrospectiv evoluțiile estetice și ideologice din lumea artistică românească, două moduri radical diferite de *raportare la literatură* – și de înțelegere a misiunii scriitorului – pe de o parte, și de *relaționare* – în cadrul lumii artistice, dar și între lumea artistică și societatea per ansamblu – pe de altă parte.

Acestea sunt:

1. **Acțiunea de grup, unitară și congruentă**, a scriitorilor optzeciști – despre care putem afirma că sunt cel mai unit grup literar din istoria literaturii române. Această acțiune este subsumată unui program estetic și ideologic comun, cel al postmodernismului. E un program „de import”, occidental, atipic pentru societatea autoritară, național-comunistă a anilor '90. Adoptarea unui astfel de program de import are o *dublă semnificație*: pe de o parte, *emanciparea mișcării literare românești*, care se deplasează spre poziții elitiste, și, pe de altă parte, *stabilirea unei punți de comunicare* cu Occidentul, de care ideologia național-comunistă încearcă să ne separe, în mod brutal.

2. **Acțiunea dispersată, fragmentară și incongruentă** a scriitorilor deceniilor „de tranziție” – care par a se pune de acord doar asupra motoului „fiecare pe cont propriu”. Programul estetic și ideologic comun dispare – și, în general, orice tentativă de coagulare estetică și ideologică pare, în aceste decenii, sortită eșecului încă „din fașă”. Adoptarea unui asemenea comportament poate fi înțeles doar în contextul social mai larg, în care mișcarea abruptă și neregulată a pendulului social fragilizează statutul artistului, marginalizând scriitorul și excluzându-l, chiar, din dezbateră publică.

Totuși, retragerea artistului, despre care vorbim – și efortul său aparent sisific, într-o societate în care e împins tot mai mult înspre margine – nu înseamnă o scădere cantitativă a producțiilor prozei (pentru că proza ne interesează în mod direct, în acest studiu) în timpul acestei tranziții. Și nici, neapărat, o scădere în calitate a prozei – cum reclamă unii dintre criticii generației anterioare. Nu, cel puțin, dacă luăm în considerare cele câteva vârfuri ale generațiilor 1990 și 2000 – așa cum vom vedea într-unul din capitolele următoare ale acestei cercetări.

Voi reveni asupra schimbărilor de paradigmă (estetică și socială) descrise aici într-un capitol ulterior dedicat metamorfozelor postmodernismului românesc. În următoarele capitole, voi urmări evoluția a doi dintre prozatorii reprezentativi ai anilor 1960-1980 – Norman Manea și Nicolae Breban – înainte și după Revoluția din decembrie 1989. Vom vedea cum doi dintre cei mai prolifici ani anilor 1960-1980 sunt prinși, după 1989, în jocul mass-media și al polemicilor, abandonează, în bună parte, romanul și își investesc o parte substanțială a energiilor creatoare în acest joc.

## **CAPITOLUL 2**

### **Ghilotina anilor 1990. Două rupturi biografice (I)**

#### **Norman Manea**

Înainte de momentul în care postmodernismul românesc ajunge la apogeu, la mijlocul anilor '80, și chiar în paralel cu el, în lumea literelor românești sunt bine reprezentate și alte curente și modele literare: realismul cu intruziuni fantastice și mitice sau proza de introspecție și analiză a prozatorilor șazeciști, proza metatextuală a șaptezecismului, textualismul unor optzeciști, realismul magic al altor optzeciști, realismul cotidian cu reverberații fantastice ș.a.<sup>13</sup> Însă în fragmentarea firească a generațiilor literare și a modelelor productive există o unitate – iar această unitate se manifestă prin două forme predilecte: 1. Solidaritatea „de generație” (vizibilă, în special, în cazul scriitorilor optzeciști) și 2.

---

<sup>13</sup> A se vedea lista „modelelor productive” în proza anilor '60, '70 și '80 pe care o realizează Eugen Negrici în *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației Pro, București, 2002.

Coeziunea generațiilor în jurul unor scriitori „de vârf” – pe care îi putem numi scriitori de cursă lungă sau scriitori profesioniști.

În următoarele decenii, marcate, așa cum arătam în capitolul precedent, de o mișcare a pendulului social dinspre autoritarism spre democrație și dinspre etatism spre liberalism, mișcare ce aduce cu sine schimbări sociale și politice majore, nu doar postmodernismul românesc intră în declin, dar și ideile de aderență la o estetică unitară și de generație literară solidară par se estompează. Și, odată cu această estompare, se petrec și niște rupturi vizibile în carierele scriitorilor de cursă lungă ai generațiilor precedente (‘70 și ‘80) – în vreme ce scriitorii noilor generații (‘90 și 2000) reușesc, rar, să treacă de primele 2-3 cărți publicate, înainte de a părăsi literatura, orientându-se spre alte cariere.

Ce se întâmplă, pe de o parte, cu destinele literare ale scriitorilor „de vârf” ai anilor ‘70 și ‘80 care „se rup” dincolo de pragul Revoluției din decembrie 1989 și, pe de altă parte, ce se întâmplă cu destinele tinerilor scriitori, ai anilor ‘90 și 2000, care nu par să găsească un teren foarte fertil în „lumea nouă”? Și care sunt cauzele acestei estompări – a ideilor de aderență la o estetică unitară și, dincolo de ea, a însăși ideii de „scriitor profesionist” – care marchează, contextual, rupturile de carieră și de destin despre care vorbim?

În capitolul de față voi răspunde la această întrebare (o voi numi întrebarea I. sau întrebarea „de bază”) făcând referire la opera și la destinul literar al unuia dintre prozatorii reprezentativi ai anilor 1960-1980: Norman Manea. Care sunt momentele definitorii ale evoluției literare ale lui Norman Manea – și cum este influențată cariera sa literară de schimbările sociale și culturale provocate de Revoluția din decembrie 1989? Este o întrebare de actualitate, deoarece, în special în anii 1990, impresia era că mulți dintre scriitorii promițători, aflați încă în punctul de vârf al perioadei productive a carierei literare, au abandonat literatura – și că, în acest context istoric, avem, din nou, de-a face cu o generație pierdută sau semi-pierdută. Vom vedea dacă lucrurile stau sau nu așa.

În capitolul următor, mă voi referi, mai succint, la un alt scriitor – Nicolae Breban<sup>14</sup>. Voi folosi, pentru cei doi autori în discuție (Norman Manea și Nicolae Breban) **trei repere comune** – (i) modelele tradiționale productive în literatura perioadei 1970-2000, (ii) modelele internaționale productive în această perioadă și (iii) forțele pieței (un factor care devine relevant în special după 1989).

Desigur, dacă discutăm despre destinele literare ale unor scriitori și despre rupturile apărute în destinele literare ale unor scriitori, un rol important îl joacă și contextul. Nu putem înțelege o ruptură dacă nu o

---

<sup>14</sup> Alegerea celor doi scriitori nu este întâmplătoare – ei nu sunt doar unii dintre prozatorii cei mai productivi ai deceniilor 1960-1980 (și ai celor două decenii care urmează Revoluției din decembrie 1989), sunt și doi dintre scriitorii reprezentativi, pentru această perioadă. În plus, cei doi prozatori sunt asociați, în diverse contexte, cu postmodernismul românesc – la care voi face referire într-unul dintre capitolele următoare ale acestui studiu. Norman Manea și Nicolae Breban sunt doi dintre scriitorii care folosesc, în viziunea criticii literare, mijloace „postmoderne” în opera lor încă din anii 1960 – cu mult înainte, așadar, de a se vorbi despre un postmodernism românesc.

punem într-un context mai larg: nu numai al operei unui scriitor, dar și al biografiei scriitorului și al societății în care acesta activează – atât în sens restrâns, de societate sau lume artistică și literară, cât și în sens larg, de societate politică și națională.

Discutând despre context, discutăm, însă, despre evoluție – deoarece contextul se află, în cazul celor patru decenii la care ne referim, într-o perpetuă evoluție istorică, e un context în plină schimbare. Pentru a surprinde un context în evoluție, voi face apel la trei „izvoare” sau tipuri de surse: (1). Opera scriitorului, ca sursă primă, care este un barometru pentru maturizarea estetică a scriitorului, dar și pentru viața literară și socială a cetății în care acesta creează; (2). Critica literară de întâmpinare, a cărei oglindă îngustă surprinde, pe de o parte, evoluția operei unui scriitor, dar reflectă, pe de altă parte (când punem oglinzile cap la cap), și evoluția percepțiilor asupra operei, determinată de mutațiile estetice și ideologice apărute în lumea artistică, dar și în cea politică; (3). Istoria literară și istoriile politice și sociale, care au, cel puțin teoretic, privilegiul de a se ridica mai sus cu o treaptă sau două, deasupra operei și deasupra criticii de întâmpinare, surprinzând imagini panoramice asupra unor intervale cronologice mai largi, în care se disting modelele unor mișcări estetice, ideologice și sociale de ansamblu.

Cele trei „izvoare” ar trebui să ne ajute, în final, să răspundem la două întrebări fundamentale subsumate întrebării (I.) de la care pornim: și anume:

I. 1 Care sunt (i) modelele tradiționale și (ii) modelele internaționale productive în operele acestor scriitori – altfel spus, care e **contextul estetic** al rupturii?

I. 2 Ce se întâmplă, de fapt, în lumea artistică românească în cele două decenii de dinainte de 1989, când postmodernismul românesc își atinge punctul culminant, dar și în cele două decenii de după 1989, în siajul momentului de vârf al postmodernismului; care sunt polaritățile politice în acțiune și ce rol joacă (iii) forțele pieței, atunci când ele intervin ca element decisiv în joc, odată cu liberalizarea economică – altfel spus, care e **contextul istoric** al rupturii?

În demersul din acest capitol voi înainta în trei pași – sau „proceduri”.

I. Voi discuta, într-o privire de ansamblu, opera lui Norman Manea și voi reconstitui evoluția carierei sale literare făcând apel la cele trei „izvoare” sau tipuri de surse, (1), (2) și (3).

II. În cadrul analizei voi schița, întâi, un răspuns pentru întrebările I.1 și I.2 și, apoi, voi schița un răspuns pentru întrebarea I. - **Ce se întâmplă cu destinul lui Norman Manea dincolo de pragul Revoluției din decembrie 1989?**



III. La sfârșitul analizei, în partea de concluzii, voi schița un răspuns general pentru întrebările I.1 și I.2 și, apoi, pentru întrebarea I: **Ce se întâmplă cu destinul literar al unuia dintre scriitorii „de vârf” ai anilor ‘70 și ‘80 care „se rupe” dincolo de pragul Revoluției din decembrie 1989?**

Voi porni de la discutarea, contextuală, a „cazului Norman Manea” trecând prin primii doi pași, I și II. Așadar, să urmărim liniile de forță ale evoluției lui Norman Manea de la debutul său din 1969 până în anii 2000.

### **Norman Manea: un caz atipic**

Trebuie să spunem, încă de la început, că Norman Manea reprezintă un caz atipic în discuția de față: pe de o parte, el aparține și nu aparține în întregime literaturii române – odată cu plecarea sa din lagărul comunist, în 1987, el devine scriitor american (chiar dacă „de limbă română”). Pe de altă parte, deși el nu poate fi considerat un scriitor „de primă linie” al generației 60 (acest rol e ocupat de prozatori mult mai vizibili, în acea epocă – precum Nicolae Breban), el devine extrem de important pentru literatura română tocmai când o părăsește, fiind considerat, în anii 90 și 2000, cel mai cunoscut scriitor român în spațiul occidental. Așadar, prin cele două trăsături – relativa sa marginalitate, în raport cu generația 60, opusă caracterului său emblematic pentru literatura română, în raport cu literatura occidentală –, dar și prin raportarea sa oblică la conceptul de postmodernism românesc, Norman Manea se află chiar în centrul triunghiului marcat de (i) modelele tradiționale și (ii) modelele internaționale productive în anii 1960-2000, pe de o parte, și de (iii) forțele pieței, pe de altă parte. Așadar, Norman Manea nu numai că nu putea să lipsească – ci este, poate, cel mai reprezentativ scriitor pentru această discuție.

### **I. Principalele momente ale evoluției literare a lui Norman Manea**

În jurul lui Norman Manea s-a creat, în lumea literară românească, o aură cu două polarități opuse: una negativă și alta pozitivă. Cea negativă e bazată pe o serie de stereotipuri<sup>15</sup> care includ lipsa de talent pentru proză, lipsa stilului, în proză, denigrarea imaginii României, prin punerea sub semnul întrebării a trecutului legionar al lui Mircea Eliade, în proza americană, și chiar etnicitatea – care ar explica atât denigrarea românismului, cât și tematica predilectă a prozelor lui Norman Manea (care ar fi un lung șir de reluări ale clișeelelor autovictimizării evreului). Cea pozitivă e bazată tot pe stereotipuri

---

<sup>15</sup> Amintite și de Claudiu Turcuș în monografia *Estetica lui Norman Manea*, Editura Polirom, Iași, 2012.

(unele dintre ele preluate, cu semn inversat, din cea negativă): Norman Manea este un reprezentant important al disidenței față de regimul comunismului naționalist al lui Nicolae Ceaușescu și o voce a minorității iudaice care ne reamintește de culpabilitatea istorică a regimurilor Antonescu și Ceaușescu, dar și a unor intelectuali români din prima linie a generației interbelice. Ambele polarități ale acestei aure sunt, în ultimă instanță, la fel de nocive pentru receptarea prozatorului – și a prozei sale.

### **I.1. Considerații generale despre opera lui Norman Manea**

Înainte de a vorbi despre motivele pentru care aceste polarități sunt nocive se impun câteva considerații despre proza lui Norman Manea. Opera sa – parte eseistică, parte proză, uneori cu o barieră destul de mobilă între eseistică și proză – este împărțită, așa cum deja am arătat, în două etape distincte cronologic, însă unitare tematic. Cele două etape sunt: cea de dinaintea de anul 1987, anul plecării sale în exil (întâi în Germania de Vest, apoi în Statele Unite), și cea de după anul 1987, când prozatorul își continuă cariera în Statele Unite, unde va deveni profesor la Bard College.

Două elemente foarte importante ale carierei lui Norman Manea, care îl fac pe scriitorul român un punct de reper esențial pentru acest studiu, sunt continuitatea tematică și continuitatea de limbă – prozatorul român nu numai că își va dezvolta vechile teme în romanele sale americane (trecându-le prin filtrul noilor experiențe), dar va continua să o facă în limba română. De aceea, spre deosebire de alți scriitori români (cum sunt Emil Cioran sau Herta Muller) care, după plecarea din țară, au început să scrie într-o limbă de adopție (în franceză sau în engleză – în cazul scriitorilor dați ca exemplu mai sus), Norman Manea rămâne un scriitor de limbă română și, de aceea, putem spune despre el că aparține, pe drept, literaturii române.

### **I.2 Criterii generaționiste**

Biologic vorbind, Norman Manea, născut în 1936, ar aparține generației '60, însă debutul său întârziat, din 1969 (scriitorul practică, timp de paisprezece ani ingineria, înainte de a începe să publice proză) și, mai ales, întârzierea cu care începe să practice scrisul ca pe o profesie (după spusele scriitorului, acest lucru se petrece în 1974) îl plasează printre scriitorii generației '70. Însă dacă îi considerăm pe scriitorii Școlii de la Târgoviște și pe Mircea Ivănescu drept repere ale acestei generații, Norman Manea nu se potrivește în peisaj.

Criticul Lucian Raicu arăta, într-un articol aniversar din anii '90: „Norman Manea a inventat un altfel de a scrie. Este certitudinea de căpetenie pe care o primesc din partea sa (...) A inventat o limbă a

sa, cum ar zice Barthes, limbă străină în cuprinsul general al limbii sale materne (...)”<sup>16</sup>. Este un fapt adevărat în special în contextul generației căreia prozatorul i-ar aparține, conjunctural, și e valabil nu numai în privința stilului și al limbii, dar în special al tematicii. Aproape nimic din ironia și din jocul de-a literatura specifice târgoviștenilor nu trece în romanele lui Norman Manea – al cărui stil opac și greoi, a cărui căutare permanentă în sine, pe o spirală autoreferențială, îl apropie, poate, mai mult de noul roman francez și îl plasează, în orice caz, pe o „insulă” a sa.

### **I.3 Perspectivile criticii de întâmpinare asupra operei lui Norman Manea**

Primele romane ale lui Norman Manea sunt grupate sub umbrela unui ciclu numit de critica literară „aleatoriu” – în sensul în care criteriile de unitate sunt greu de observat. „*Variante la un autoportret* și-a intitulat Norman Manea un aleatoriu ciclu epic din care, după indicațiile autorului, fac parte romanele *Captivi* (1970), *Atrium* (1971), *Cartea fiului* (1976) și povestirile din volumul *Primele porți* (1975). Deși scriitorul nu a mai considerat necesar să reia precizarea apartenenței lor la acest ciclu, următoarele lui cărți (un roman, *Zilele și jocul*, 1977, două culegeri de eseuri și confesiuni, *Anii de ucenicie ai lui August Proștu*, 1979, și *Pe contur*, 1984) aparțin sub toate aspectele aceleiași serii, întrucât încercarea de autodefinire continuă și direcția ei rămâne constantă.” – observă Mircea Iorgulescu într-o privire retrospectivă din anul 1985 asupra operei lui Norman Manea<sup>17</sup>.

### **I.4 Între Joyce, Musil și Sabato**

Volumul de povestiri *Octombrie, ora opt* (povestiri, 1981) e situat în spațiul aceluiași proiect prin teme, viziune și problematici. Mircea Iorgulescu este de părere că volumul este „cea mai reprezentativă carte pentru proza lui Norman Manea” și, în același timp, o carte „deocamdată insuficient prețuită și rău cunoscută în raport cu valoarea ei reală”<sup>18</sup>. Acest fapt criticul literar îl pune pe seama rolului relativ marginal pe care Norman Manea îl ocupa, la începutul deceniului al IX-lea, în raport cu scena literară românească: „Fără a fi un spirit retractil și defensiv, scriitorul trăiește totuși oarecum în afara scenei vieții literare, fiind însă nu atât retras, cât izolat. Îl admiră statornic și fără rezerve câțiva critici importanți, reputația lui fiind de asemenea considerabilă printre prozatorii tineri. Poziție în cea mai bună măsură explicabilă, Norman Manea este unul dintre cei mai perseverenți inovatori care s-au manifestat în proza românească de aproape două decenii încoace, militând prin literatura lui, ca și prin eseurile și

---

<sup>16</sup> Lucian Raicu, „Câteva gânduri”, în *Steaua*, nr.7-8, iulie-august 1996

<sup>17</sup> Mircea Iorgulescu, *Prezent*, București, Editura Cartea Românească, 1985, pp. 230

<sup>18</sup> *Ibid.*, pag. 230

intervențiile teoretice, în favoarea unei modernizări de substanță a epicii, numele de referință pentru direcțiile sugerate fiind Joyce, Musil, Malcom Lowry, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sabato.”<sup>19</sup>

De reținut, așadar, că printre modelele internaționale identificate de critic se numără, pe de o parte, scriitorii reprezentativi pentru modernismul european – James Joyce, Robert Musil – și, pe de altă parte, scriitorii ai noii literaturi sud-americane – Mario Vargas Llosa, Ernesto Sabato – asociați deja, la acea vreme, cu un curent în vogă în mediile intelectuale, pe buzele artiștilor și intelectualilor: postmodernismul.

Asocierea cu Joyce, Musil, Llosa și Sabato are o triplă semnificație. În primul rând, Mircea Iorgulescu face trimitere la stilul oarecum greoi, încărcat de verbiaj, al lui Norman Manea, pe care îl așază, în mod salvator, sub auspiciile prozei elitiste a lui James Joyce. În al doilea rând, salvându-l de facil (și de facila asociere a verbiajului cu lipsa de îndemânare scriitoricească), criticul literar îl plasează pe Norman Manea în familia moralistilor – a celor care explorează, dintr-o perspectivă morală, condiția umană: „Disprețuind rumoarea facilă și experimentul frivol, Norman Manea mizează în angajamentul său literar pe dubla funcție de explorare a prozei – în sens artistic și în sens moral –, convins fiind cum de altfel o și spune direct, că astăzi creația pare a fi «ultima dintre pateticele angajări ale omului»”<sup>20</sup>.

### **I.5 Romanul politic; cel mai valoros volum de povestiri al lui Norman Manea**

În sfârșit, a treia semnificație, bine ascunsă sub problematica împrejurărilor sociale și a raportului dintre om și istorie, este la proximitatea romanului politic – sudamericanii, în special, fiind maeștri ai romanului politic. Criticul literar n-o spune niciodată direct, dar salută, cu entuziasm, apropierea de acest gen în prelungirea carierei lui sudamericane; acesta pare a fi și motivul pentru care scăderile stilistice sunt trecute, ușor, cu vederea (prin „alipirea”, nobilă, cu James Joyce): „A revela omenescul sub toate înfățișările lui presupune, în proza lui Norman Manea, a face o severă, intransigentă radiografie a împrejurărilor în care acesta, fără să dispară, se alterează. Iată de ce se poate spune că, în bună parte, volumul lui Norman Manea schimbă, prin câteva ample povestiri, modalitatea de a trata literar o temă dintre cele mai fecunde ale prozei contemporane: «obsedantul deceniu». Renunțând la izolarea momentelor, fixând într-un chip tulburător, prin reconstituiri de situații și bibliografii, de traiectorii sociale și de medii caracteristice, fluxul niciodată întrerupt al unei istorii ea însăși complexă, contradictorie, de o diversitate copleșitoare, scriitorul evită rechizitoriul și sentimentalismul de circumstanță, ridicând faptele la înălțimea unei viziuni ce se bizuie pe apărarea valorilor durabile, pe continuitatea de esență a umanului supus, adesea, unor prefaceri și deformări care îl înstrăinează de ceea

---

<sup>19</sup> Ibid., pag 230-231

<sup>20</sup> Ibid, p. 234

ce este specific. *Octombrie, ora opt* e astfel una dintre cele mai izbutite și originale cărți consacrate atât de actualei problematice a raporturilor dintre om și istorie; și, totodată, cea mai bună carte a autorului său<sup>21</sup>.

Criticul Mircea Iorgulescu mai face, curajos, un pas înainte – într-o perioadă în care Norman Manea intrase deja într-un con de umbră după ce ajunsese pe „lista neagră” de scriitori a autorităților comuniste – afirmând că problematica volumului nu se rezumă la „obsedantul deceniu” (o țință comună și comodă pentru prozatorii români, începând cu jumătatea anilor '60), ci că ea atinge și vremurile contemporane: „Povestirile și nuvelele din *Octombrie, ora opt* constituie părți dintr-un «perpetuum» narativ ce cuprinde sub aspect temporal o perioadă istorică lungă, de la anii războiului până la contemporaneitatea imediată.”<sup>22</sup>

În monografia pe care tânărul critic literar Claudiu Turcuș i-o va dedica, în 2012, lui Norman Manea, volumul de povestiri va fi declarat „cel mai valoros volum de proză al perioadei bucureștene” a lui Norman Manea<sup>23</sup>.

## I.6 Romanul fluxului psihologic

La patru ani după debutul scriitorului, în 1973, Liviu Petrescu vedea, în Norman Manea, un exponent al romanului fluxului psihologic – a cărui „cucerire” ar echivala cu luarea în stăpânire a „adevăratei modernități”: „Interiorizarea perspectivei va trebui, deci, să țină seama de această disociere de planuri [între nivelul preconștient și cel conștient al conștiinței, n.m.]; adevărata modernitate nu va fi cucerită decât atunci când romancierul își va deschide drum până la fluxul interior, până la stratul genezelor mentale.”<sup>24</sup>

Criticul găsește această pătrundere pe terenul fluxului psihologic drept „foarte convingătoare”, dincolo de scăpările evidente ale romanului lui Norman Manea: „Foarte convingătoare ni s-a părut tentativa lui Norman Manea de a se familiariza cu tehnica «fluxului psihologic» în atât de interesantul său roman *Captivi*; ne-a impresionat finețea cu care scriitorul înregistrează tentativele repetate ale unor gânduri intime de a se exprima, fără a reuși însă chiar de la cea dintâi încercare.”<sup>25</sup>

Norman Manea pare, arată Liviu Petrescu, conștient de primejdia ce amenință romanul psihologic modern: ruperea linearității, a narațiunii și, odată cu aceasta, pierderea lizibilității; la fel ca Mircea Iorgulescu, și Liviu Petrescu îl „salvează” pe Norman Manea prin asocierea cu James Joyce: „[primejdia e aceea] ca opera să dobândească un aspect amorf, să fie lipsită de «orice proprietăți

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 234

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 234

<sup>23</sup> Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, 2012, p. 77

<sup>24</sup> Liviu Petrescu, *Scriitori români și srăini*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p. 113

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 115

lineare», de orice contur, structura ei apropiindu-se din ce în ce mai mult de aceea a unei meduze. Acestei primejdii, James Joyce îi opune (în romanul *Ulysses*) tehnica leitmotivului; monologul fiecărui personaj era punctat de anumite gânduri stăruitoare, care se repetă la diferite intervale de timp.<sup>26</sup>

Criticul remarcă și apariția unui personaj notabil, Monica Smântânescu, un fel de antierou în genul lui Musil: „Cea mai interesantă dintre analizele psihologice ale romancierului rămâne însă aceea rezervată profesoarei Monica Smântânescu, «persoana a treia», ființă umilă, «aptă să-și asume poverile celui care o inventă, o încarcă, o folosește și o terfelește oricum», dar o ființă capabilă în egală măsură de revoltă, «iluzia de o clipă a libertății ei, când își exagerează schimonoseala, sentimentele, cuvintele»<sup>27</sup>.

## I.7 Lizibilitate și stil

Problema „stilului Norman Manea” o ridică și Valeriu Cristea: cu eleganță, criticul remarcă lipsa de limpezime (în fond, de lizibilitate) a prozei lui Norman Manea; în același timp, Valeriu Cristea punctează lucrurile pozitive, atenția acordată tehnicii și forța de individualizare a personajelor, încercând, parcă, să-l încurajeze pe scriitor în direcția bună: „Cu *Atrium*, a treia sa carte, Norman Manea reconfirmă o mai veche opțiune, continuând să evolueze în direcția unei proze ce acordă o mai mare atenție tehnicii, procedeele<sup>28</sup> – și, mai departe: „Norman Manea și-a creat un stil, fără a-și limpezi însă până la capăt expresia, ce mai păstrează un risc de obscuritate. Într-un chip destul de neașteptat, fraza scriitorului asociază unei anumite tendințe spre abstracție sugestia poetică a unor descripții foarte concrete. (...) Dincolo de aceste rezerve, proza lui Norman Manea vădește densitate și finețe, capacitate de evocare și problematică, un stil format și o reală forță de individualizare a personajelor.”

Aceeași problemă o ridică și Lucian Raicu, mergând mai departe, spre chestiunea modernității romanelor lui Norman Manea. Acolo unde unii critici acuză – susținând că procedeul frecvent al lui Norman Manea este „învăluirea subiectului în ceață artificială” – alții îi iau apărarea, asociind lipsa direcției și a structurii narative cu apartenența la modernitate: „Modernitatea acestei literaturi, cel puțin de la *Atrium* (a treia carte a lui Norman Manea, 1973) mai departe, spre *Primele porți* (1975) și *Cartea fiului* (1976), nu este de ordin formal, nici numai de ordin experimental. Cu temele sale, scriitorul nu poate proceda altfel, fără riscul de a simplifica; sau de a le anula pur și simplu. Nimic nu e de la început sigur, de la început definit în ele; și nici constituit; nici chiar existent. Realitățile interne ale acestor cărți se configurează pe măsura înaintării și «facerii» textului, printr-o infinitate de ipoteze puse la încercare; scriitorul, ca să zicem așa, îi «ispitește» temele, prin abile învăluri și atingeri abia simțite, până ce ele

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 115

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 115

<sup>28</sup> Valeriu Cristea, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, București, 1975, p. 283

consimt să apară cu adevărat, să se manifeste, să se corporalizeze. A spune, ca Dumitru Micu, că «Procedul frecvent e, aici, învăluirea subiectului în ceață artificială» înseamnă a refuza un efort de acomodare.»<sup>29</sup>

În orice caz, conținutul prozei lui Norman Manea (în opoziție cu forma, cu suprafața), planul ideatic, „sensul lucrurilor trăite” este mai important, încearcă să demonstreze Lucian Raicu, decât stilul. „Liniile narațiunii sunt așa, ar putea fi și altfel, se vede limpede că nu asta îl acaparează [pe Norman Manea]. Dar, pe măsură ce crește «distanța» sa față de transa strict narativă, reală, dar și posibilă, predispunând mai mult la reverie interpretativă și joc subtil al intelectului decât la energica luare în serios și la implicarea în fapte luate ca atare, sporește în proporție directă mișcarea inversă (și simultană celei dintâi, numai că petrecându-se la un strat mai profund), intensitatea reflecției născute de ceea ce îl preocupă cu adevărat, de încercarea de a defini pentru sine și pentru ceilalți un sens al lucrurilor trăite, o cale de acces și una de «izbăvire».”<sup>30</sup>

## **I.8 August Prostul și cărțile care „fac breșă”**

Unul dintre personajele lui Norman Manea care a atras, în mod special, atenția criticii literare este August Prostul. Faptul că romanul care va consacra personajul – *Anii de ucenicie ai lui August Prostul* – este foarte puțin roman și mult mai mult un lung eseu este trecut cu ușurință cu vederea, esențiale fiind, pentru critica literară, perspectiva demitizantă, critică asupra discursurilor utopice – și, implicit, asupra discursului comunist – și proximitatea romanului politic.

Un portret al lui August Prostul îl face, în 1980, Nicolae Manolescu: „August Prostul este insul ingenuu și șiret, istețul în aparențele prostului, excentric, neîndemânic, împiedicatul care stârnește hazul spectatorilor incapabili a ghici în aiureala lui un fel de filozofie a vieții. (...) Norman Manea face din August un simbol al artistului care este, prin structură, contestatar al rutinei și al platitudinii, asumându-și riscul de a trece, în ochii oamenilor cu bun-simț, rezonabili și practici, drept nebun sau, dacă are noroc, drept măscărici”<sup>31</sup>.

Lucian Raicu nu ezită să califice, fățiș, *Anii de ucenicie...* drept un roman politico-etic – unul dintre cele mai bune romane politice din literatura anilor '70 și '80: „Analiză a actului creator și a celui de receptare, a devenirii artistice și intelectuale, a formării scriitorului într-o epocă dată și, desigur, nu numai în ea, mărturie asupra creației, a chinului și a bucuriei de a scrie pentru *a fi* și pentru *a supraviețui*, *Anii de ucenicie ai lui August Prostul* este și un roman politico-etic, unul din cele mai bune care s-au scris la noi în ultima vreme, o extraordinară reconstituire a unei epoci de avânt și dezvoltare,

---

<sup>29</sup> Lucian Raicu, *Practica scrisului și experiența lecturii*, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 259

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 263

<sup>31</sup> Nicolae Manolescu, „Jurnal de scriitor”, în *România literară*, nr. 3, ianuarie 1980

de amețală, patetism și ridicol, o reconstituire care, apelând la masive montaje de presă și la o superioară regie a punerii în pagină, izbutește să fie, ca puține altele, deplin verosimilă și obiectivă, deplin credibilă și creditabilă, cu toate că nu ezită o singură clipă să mobilizeze în serviciul adevărului însuși, celui mai strict, o sumedenie de «transcrieri» de aparență ireală și vag incredibilă.»<sup>32</sup>

C. Săplăcan așază *Anii de ucenicie...* într-o categorie cu totul aparte de cărți, care „fac breșă” – prin asta înțelegem cărți-eveniment, cărți rare, curajoase, neașteptate – și vorbește despre un „fantastic al enormității”: „Acest roman, disecție a conștiinței duplicității și a obsesiei neîmplinirii, cronică pas cu pas a unor zbateri sterile, filigran al unei epoci deformată și deformatoare, prin profunzimea interogațiilor și a problematicii, face o breșă în moda romanului politic actual. (...)

Breșa aceasta nu se face numai prin problematica atacată cu gravitate, dar și printr-o mare deschidere de perspectivă, neobișnuită – dar atât de necesară – în romanul politic – spre grotesc, bufonerie și bizarerie, spre un impresionant, extrem de original *fantastic* al enormității.»<sup>33</sup>

## **I.9 Din nou Proust și Joyce. Implicațiile „de dincolo de stil”**

Proust și Joyce sunt scriitorii ce revin, iar și iar, printre referințele criticii. Reîntoarcerea repetată (aparent haotică) la un timp anterior din romanele lui Norman Manea i s-ar datora, în opinia lui Ion Vlad, lui Proust; iar ruptura discursului epic, fragmentarea liniei narative ar fi tributară lui Joyce: „Derularea timpului și reîntoarcerea repetată la un timp anterior, extinderea elementelor de natură să sugereze ritmul încetinit al orelor țin de mecanica unui timp proustian sau, uneori, de desfășurarea evenimentului epic în romanul lui Joyce. Discursul epic pare astfel rupt, fragmentat, cu multiple și imprevizibile dislocări, captând atenția asupra unui detaliu aparent insignifiant sau dizolvând elemente diverse, producând o anume difuziune a datelor înregistrate de protagonistul acestui *jurnal al zilelor și al jocului memoriei*.”<sup>34</sup>

Discursul narativ al lui Norman Manea este considerat, de Ion Vlad, drept unul nervos, eliptic și dirijat de un narator care face „fișe de existență”. Stratagema narativă a lui Norman Manea ar fi rezultatul unei căutări permanente a unor soluții pentru comunicare: „Norman Manea a scris un roman despre un «Tânăr» și despre experiențele sale la început de viață matură și lucidă, când confruntările sunt decisive. A adoptat formula unui discurs narativ nervos, eliptic, dirijat și regizat de un Narator care studiază «fișele» și graficul acestei existențe. Inserția fragmentelor confesive, de «jurnal»; notarea unor impresii fulgurante; alăturarea sau juxtapunerea unor pasaje aglomerate și «programate» face parte dintr-o

<sup>32</sup> Lucian Raicu, *Printre contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 47

<sup>33</sup> C. Săplăcan, în *Echinox*, nr. 3/1980

<sup>34</sup> Ion Vlad, *Lectura romanului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p. 183



*strategemă narativă* specifică unui scriitor în permanentă căutare de soluții pentru comunicare (vezi *Cartea fiului*). «Zilele» acestui «Tânăr» și «Jocul» (real/i-real; real/imaginar) sunt succesive treceri spre straturi diferite ale realului și ele sunt comunicate prin intermediul unui discurs care ascultă, sensibil, de reacțiile interioare ale eroului. Ele sunt indiciul unei existențe. Norman Manea a făcut-o credibilă și perfect justificată artistic prin această experiență stilistică cu numeroase implicații dincolo de «stil».<sup>35</sup>

A spune că stratagema narativă a lui Norman Manea – și a oricărui scriitor – reflectă căutarea unor soluții pentru comunicare e o afirmație prea generală: orice scriitor caută, în fapt, prin orice carte – fie ea în versuri, în proză sau „de teatru” – soluții pentru comunicare; important este că, aproape la unison, critica literară neideologizată (am putea să mai numim această critică, folosind un criteriu moral, salubră sau, folosind un criteriu moral-estetic, salubră și elitistă)<sup>36</sup> din anii '80 pare a considera personajele lui Norman Manea drept credibile – și lasă impresia că apreciază implicațiile „de dincolo de stil” mult mai mult decât stilul prozatorului.

## I.10 Modele

Într-o recenzie dedicată volumului de eseuri *Pe contur*, Alexandru George observă că modelele lui Norman Manea sunt scriitorii contemporani – de la Kafka și Musil încoace; iar prin scriitorii înțelegem prozatori și esești – dramaturgia și poezia ies cu totul din sfera de interes a lui Norman Manea: „Norman Manea scrie în primul rând despre prozatori și esești. Dramaturgia pare a-l interesa mult mai puțin, iar poezia e cu totul absentă din preocupările sale. Interesul său se concentrează de fapt asupra scriitorilor contemporani, adică de la Kafka și Musil încoace, cu preferință arătată spiritelor problematice, prozatorilor care alunecă spre reflecții, care propun teme de meditații mai mult decât pure delicii estetice.”<sup>37</sup>

Spiritele problematice și reflexive din literatura universală sunt, așadar, cele care îl atrag pe Norman Manea – asta deoarece și prozatorul român este, la rândul său, un astfel de spirit, problematic și reflexiv, care propune teme de meditație – și nu delicii estetice. Spațiul epic al lui Norman Manea îl definește și Ion Holban – acesta este un spațiu al „căilor sinuoase” și al stărilor conflictuale, un spațiu al captivității și al încercării, perpetue, de evadare din captivitate: „Într-un text din *Anii de ucenicie ai lui August Prostul* (1979), Norman Manea face câteva disocieri în marginea raportului care se stabilește în limitele prozei actuale între «model» și «recuperarea noului»; după exact zece ani de la debutul în volum, timp în care a publicat șase cărți ce constituie, toate, variante la un autoportret – *Noaptea pe*

---

<sup>35</sup> *Idem*, p. 187

<sup>36</sup> Nu mă refer, aici, la atacurile împotriva prozei lui Norman Manea din revistele „de partid” ale epocii, precum *Săptămâna* lui Eugen Barbu.

<sup>37</sup> Alexandru George, *La sfârșitul lecturii*, 1973-1993, Editura Cartea Românească, București, vol. IV, p. 301

*latură lungă* (1969), *Captivi* (1970), *Atrium* (1974), *Primele porți* (1975), *Cartea fiului* (1976), *Zilele și jocul* (1977) – , Norman Manea se explică, dezvăluie modelul narațiunilor sale, fixând spațiul epic propriu și caracteristicile acestuia față de mișcarea prozei contemporane prozelor amintite: „Demersul artistic, inexistent în afara originalității stilistice și a observației adânci, n-are desigur decât de câștigat prin scrutarea căilor sinuoase ce declanșează, sting și aplatizează inițiativele și înfruntările umane... nicidecum prin inventarierea sau inventarea unor oricât de spectaculoase conflicte”.

Prozatorul optează, așadar, pentru abordarea din interior a dinamicii devenirii individului, pentru urmărirea „căilor sinuoase” pe care le parcurge acesta până la o anumită stare conflictuală care îi definește singurătatea și *captivitatea*; viața sufletească a personajelor sale se confundă cu această stare conflictuală ale cărei semnificații trebuie exprimate artistic dincolo de legile cererii și ofertei, de care se lasă conduși, adesea, mulți dintre prozatorii contemporani.<sup>38</sup>

Prin plasarea expresiei artistice a lui Norman Manea dincolo de legile cererii și a ofertei Ion Holban intenționează, desigur, să arate că Norman Manea nu este un scriitor comercial – și, prin aceasta, urmând o prejudecată larg răspândită în lumea criticii academice, că Norman Manea este un scriitor *superior* autorilor comerciali. Această superioritate funcționează, din nou, și ca scuză: problematica urmărită de Norman Manea și situarea sa într-o zonă elitistă îl scutesc pe prozator de efortul susținut al clarificării stilului și de o limpezire a expresiei artistice.

## I.11 Ruptura

Am ajuns în anul 1986 – anul în care Norman Manea va părăsi România și va locui un an la Berlin, pentru a se stabili, apoi, definitiv în Statele Unite ale Americii. Această perioadă a tranziției, a primului an de exil de la Berlin este descrisă de Norman Manea în prima parte a romanului *Întoarcerea huliganului* (2003). La fel ca mai toate romanele lui Norman Manea, și *Întoarcerea huliganului* pendulează între eseu și roman autobiografic, cu o țesătură narativă care prinde date, evenimente și personaje istorice ușor recunoscutibile, camuflate cu un efort minimal de Norman Manea sub un subțire „văl al ficțiunii”.

Este un moment când se întâmplă trei lucruri.

1. Întâi, pentru scriitor va urma o lungă pauză de la scris – în formula de până atunci; dacă, până în 1986, un volum nou de Norman Manea apărea, să spunem, la un interval mediu de 3-4 ani (între *Noaptea pe latură lungă* și *Captivi* trece un singur an; între *Atrium* și *Cartea fiului* trec doi; între *Octombrie, ora opt* și *Plicul negru* trec cinci, în condițiile în care șurubul cenzurii comuniste se „strânge” tot mai tare, iar Norman Manea devine ținta atacurilor criticilor și intelectualilor „de partid”),

---

<sup>38</sup> Ion Holban, *Profiluri epice contemporane*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p.249

acum, până la următorul roman semnat de Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, trec 17 (șaptesprezece!) ani<sup>39</sup>.

În *Sertarele exilului* găsim o referire directă a scriitorului la această ruptură într-un fragment dintr-o scrisoare adresată lui Philip Roth: „Nu ți se pare o cruzime ca tu, scriitor faimos și bogat, să publici la fiecare doi ani o carte, să dai altui scriitor frumos și bogat, care publică odată la doisprezece ani, să-ți citească volumele?”<sup>40</sup>

Despre ceea ce se întâmplă în acești ani găsim indicii dacă citim cu atenție chiar „cărțile exilului” publicate de Norman Manea: în primul rând, este un efort de adaptare la o lume nouă, în care est-europeanul nu pare să-și găsească, niciodată, pe deplin locul (orașul american cu zgârie-nori deschis în primele pagini din *Întoarcerea huliganului* este zdrobitor; individul pare o furnică pierdută într-o mare de oameni; singurul contact cu ceilalți este receptorul telefonului); apoi, vechile obsesii ale lagărului comunist nu se sting niciodată – și scriitorul pare a se simți, mereu, supravegheat, urmărit, și e deopotrivă agasat și obosit de acest sentiment; lumea nouă e, pe de altă parte, un loc foarte interesant și plin de oportunități, un spațiu al tuturor posibilităților care se cer explorate direct, iar explorarea consumă timp și energie; în sfârșit, ecoul bătăliilor culturale din țară nu se stinge nici el iar scriitorul este atras, ca mulți alți intelectuali plecați în exil (Paul Goma e un singur exemplu care îmi vine în minte – din multe), spre lupta de aici, spre polemicele și revistele de aici – o luptă care consumă, și ea, resurse de timp și de energie.

Pe scurt, vechea disciplină a scrisului s-a pierdut, mizele jocului s-au schimbat iar formele de exprimare s-au adaptat și ele la o lume culturală românească devenită tot mai fragmentară, mai polemică și mai zgomotoasă. Zgomotul derutează, iar polemica<sup>41</sup> și fragmentaritatea impun forme de exprimare fragmentare: eseul, pamfletul, scrisoarea sunt mai „la îndemână” decât romanul.

O explicație o oferă și Claudiu Turcuș în eseul său monografic despre Norman Manea: „Este adevărat că exilul a determinat amânarea proiectelor literare, motivată în special de sinuozitatea adaptării la un mediu cultural fundamental diferit. Pe de altă parte, după cincizeci de ani petrecuți sub

---

<sup>39</sup> În cei 17 ani mai apare, totuși, un volum de eseuri de Norman Manea – *Despre clovni, dictatorul și artistul* (1992), o încercare de a descrie publicului american realitatea din România comunistă.

<sup>40</sup> Norman Manea, *Sertarele exilului, dialog cu Leon Volovici*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 444 – fragmentul este citat și de Claudiu Turcuș, în *op.cit.*, p. 217

<sup>41</sup> Una dintre primele polemici de după 1990 este purtată de Norman Manea cu Silviu Brucan. În revista „22” (numărul 27, din 20 iulie 1990) Norman Manea răspunde acuzațiilor lui Silviu Brucan, care îl acuzase că ar fi declarat unor ziare locale că ar fi „viitorul ambasador al României în Statele Unite”: „Când am comis astfel de «declarații»? Niciodată! Și nici nu am cunoștința de ziare (locale sau mai puțin locale) care să le fi inventat. Singurul prilej când mi-am îngăduit această glumă a fost Conferința despre care am relatat. (...) Nu bănuiam că lipsa de umor este atât de intim legată de lipsa unei minime bune credințe și că pot conlucra atât de cinic.”

totalitarism, unde hipercodificarea creației și răstălmăcirile oficialității îl extenuaseră, est-europeanul ajuns în 1989 la Washington resimte nevoia de a vorbi deschis despre respectiva experiență.<sup>42</sup>

2. În al doilea rând, discursul criticii literare pe care am numit-o neideologizată – sau salubră și elitistă – se va fragmenta, doi ani mai târziu, în 1989, odată cu căderea comunismului. Unii dintre foștii apărători ai lui Norman Manea vor trece, în mod deschis, în tabăra criticilor lui Norman Manea, iar scriitorului i se va pune sub semnul întrebării, întâi, poziția sa critică în raport cu trecutul legionar al lui Mircea Eliade, și, apoi, pe măsură ce disputele publicistice se vor aprinde, întreaga valoare estetică a prozei sale, până la „înmulțirea ei cu zero” (anularea completă a valorii), sub argumentul unei presupuse lipse de talent literar.

În contextul anilor 90, orice observație estetică în ceea ce privește proza lui Norman Manea trebuie luată așadar, cu atât mai mult, cu o anumită rezervă. În ciuda pozițiilor estetizante adoptate în mod declarativ, unii dintre criticii elitiști care, anterior, apreciau valoarea prozei lui Norman Manea își revizuiesc acum opiniile; această schimbare nu poate fi pusă doar pe seama judecății estetice – ea trebuie privită în context. Și, cu cât tensiunea dintre grupările literare va crește, în anii 90, cu atât esteticul și ideologicul vor fi tot mai greu de separat.

3. Notorietatea prozelor lui Norman Manea începe să crească – în spațiul occidental. După debutul occidental din 1985, în revista *Akzente*, cu povestirea *Der Pullover*, urmează, în 1987, traducerea în limba germană a unei părți din *Octombrie, ora opt*, în 1987; apoi urmează traduceri în italiană, din același volum (în 1990); *Fericirea obligatorie* este tradusă în franceză (în 1991). Aruncând o privire peste cronologia exhaustivă alcătuită de Claudiu Turcuș în volumul citat<sup>43</sup>, în fiecare an, de după 1990, apar câteva traduceri în diverse limbi internaționale – engleză, germană, franceză, norvegiană, chiar idiș –, timp în care scriitorul participă frecvent la conferințe și evenimente culturale de ambele părți ale oceanului.

Această viață activă, de „autor internațional”, poate fi un alt motiv circumstanțial care explică încetinirea radicală a ritmului de creație a lui Norman Manea.

Ion Hobana publica în „Cronica”, în august 1990, un articol despre Norman Manea, declarat de autoritățile române „trădător” după ce a părăsit țara, în 1987, apreciind că scriitorul este „mai cunoscut în Germania, Franța, SUA, decât la noi” – de aceea, „recuperarea textelor sale în circuitul curent al valorilor literare” ar fi fost, în 1990, „una dintre multiplele priorități ale criticii noastre”.

## I.12 Receptarea de după 1990

<sup>42</sup> Claudiu Turcuș, *op.cit.*, p. 217

<sup>43</sup> Claudiu Turcuș, *op.cit.*, p.237-251.

Îndemnul lui Ion Hobana pare a fi urmat de o parte a criticii literare de după 1990 – care continuă să scrie, cu mult interes, despre romanele lui Norman Manea. Este momentul când, pe de o parte, apar comentarii retrospective cu privire la ansamblul operelor de dinainte de 1986 ale lui Norman Manea. Pe de altă parte, tonul elogios al articolelor de dinainte de 1990 e înlocuit acum de comentarii mai nuanțate, „cu bune și rele”. Observăm acest lucru, de pildă, în analizele lui Ion Simuț din *Incursiuni în literatura actuală* (1994):

„*Captivi* (1970) e un roman dificil despre o stare tulbure de conștiință, o lume interioară obscură a unui individ traumatizat, Mihai Burlacu. Realitatea capătă inconsistența pe care o dă relativizarea ei din perspectiva altor realități posibile. Ipotezele, prezumțiile evoluției vieții sunt omogene cu varianta trăită. Obiectele sunt parcurse de o privire cinematografică, neutră sau patetică, evident împrumutată din noul roman francez: înregistrare conștiințioasă, ca memorie a peliculei. Memorie uniformizatoare, a evenimentelor petrecute și a celor numai potențiale.”<sup>44</sup>

Noul roman francez este, așadar, un model pe care Ion Simuț îl identifică pentru proza lui Norman Manea (alături de modelele de până acum: Joyce, Proust, Kafka, Proust, Musil, Marquez). În Atrium Ion Simuț vede un roman al formării – și, totodată, un roman al refuzului puterii: „Rafael Banu din Atrium (1974) năzuiește să ajungă «singurul său stăpân». Experiența încercată e a deplinei libertăți de opțiune, dar e «prins încă în firele încâlcite ale nopții [din el], întârziindu-și eliberarea». Așteptând să crească în el un altul, puternic, străbate cercurile vârstelor.”<sup>45</sup>

*Captivi* este considerat de Ion Simuț un experiment de tehnică, în vreme ce *Simona* ar marca o rafinare a artei lui Norman Manea: „*Captivi* consumă mai degrabă un experiment de tehnică, deși perfect adoptată; *Primele porți* e construit, iarăși cu știință, din povești reunite justificat, dar nereușind să înlăture impresia fragmentarismului; *August* poate fi acuzat de inconsistență și exces de zel descriptiv. Dar *Atrium* și *Simona* rămân reprezentative pentru modernitatea prozei actuale. În *Simona* arta lui Norman Manea se desăvârșește prin rafinament și rigoare.”

*Variante la un autoportret* surprinde ipoteze ale scriitorului despre sine: „captivul traumatizat, copilul și adolescentul, inginerul, artistul. Eliberare succesivă de vârste și convertirea lor într-o autobiografie spirituală.”<sup>46</sup>

Tot în 1994, Ion Negoitescu formulează, în *Scriitori contemporani*, opinia că primele trei romane ale lui Norman Manea ar eșua prin hipersofisticare: „*Captivi* (1970), *Cartea fiului* (1976), *Zilele și jocul* (1977) sunt romane de analiză care eșuează din cauza încărcăturii obiective simulate, hiperparcelată dar

---

<sup>44</sup> Ion Simuț, *Incursiuni în literatura actuală*, Oradea, Editura Cogito, 1994, p. 164

<sup>45</sup> Ion Simuț, *op.cit.*, p. 165

<sup>46</sup> Ion Simuț, *op.cit.*, p. 167

necontrolată cum s-ar cădea – sofisticată, aş numi-o, gândită la modul cum Zenon din Elea a îmbunătăţit mişcarea, făcând-o inoperantă.”<sup>47</sup>

În schimb, celelalte două romane, *Atrium* şi *Plicul negru*, ar fi mai bine controlate, mai bine organizate: „[Cele două romane] a căror încărcătură din acelaşi material obiectiv, din aceeaşi materie primă amăgitoare – supusă însă controlului de către artistul acum stăpân pe sine, care ştie cum să distribuie, cum să ordoneze ceea ce posedă, au o importanţă specială în literatura noastră de azi (...) Sub pavăza neînsemnătăţii ei, în lumea romanelor lui Norman Manea se insinuează, se infiltrază, cu o perseverenţă şi o putere ce nu se dezmint, frica, plictiseala şi suspiciunea, ca date umane intrinseci, o lume în care oroarea de alienare, fuga de alienare nu cunosc altă soluţie decât «pustiul domestic» ce nu mai puţin o erodează, cu forţa lui anihilantă, căreia nimic nu i se poate opune”<sup>48</sup>.

Pretutindeni, în proza lui Norman Manea, arată Ion Simuţ, se desprinde constatarea „amară şi obsedantă că realul (şi realitatea ce-i corespunde, pragmatic, pentru noi) este doar o convenţie – şi de aceea ceva nesigur, fără teme: personajele şi scriitura care le cuprinde, de asemenea.”<sup>49</sup>

Ar fi de căutat în zona autobiografică a scriitorului, în afectele ei radicale, explicaţia masochismului creaţiei româneşti a lui Norman Manea – crede Ion Simuţ. „Căci ce altceva decât o formidabilă izbucnire a masochistă compensatoare, stârnită de experienţa din copilărie şi din adolescenţă, este lupta chinuitoare, grea de suferinţă, a naratorului, o luptă cu inconsistenţa, cu mediocritatea aceea invadantă, acaparatoare şi teribilă, ca esenţă a umanităţii din aceste opere, în canonul cărora autorul se complăce, în încercarea lui de a se identifica cu propriul destin?”<sup>50</sup>

### **I.13 Cel mai cunoscut scriitor român din afara ţării**

Anii 1990 sunt perioada în care prinde contur ideea că Norman Manea ar fi cel mai cunoscut – şi cel mai tradus – scriitor român (sau de limbă română – o expresie mai precisă, în special pentru perioada exilului său american) din afara ţării. Premiul Fundaţiei Mac Arthur, considerat în SUA un echivalent al Premiului Nobel pentru Literatură, primit de Norman Manea în 1992, traducerea unor volume de proză şi eseistică ale scriitorului în engleză, olandeză, spaniolă, germană, italiană etc, îl promovează pe Manea sub lumina reflectoarelor lumii literare occidentale; iar această lumină este observată şi de o parte a criticii literare româneşti – cea pe care am numit-o salubră şi elitistă elitistă – este salutată şi

<sup>47</sup> Ion Negoitescu, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj, 1994, p. 254

<sup>48</sup> Ion Negoitescu, *op.cit.*, p. 254

<sup>49</sup> Ion Negoitescu, *op.cit.*, p. 254

<sup>50</sup> Ion Negoitescu, *op.cit.*, p. 255

„transplantată”, ca atare, și în spațiul presei culturale românești (devenită, altfel, un spațiu al dezbatărilor virulente ce iau de multe ori forma atacului josnic la persoană, având în *Săptămâna* protocronistă a lui Eugen Barbu un model mult mai convingător și mai productiv decât *Viața românească* a lui Garabet Ibrăileanu, din perioada interbelică).

În 1996 este omagiat în revista *Steaua* de Liviu Petrescu, Virgil Nemoianu, Lucian Raicu și Matei Călinescu. „Manea s-a afirmat pe scena literară mondială americană și – încă mai înainte – europeană, rapid și impetuos precum prea puțini alți scriitori români. Practic nu există publicație de respectabilitate literară din Italia, Franța, din Germania, din țările anglo-saxone care să nu fi dedicat eseuri și recenzii lungi, elogioase, inteligente, semnate de condeie de vârf operelor lui Norman Manea” – scrie Virgil Nemoianu<sup>51</sup>.

De notat că: 1. Cei patru critici se numără printre cei care au scris favorabil, încă de la debut (și în cazul lui Lucian Raicu – în mod constant, încă de la debut) despre proza lui Norman Manea; s-ar mai adăuga la această listă de susținători de cursă lungă, aflați alături de prozator încă de la debut, și Mircea Iorgulescu și Ion Negoieșcu; după 1990, acestui pluton de susținători „de cursă lungă” i se va alătura și optzeciștii Ion Bogdan Lefter și Ion Simuț și, mai târziu, se vor alătura listei și alți tineri critici nouăzeciști; 2. prozatorul este comparat, în acest grupaj, cu Czesław Miłosz, Milan Kundera, Danilo Kiš sau Ismail Kadare.

„Norman Manea este, în clipa de față, scriitorul de origine română cel mai bine plasat în ierarhiile internaționale, îndeosebi anglo-saxone” – observă, în 1997, și Mircea Mihăieș<sup>52</sup>.

#### **I.14 Prima verigă lipsă: o literatură eminentemente masochistă**

Nu toate luările de poziție ale susținătorilor „de cursă lungă” sunt, totuși, encomiastice. Ion Negoieșcu insistă, într-un articol din 1990, asupra unei obsesii a identității traumatizante, în opera lui Norman Manea, și definește creația românească a lui Manea drept una eminentemente masochistă: „...ar fi de căutat în această zonă autobiografică, în afectele ei radicale, explicația masochismului creației românești a lui Norman Manea. Căci ce altceva decât o formidabilă izbucnire masochistă compensatorie, stârnită de experiența din copilărie și adolescență, este lupta chinuitoare, grea de suferință, acaparatoare și teribilă, ca esență a umanității din aceste opere, în canonul cărora autorul se complăce, în încercarea lui de a se identifica cu propriul destin? O dovedește acribia cu care își tratează,

<sup>51</sup> Virgil Nemoianu, în *Steaua*, nr. 7-8, iulie-august 1996, apud Florin Manolescu, „Enciclopedia exilului literar românesc”, Editura Compania, București, 2003, p. 481.

<sup>52</sup> Apud Florin Manolescu, *op. cit.*, p. 183

ca un obsedat, personajele ce se bălăcăresc în comentariile obositoare și neobosite, ce debordează în dialectica cenușie și fără spor, care emană parcă fără început și fără sfârșit din chiar substanța lor, ieșind adesea chiar din gurile lor, precum o monstruoasă ectoplasmă ideatică.”<sup>53</sup>

De notat, aici, că, în comparație cu această observație tranșantă a lui Ion Negoitescu, toate observațiile criticii literare pe care am numit-o „elitistă” par, într-un fel sau altul, tatonări de la distanță ale unei probleme de fond niciodată atinse: „a revela omenescul sub toate înfățișările lui” (cum spune Mircea Iorgulescu) sau a „reda existențe” și a urmări „dinamica devenirii individului” (cum arată Ion Vlad și Ion Holban) sunt, în fond, „obiectul muncii” oricărui romancier; faptul că un romancier are aceste preocupări nu-l particularizează; abia faptul că aceste preocupări stau sub semnul traumei și că forma pe care o iau, transpuse în literatură, e una „masochistă” îl particularizează pe romancierul în cauză.

Trauma și masochismul nu erau, însă, subiecte despre care se putea vorbi – sau scrie – în anii discursului oficial comunist. Fapt care ne explică, pe de o parte, abordările pe ocolite, în cercuri largi, ale unor critici care empatizează, în fapt, tocmai cu această traumă de fond a prozei lui Norman Manea; și, pe de altă parte, atacurile virulente la adresa lui Norman Manea din partea criticii aservite – sau insalubre – și, în ultimă instanță, exilul inevitabil al scriitorului, decizia sa de a părăsi, cel puțin fizic, spațiul social și cultural românesc.

Diagnosticul traumei – care punctează diferența specifică la nivelul întregii literaturi a lui Norman Manea, fie ea „romanescă”, eseistică sau mixtă – reprezintă una dintre „verigile lipsă” ale imaginii critice (per ansamblul ei) asupra operei lui Norman Manea, verigă identificată, rapid, în anii 1990, exploatată de unii dintre denigratorii prozatorului și folosită, deopotrivă, ca fundament de construcție al argumentelor defensive sau encomiastice de apologeții săi.

### **I.15 A doua verigă lipsă: ce putem spune despre estetică?**

Acest diagnostic al „traumei” eclipsează, însă, o a doua „verigă lipsă” (sau, altfel spus, un punct nodal al discuției foarte puțin atins în comentariile critice de dinainte de 1990 – și care se va dovedi foarte sensibil în dezbaterile de după 1990): este vorba despre valoarea estetică a prozei și a eseisticii lui Norman Manea. Dacă această identificare precisă a „traumei” era reprezentată, cumva, implicit și printre rânduri în comentariile literare favorabile pe care le-am citat până acum, critica literară „salubră” a anilor 70 și 80 a apelat la un alt artificiu pentru a se referi la latura estetică a prozei sale.

---

<sup>53</sup> Ion Negoitescu, „Proza lui Norman Manea”, în *Luceafărul*, nr. 9, 1990



Astfel, această critică, generoasă și inteligentă (de o generozitate și inteligență, am spune, invidiabilă, dacă ne raportăm la tonul și argumentația dezbaterilor literare de după 1990), l-a așezat, mereu, prin Norman Manea în rândul scriitorilor „de raftul întâi” prin comparații cu modele ilustre ale modernismului: Joyce, Musil, Malcom Lowry, Kafka, Sabato, Llosa. Însă, la nivelul analizei stilistice propriu-zise –, observăm, spuneam, o a doua eludare: stilistica (și tot ce presupune ea: de la fluența frazei la strunirea narațiunii și la tehnicile de construcție ale romanului) e un punct al peisajului privit, foarte rar, direct în față de criticii pe care i-am numit „elitiști” și salubri.

Când, rareori, un critic „de bună credință” îndrăznește să privească acest punct direct în față, confrății îl mustră prompt și se grăbesc să repare „gafa”. L-am văzut deja pe Lucian Raicu „îndreptându-l”, colegial, pe Dumitru Mincu, după ce acesta din urmă intrase, imprudent, pe teritoriul sensibil. „A spune, ca Dumitru Micu, că «Procedeu frecvent e, aici, învăluirea subiectului în ceață artificială» înseamnă a refuza un efort de acomodare”, scria Lucian Raicu – prin urmare, criticul a gafat pentru că nu a făcut un efort de acomodare la scriitor; nu scriitorul este cel care ar avea obligația să facă un efort de acomodare la public (sau la critică).

Estetica operei lui Norman Manea este, așadar, un punct asupra căruia susținătorii „de cursă lungă” ai lui Norman Manea niciodată nu insistă; e un subiect tabu, elegant acoperit de draperia unor modele ilustre ale modernismului, precum Joyce sau Kafka. Dar, cum asemănarea cu literatura lui Joyce, de pildă, poate fi susținută doar de la depărtare (de la o distanță de la care „orice munte seamănă cu un alt munte”), și cum, în realitate, regăsim foarte puțin din stratemele de construcție ale unor tehnicieni abili, precum Llosa sau Sabato, în proza din perioada românească a lui Norman Manea, pe care l-am putea numi, în cel mai bun caz, „experimentalist”, în proces de căutare și de tatonare a unei identități stilistice, ca să nu spunem stângaci și ezitant din punct de vedere tehnic, e clar că această draperie a comparațiilor cu modele ilustre e folosită doar pentru neinițiați, pentru cei „din afară”. De la cei din interior criticii „elitiști” se așteaptă să înțeleagă convenția și s-o îmbrățișeze: tabu-ul rămâne tabu, conținutul (trauma și exprimarea ei) e mai important decât forma expresiei.

Această convenție este ruptă însă în anii 1990, și unii critici (din tabăra „elitistă”) îl vor ataca pe Norman Manea, în toiul unor bătălii ideologice stârnite nu în jurul artei, ci mai degrabă în jurul unor instituții care ar trebui să apere și să reprezinte arta, direct în acest punct sensibil. Tabu-ul a fost încălcat și, în orice caz, și-a pierdut puterea de apărare! Argumentele sunt puternice, loviturile în zona considerată, odinioară, „sub centuri” nu e de neglijat – motiv pentru care criticii rămași în jurul lui Norman Manea (și, odată cu ei, noii veniți, din generația nouăzecistă) vor trece, aproape invariabil, în defensivă.

Este interesant să observăm că, în anii 90 și 2000, tonurile eseurilor apologetice – fie că sunt eseuri de mică întindere, cum este cel al lui Paul Cernat, din 2006, din *Observator cultural*, intitulat „Dificila întoarcere a scriitorului”, fie că sunt eseuri monografice<sup>54</sup>, precum *Estetica lui Norman Manea*, a lui Claudiu Turcuș, sunt predominant defensive: aceste demersuri pornesc, invariabil, de la nevoia de a-l apăra pe Norman Manea în fața unor critici considerate nedrepte și puse, îndeobște, pe seama condiției sale de emigrant, outsider, critic al legionarismului lui Mircea Eliade sau chiar de evreu.

O problemă pe care o reprezintă această poziție e aceea că, oricât de întemeiat ar fi demersul recuperator al apologeților și oricât de întemeiate ar fi bunele intenții ale tinerilor critici (în special) grăbiți să „facă zid” în jurul prozatorului român aflat, prin apartenența sa la un grup etnic îndeobște persecutat și prin condiția sa de (auto)exilat sa în Statele Unite, în postura de *underdog* față de *mainstream*-ul cultural românesc, această argumentare îndeobște defensivă presupune, în mod inevitabil, un ecran de fum. Dacă prozatorului i se reproșează lipsa de talent literar *pentru că* este evreu și *pentru că* este exilat, atunci fie 1. Opera lui Norman Manea fie nu are nici un fel de scăderi estetice, iar toți cei care văd astfel de scăderi sunt niște detractori; fie 2. *Scăderile estetice reale*, dacă există, nu vor putea să fie observate sau comentate, deoarece, în anii 90 (la fel ca în anii 70, de altfel), este mai bine să le trecem sub tăcere pentru a face front comun în fața noilor (și a vechilor) detractori.

Așadar, în condițiile acestei bătălii culturale perpetue, care continuă, pe alte coordonate, dar cu aceeași intensitate și după 1990, în jurul operei și a personalității lui Norman Manea, observăm o suprapunere interesantă între cele două „verigi lipsă”: literatura traumei și empatia cu esența fundamental traumatică a operei lui Norman Manea suprapune, până la eclipsarea totală, discuția despre valoarea estetică a operei sale. Pur și simplu, despre scăderile estetice ale operei lui Norman Manea nu se poate discuta, se pare, decât în termeni etnici sau politici.

O premisă foarte interesantă pentru o lume a criticii literare care se revendică, la nivel discursiv, de la estetismul lovinescian și călinescian.

## II. Perspectivele istoriilor, dicționarilor literare și monografiilor

---

<sup>54</sup> Menționez aici monografia lui Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, 2012. O notă importantă despre aceste studii monografice dedicate unor autori care sunt încă în viață – valabilă și pentru monografiile dedicate lui Nicolae Breban. Toate monografiile suferă de un păcat comun: subsumarea discursului critic personalității și a aerei subiectului monografiei. Cel dintâi lector – și deopotrivă lectorul ideal, cel care trebuie să-și pună și tampila și să se declare satisfăcut de calitatea monografiei – este chiar autorul care face obiectul demersului monografic. Este o „pată oarbă” a majorității lucrărilor monografice de după 1989, explicabilă, pe de o parte, prin faptul că autorul „monografiat” este încă în viață și deține, în lumea literară, o putere simbolică mare (din moment ce i se dedică o monografie). Pe de altă parte, criticul însuși este parte a unui angrenaj social, a unui grup social și profesional unde autorul monografiei fie este un membru respectat, fie este o figură culturală cu o poziție semnificativă printre „idolii culturali” ai grupului. Așadar, orice alunecare de la „raportarea ortodoxă” (de regulă, encomiastică) îi poate aduce demersului monografiei anumite prejudicii sociale – fapt care așază, din start, un asemenea demers într-o poziție îngrată.

În timp ce dicționarele literare încearcă să mențină, în general, un ton echilibrat, în ceea ce privește opera lui Norman Manea, și îi rezervă, îndeobște, spații generoase, în istoriile literare și în studiile monografice regăsim două extreme: fie pe cea excesiv-distructivă (sub pretextul „obiectivității” și al spunerii adevărului îndelung ocultat „în față”), fie pe cea excesiv-encomiastică (sub pretextul – altfel justificat – al „reparațiilor necesare”, dar și sub influența unor rapoarte sociale cu prozatorul; autorii studiilor monografice din România sunt, de foarte multe ori, așa cum arătam deja, discipoli sau protejați ai scriitorilor cărora li se „dedică” monografiile).

## II.1 Dicționarele literare – un ton aparent echilibrat

Articolul dedicat lui Norman Manea din *Dicționarul General al Literaturii Române* schițează CV-ul lui Norman Manea selectând câteva detalii biografice: deportarea, în copilărie, în Transnistria, cursurile la Facultatea de Hidrotehnică a Institutului de Construcții din București, debutul în *Povestea Vorbii*, cu o prezentare realizată de Miron Radu Paraschivescu, exilul în Germania (din 1986) și apoi în Statele Unite (din 1988), poziția de profesor titular la Bard College, ocupată începând cu 1996. Comentariul, aparent obiectiv, este deseori marcat de subiectivismul autorilor (Emil Moangă, Mihai Iovănel); de exemplu, în legătură cu romanul *Întoarcerea huliganului* articolul observă că „[Episodul întoarcerii în România] nu va trece, în cele mai multe pagini, de o superficialitate cvasidiarică. Întoarcerea nu este autentică, este o vizită – grăbită, neplăcută”<sup>55</sup>. Despre stilistica lui Norman Manea articolul comentează: „Manea scrie proză nonfictivă într-un fel apropiat de eseistică. Nu încearcă să dea un ritm coerent narațiunii, pe care o împrăștie în secvențe mai apropiate de o fotogramă decât de «scenă».”<sup>56</sup>

Tonul este destul de diferit în *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români*, coordonat de Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu. Încă de la începutul articolului este lăudată „superioara luciditate” cu care Norman Manea și-a alcătuit ciclul epic alcătuit din primele patru romane „Variante la un autoportret”. Mariana Vartic (cea care semnează articolul dedicat lui Norman Manea) îl numește pe prozator nici mai mult, nici mai puțin decât „un redutabil mânuitor al tehnicilor românești moderne”: „Compozițional și stilistic, creația lui Manea urmează meandrele și contorsiunile spirituale ale personajului său problematic, scriitorul dovedindu-se un redutabil mânuitor al tehnicilor românești moderne”<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Dicționarul General al Literaturii Române, vol. 4, L/O, Editura Univers Enciclopedic, 2005, p. 196

<sup>56</sup> *Idem*, p. 196

<sup>57</sup> *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români*, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2000, p. 484.

Totuși, articolul punctează și câteva scăderi – sau puncte slabe – stilistice ale acestei opere „îndrăzneț experimentale”: „Prin supralicitare însă, calitățile acestei scriituri produc uneori efecte contrare: o discontinuitate pe alocuri prea pronunțată a discursului narativ; relativizarea unghiurilor de vedere până la, în unele cazuri, totala pulverizare a perspectivei; scrisul sincopat, eliptic, chiar abstrus, favorizând obscurizarea nu doar a limbajului, dar și a semnificațiilor, abundența câteodată parazită a nesfârșitelor serii sinonimice.”<sup>58</sup> Diferența de abordare e vizibilă: observațiile cu privire la aceste scăderi, făcute pe fundalul unui ton pozitiv și a unui eseu binevoitor, per ansamblul său, nu par fundamental polemice; ele par mai aproape de un punct de echilibru obiectiv – și sunt mai potrivite pentru un articol inserat într-o lucrare științifică (un Dicționar al scriitorilor români).

## II.2 Istoriile literare – critica la extreme

Unul dintre articolele cele mai controversate dedicate lui Norman Manea este cel al lui Nicolae Manolescu – din *Istoria critică a literaturii române*<sup>59</sup>.

„În bună măsură, ca și în cazul lui Paul Goma – scrie Nicolae Manolescu<sup>60</sup> – toate romanele (*Captivi*, 1970, *Atrium*, 1974, *Cartea fiului*, 1976, *Octombrie ora 8*, 1981) și povestirile (*Noaptea pe latură lungă*, 1969, *Primele porți*, 1975) lui Norman Manea sunt autobiografice. Autorul e mai degrabă un memorialist decât un romancier, dublat de un bun eseist (*Anii de ucenicie ai lui August Prostul*, 1979, *Pe contur*, 1984), insuficient relevat în țară înaintea articolului *Happy Guilt (Felix culpa)*, publicat în 1991 în revista americană *The New Republic* și consacrat legionarismului tânărului M.Eliade. Așa se explică de ce abia cartea de memorii din 2003, *Întoarcerea huliganului*, apărută concomitent în România și în SUA, pare să-i fixeze mai limpede profilul scriitoricesc, cel puțin în critica românească, dezinteresată, cu două sau trei excepții (remarcabilă fiind doar aceea reprezentată de Mircea Iorgulescu), de proza propriu-zisă.”

Întâlnim, așadar, trei premise în acest paragraf: 1. Că Norman Manea a intrat în atenția publicului românesc abia la începutul anilor 2000, în mare parte mulțumită polemicilor internaționale stârnite de articolul lui Manea din *The New Republic* despre legionarismul tânărului Eliade; 2. Că o mare parte a criticii literare nu a dat aproape nici o atenție romanelor lui Norman Manea, pe când acesta se afla încă în țară, în anii 70 și 80; și 3. Că Norman Manea este un eseist bun, dar nu prezintă un mare interes ca romancier (profilul său de romancier nu este, până la *Întoarcerea huliganului* – un roman tardiv, „de bătrânețe” –, bine conturat).

---

<sup>58</sup> Idem, p. 484

<sup>59</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, 2008

<sup>60</sup> Nicolae Manolescu, *op.cit.*, p. 1441.

Simpla trecere în revistă a intervențiilor critice întinse pe parcursul a trei decenii, realizată până în acest punct, arată că premisele 1 și 2 sunt imprecise: Norman Manea a fost în atenția publicului român românesc și în anii 70 și 80 (poate chiar mai mult în atenția publicului larg atunci decât în anii 90, așa spune, deoarece scandalul ulterior, provocat de articolul despre legionarismul tânărului Eliade, este unul „de nișă”, relevant mai mult pentru taberele intelectuale aflate în conflict, prin intermediul unor reviste culturale cu un tiraj din ce în ce mai redus), și mulți critici „elitiști” s-au oprit, prin cronici literare, asupra cărților sale în repetate rânduri – Mircea Iorgulescu e departe de a fi „singurul caz notabil”.

Mai rămâne de discutat cea de-a treia premisă: dacă Norman Manea este un eseist bun, dar un romancier care poate fi, fără prea multe scrupule, ignorat; iarăși, punctele de vedere critice trecute în revistă până acum subliniază, în mod repetat, meritele romancierului – însă *scăderile estetice* rămân, după cum deja am văzut, un punct sensibil. „Este evident că Manea nu reușește mai ales când face literatură” – scrie, mai departe, Nicolae Manolescu. „Nu sunt doar intersecțiile și suprapunerile de planuri temporale, retrospectivele amestecate cu anticipațiile într-un prezent continuu uneori obositor al narațiunii, mai este și metamorfoza dubioasă a unor scene din viață ce trebuiau tratate direct (...). Sau stilistica obositoare, inspirată de Paul Georgescu, a poreclelor și a denumirilor comic-absurde”<sup>61</sup>.

Concluzia lui Nicolae Manolescu este net defavorabilă literaturii lui Norman Manea: „În parte, *Întoarcerea huliganului* răscumpără o operă prolixă, nehotărâtă între ficțiune și mărturie, scrisă adesea în limbă de lemn, prezumțioasă și greu de citit”<sup>62</sup>. Nicolae Manolescu îi mai reproșează lui Norman Manea speculațiile ideologice și îmbrățișarea unei ideologii de stânga pe fondul „naivității utecismului din anii 50”<sup>63</sup>, victimizarea nefondată și asumarea nemeritată a unor merite de luptător contra regimului ceaușist („Norman Manea nu s-a numărat printre protagoniștii luptei contra protocronismului, care nu era altceva decât fața culturală a național-comunismului”<sup>64</sup>) și chiar atitudinea generalizat-paranoică a eseisticii și a literaturii sale („paranoia pândește, am văzut, și spaimile postdecembriste”<sup>65</sup>).

Dacă acest articol din *Istoria* lui Nicolae Manolescu (vizibil marcat, ca întreaga *Istorie* a criticului, de altfel, de amprenta subiectivismului călinescian, și de iradierea considerațiilor asupra esteticului dinspre corpul reconstrucției biografice, reconstrucție deseori parțială și fantezistă<sup>66</sup>)

---

<sup>61</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>62</sup> *Idem, p. 1443*

<sup>63</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>64</sup> *Idem, 1442*

<sup>65</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>66</sup> E o metodă pe cât de spectaculoasă în aparență (deoarece presupune dezvăluirea unor informații „din interior” asupra operei scriitorului dinspre latura biografică – informații care aruncă o lumină nouă și neașteptată asupra operei), pe atât de inexactă, în esență, producând judecăți critice și concluzii adeseori greșite. Motivul pentru care concluziile sunt imprecise și fanteziste este că ceea ce presupun eu despre cauzele biografice și psihologice ale unei alte persoane, despre modul de a gândi și motivațiile care determină comportamentul unei alte persoane, oricât de bine informat aș fi cu privire la existența acestei persoane, nu va coincide, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, cu motivațiile reale ale acelei persoane. Acest lucru îl putem observa atunci când încercăm să ghicim motivația și modul de gândire al unei persoane pe

păstrează, totuși, câteva bemoluri, articolul din *Istoria literaturii române de azi pe mâine* a lui Marian Popa ajunge, ușor, la un radicalism al desființării – atacând violent chestiunea delicată a problemei stilistice: „Redactarea este minuțios îmbâcsită și coruptă: s-ar putea găsi uneori în Manea o caricatură a excesivului D.R. Popescu, care l-a și susținut, de altfel. Așa că un haotic își face haosul din felurite elemente interioare și exterioare, în registre diferite, cu și fără inexactitatea fluidă și necăznit fluentă pe porțiuni a amintirilor și percepțiilor, cu racorduri insuficiente și nesubstanțiale, care pot trece drept consubstanțiale în plasmatic, dar și efecte ale unor defecte clinice. Nu-i greu ca scrisul acesta deficitar să fie considerat intenționat și elogiut pentru modernitatea, profunzimea și caracterul lui ludic: Ov.S. Crohmălniceanu poate considera un roman ca *Plicul negru* drept cea mai îndrăzneată operă epică experimentală realizată vreodată în România, chiar și fără s-o demonstreze riguros.”<sup>67</sup>

Norman Manea ar fi, așadar, un impostor, ce reușește să-i păcălească pe unii critici literari dispuși să ia stângăcia sa stilistică drept măiestrie estetic. În consecință, toate trimerile la Joyce, Musil, Sabato și la marii scriitori ai modernității realizate de criticii literari, în frunte cu Ov.S. Crohmălniceanu și la Mircea Iorgulescu, ar fi, în cel mai bun caz, un defect de optică al criticii, și, în cel mai rău, trimeri ipocrite la „hainele cele noi ale împăratului” – haine minunate, dar care lipsesc cu desăvârșire.

Este, desigur, o poziție extremă – dar care arată vulnerabilitatea laturii estetice ale lui Norman Manea, atacată uneori foarte duri de criticii care, din diverse motive, nu (mai) rezonază cu proza sa.

### **III. Monografiile – falsa critică și capcana narcisismului autorului**

Ajungem, în sfârșit, la monografiile despre Norman Manea, pe care le voi numi, din start, o „falsă critică”, deoarece pornesc de pe poziții ale jocului literar care împiedică un exercițiu critic obiectiv și autentic, poziții care invalidează, într-o mare măsură, dacă nu demersul de parcurgere și organizare a operei lui Norman Manea (demers realizat – trebuie să spunem, onest în cele două monografii realizate până acum), în orice caz, concluziile demersului critic.

#### **III.1 Aurica Stan, *Exilul ca traumă/trauma ca exil în opera lui Norman Manea***

Aurica Stan este autoarea primei monografii – în ordine cronologică: eseul este publicat în 2009 – dedicate lui Norman Manea: *Exilul ca traumă/trauma ca exil în opera lui Norman Manea*<sup>68</sup>. Autoarea

---

care o cunoaștem foarte bine: vom vedea că, de cele mai multe ori, ceea ce presupunem noi va fi contrazis de acea persoană. Cu atât mai mult acest joc al „intuițiilor psihologice” se va dovedi inexact în cazul unei persoane pe care nu o cunoaștem foarte bine, care se află la o oarecare distanță de noi, fie social, fie geografic sau care a trăit într-o altă epocă istorică. O expunere cuprinzătoare a erorilor acestei metode critice o realizează eseistul britanic C.S. Lewis în volumul *Despre lumea aceasta și alte lumi*, Editura Humanitas, 2001.

<sup>67</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol 2, Editura Semne, București, 2001, p. 823

<sup>68</sup> Aurica Stan, *Exilul ca traumă/trauma ca exil în opera lui Norman Manea*, Editura Lumen, Iași, 2009

își construiește demersul (în fapt, o lucrare de licență) pe terenul identității traumatizate – trauma și exilul fiind obsesii fundamentale ale literaturii lui Norman Manea – și contribuie, astfel, la recuperarea celei dintâi „verigi lipsă” despre care vorbeam mai sus: „Am pornit de la premisa că trauma și exilul au ajuns să fie cuvintele care se identifică în mod organic cu opera maniană (această afirmație mi-a fost re-confirmată și de un exercițiu banal – accesând pe google search acești termeni, nouă din primele zece referințe m-au trimis la Norman Manea)”<sup>69</sup>.

Norman Manea este, în ochii autoarei monografiei, un luptător (sisific, idealist) pentru libertate – o libertate pe care nu o va dobândi niciodată (poate pentru că libertatea nu se găsește în afară, într-un loc, ci e mai degrabă un mod de raportare a individului la lume?): „Personajul manian rămâne cu stigamțul spațiului concentraționar, resimțit ulterior acut, în manifestările personalității sale: revolta, aderarea la partidul comunist care promite mult râvnita libertate, fuga de acasă, renegarea apartenenței religioase la iudaism (sistem religios care impune norme, așadar abolește liberul arbitru). Or, în experiența totalitară, această proiecție narativă nu este privată doar de libertate, ea găsimd în această structură de tip falanster tocmai reversul căutării sale: închiderea. Exilul rămâne unicul loz în această loterie, unde miza e obținerea libertății! Libertate care, în mod previzibil, nu se ivește nici pe această traiectorie. Spațiul adoptiv înseamnă metropola care înghite personalitatea și o conformează socialului.”<sup>70</sup>

Ceea ce subminează demersul Auricăi Stan (altfel corect – la nivel de trecere în revistă a operei lui Norman Manea) este tocmai partizanatul manian, demersul critic realizat în proximitatea autorului și, implicit, a opiniilor sale despre propria operă: studiul monografic (care ar trebui să fie un studiu critic obiectiv) se deschide, spre exemplu, cu o prefață de Norman Manea, în care acesta scrie, de la Bard College: „Scriitorul își regăsește în studiul critic al Auricăi Stan eul creator autentic care, după cum spunea Lucian Raicu, se opune prin actul scriitoricesc constrângerii interioare sau externe - «consecință aparent logic» a suferinței, scrisul ca «o modalitate regăsită a libertății interioare și a libertății pur și simplu»”<sup>71</sup>.

Recunoașterea propriului „eu creator autentic” de către scriitorul care face obiectul unui demers critic nu trebuie să fie obiectul aceluia demers; dacă acest lucru se întâmplă, este foarte probabil ca demersul

---

<sup>69</sup> Op. cit, p. 18

<sup>70</sup> Op. cit, p. 181

<sup>71</sup> Op. cit., p. 15

respectiv (și, odată cu el, autorul demersului) să fi căzut în capcana narcisismului scriitorului<sup>72</sup>. „A face pe plac” autorului ar trebui să fie – de dragul obiectivității – ultima grijă a criticului, și nu prima.

### **III.2 Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea***

În aceeași capcană – cu tușe mai puțin stridente, însă, cel puțin pe alocuri, la fel de evidente – pare a cădea, cumva inevitabil<sup>73</sup>, și monografia realizată de Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea*. Pe de altă parte, acest eseu semnat de Claudiu Turcuș rămâne cel mai consistent și mai bine informat demers monografic dedicat operei lui Norman Manea de până în prezent. Eseul este împărțit în două secțiuni exhaustive, una dedicată operei lui Norman Manea (partea despre estetică – despre literatura lui Norman Manea discutată, afirmă criticul, dintr-o perspectivă călinesciană, valorică), și alta despre polemicile stârnite în jurul interviului acordat de Norman Manea în revista *Familia* în 1981 (care a atras după sine represaliile regimului comunist) și de eseurile americane *Felix culpa* (1992) și *Incompatibilitățile* (1998), care au atras numeroase obiecții și critici ale unei părți a lumii culturale românești.

„Norman Manea a suferit consecințele revizionismului bizantin, deși, sau mai degrabă, deoarece propunea un revizionism alternativ, deloc euforic. Reeditat sporadic în anii '90, autorul Plicului negru n-a mai fost recitat, ci doar contestat”, scrie Claudiu Turcuș. „Totuși, stereotipiile conform cărora lipsa de stil/talent l-ar împiedica pe Manea să fie un mare prozator, mai mult, certitudinea unora că scriitorul a dobândit faimă datorită etnicității sale constituie încă orizonturi provinciale de percepție, cultivate în detrimentul lecturii profesionale”.

Eseul lui Claudiu Turcuș (la origini, o teză de doctorat) preia, din oficiu, întregul discurs al apărării pe care și-o construiește însuși Norman Manea în fața criticilor săi români; detractorii lui Norman Manea – cel care îl acuză de lipsa de talent – sunt „bizantini”, nu citesc opera, vehiculează „stereotipii”, pun faima lui Manea pe seama etnicității (sunt, așadar, etniciști – sau, mai rău, antisemiți!) și, în ultimă instanță, sunt neprofesioniști. Această înnegrire a adversarului îl așază pe Claudiu Turcuș în tabăra radicalistă a apărării. Pe de altă parte, metoda pe care o propune criticul – mutarea dezbaterii pe terenul operei – presupune, în fapt, partizanatul cu o serie de critici favorabili lui Norman Manea, care își scriu, mulți dintre ei, cronicile în perioada de dinainte de 1990 (pe o parte dintre acești critici i-am recitat și noi, aici).

---

<sup>72</sup> O dovadă a acestei căderi în capcană o reprezintă și o fotografie din anexele lucrării, de la pagina 205, intitulată „În loc de orice argument personal”. Această fotografie o înfățișează pe autoare alături de Norman Manea – semn, putem intui, al strânsei cooperări între autoare și scriitor, în timpul realizării demersului monografic.

<sup>73</sup> Aura lui Norman Manea este una puternică și în câmpul ei pare a fi atras, în virtutea jocului literar, orice tânăr critic care pornește la un astfel de demers monografic. Acest lucru se va schimba, probabil, abia atunci când scriitorul nu va mai fi în viață și nu va mai reprezenta, astfel, „lectorul ideal” al eseului monografic dedicat propriei opere.



Această metodă eludează, pe de altă parte, tocmai problema de fond: oare nu e posibil ca ambele părți să aibă, într-un fel, dreptate? Oare nu este posibil ca o mare parte din diagnosticul pus de Nicolae Manolescu în a sa *Istorie critică* să fie, dând la o parte toate motivațiile umorale, prezumtive sau reale, ale criticului, oare nu e posibil, așadar, ca o parte, cel puțin, a acestui diagnostic să fie precisă? De ce, atunci, criticii elitiști, favorabili lui Norman Manea, au preferat să eludeze atât chestiunea *victimizării* scriitorului (a pozei sale de victimă a istoriei – și a obsesiei victimei – vizibilă în toată proza sa din perioada de dinaintea exilului), cât și pe cea a scăderilor estetice evidente ale operei lui Norman Manea?

Pe de altă parte, oare nu e posibil ca, în ciuda acestor scăderi și dincolo de aceste scăderi, opera lui Norman Manea să rămână valoroasă? Și prin ce anume rămâne valoroasă opera unui scriitor despre care cel mai important critic român al generațiilor '70 și '80, singurul care a dat o istorie literară consistentă (dincolo de toate scăderile sale subliniate și aprofundate de o mare parte a lumii literare), după George Călinescu, susține că *nu ar fi*, de fapt, scriitor?

#### **IV. Modelele tradiționale și modelele internaționale ale lui Norman Manea**

După această amplă privire de ansamblu asupra carierei de scriitor a lui Norman Manea și a dezbaterilor, obiecțiilor și contestațiilor care au însoțit-o, voi încerca să trag o concluzie – înainte de a răspunde la întrebarea din paragraful de mai devreme, care este de fapt întrebarea centrală a acestui demers – cu privire la chestiunea modelelor tradiționale și internaționale reflectate în proza lui Norman Manea. Am văzut că această chestiune este una de interes, pentru majoritatea criticilor care îi discută opera, și că ea se situează, cumva, în centrul discuției despre valoarea estetică a operei lui Norman Manea.

##### **IV.1 Modelele tradiționale**

Norman Manea este, în mod evident, un scriitor care aparține curentului modernist. În plan intern, puține sunt modelele identificate, în general, de critica literară – care privește (la fel cum privește, de altfel, și Manea) în cea mai mare parte spre modelele prestigioase occidentale, când vine vorba să încadreze opera scriitorului într-un „tablou de familie” mai larg.

Acest fapt poate avea două explicații: pe de o parte, perioada anilor 60-80 este o perioadă în care critica literară luptă pentru înnoire (estetică) și recuperare a terenului pierdut de literatura română modernă în „obsedantul deceniu”. Este limpede, așadar, că modelele dezirabile, cele care trebuie aduse în discuție și indicate ca model, cu orice ocazie, sunt cele ale literaturii modele occidentale.

Pe de altă parte, prin plasarea operei lui Norman Manea în familia mai largă a marilor prozatori occidentali, criticii din jurul lui Manea îi construiesc o anumită aură de intangibilitate scriitorului. E un

scut care, oricât de fragil sau de iluzoriu, ar putea să ofere deopotrivă operei și scriitorului o protecție în fața atacurilor presei naționalist-comuniste și chiar a poliției politice.

Am mai putea menționa și un al treilea motiv – și anume acela că marii scriitorii-eseiști din perioada interbelică, de tipul lui Eugen Ionesco și Mircea Eliade, scriitori cu care opera lui Norman Manea s-ar fi putut asemăna, în ochii criticii, nu erau „frecventabili” (nu puteau să fie aduși în discuție) nici măcar în perioada cea mai liberală a comunismului ceaușist.

În orice caz, în context național, îl putem asocia pe Norman Manea cu marii scriitori eseiști, diariști și autobiografi de factură modernistă din literatura română; în mod paradoxal, poate cel mai apropiat model pentru o operă precum aceea a lui Norman Manea este Mircea Eliade din romanele de tinerețe - *Gaudeamus, Lumina ce se stinge, Întoarcerea din rai, Huliganii*<sup>74</sup>.

Un alt scriitor congener, identificat de Nicolae Manolescu, este Paul Goma. De acesta îl leagă, pe lângă imaginea (mai mult sau mai puțin meritată, în cazul lui Norman Manea) de disident și luptător anticomunist, detaliile biografice ale exilului asumat ca ruptură definitivă (cel puțin în termeni geografici) de spațiul românesc și, concomitent, al scrisului în limba română, pe toată durata acestui exil; antisemitismul lui Paul Goma, care se manifestă pregnant într-o parte a eseisticii acestuia de după 1990, reprezintă, pe de altă parte, o barieră insurmontabilă între cei doi eseiști.

În sfârșit, am mai putea identifica și alte afinități cu eseiști români mai puțin importanți<sup>75</sup> din perioada interbelică, precum Ion Biberi. În orice caz, calitatea de eseist și, mai ales, calitatea eseistului Norman Manea par a fi unanim recunoscute de critică – inclusiv de contestatarii scriitorului –, iar acesta este, fără îndoială, terenul pe care Manea excelează.

## **IV.2 Modelele internaționale. Pedigriul modernist**

Acesta este capitolul la care, am văzut, criticii literari se întrec în a găsi afinități și virtuale relații de înrudire estetică, pentru opera lui Norman Manea. Lista afinităților este foarte lungă; pentru a o sistematiza, o voi împărți în două secțiuni: cea ale romanului modernist inovator și cea ale romanului politic.

Inovarea romanului românesc – și așezarea lui în marea familie a romanului modernist inovator – reprezintă o miză importantă, după cum am văzut, pentru critica elitistă a anilor 60-80. Norman Manea poate fi sau, în orice caz, este văzut drept un exponent al acestei inovări.

---

<sup>74</sup> Un paradox explicabil: scriitorul de care este cel mai apropiat, cel cu care are „gradul de rudenie” cel mai strâns, în familia literară, este și cel pe care-l contestă cel mai puternic Norman Manea.

<sup>75</sup> Spun „mai puțin importanți” din perspectiva canonului actual; pe de altă parte, am văzut, în ultimii ani, câteva încercări de recuperare a acestor esești considerați „minori” – printre care și Ion Biberi.

James Joyce și Marcel Proust sunt, după cum am remarcat, scriitorii cu care Norman Manea este, cel mai des, asociat de criticii perioadei românești. Dincolo de prestigiul internațional, indiscutabil, al acestora, asocierea se bazează pe corespondențe ușor de intuit: modul alambicat, anevoios de a scrie și explorarea „fluxului conștiinței” ale lui Joyce, parcurgerea căilor sinuoase ale conștiinței și memoriei, în cazul lui Proust sunt elemente distinctive pe care Norman Manea le preia, dacă nu direct din proza celor doi scriitori, în orice caz din proza modernistă a secolului XX, „inventată” de Joyce și Proust. Sau, în opinia lui Ion Vlad, pe care am consemnat-o ceva mai devreme, reîntoarcerea repetată (aparent haotică) la un timp anterior din romanele lui Norman Manea i s-ar datora lui Proust; iar ruptura discursului epic, fragmentarea liniei narative ar fi tributară lui Joyce.

Există totuși o diferență fundamentală: atât Joyce, cât și Proust sunt mari stilști; sunt scriitori care, dacă scriu alambicat, o fac „ca să le dea de lucru criticilor pentru următorii 300 de ani”, cum glumea (sau nu) Joyce. E un punct în care foarte greu se poate apropia de ei Norman Manea – deși „efectul de aură” poate acoperi unele dintre stângăciile prozei sale. În orice caz, comparându-l cu Proust și Joyce, criticii vor să spună, în primul rând, că Norman Manea este un (mare) prozator modernist.

Alți scriitori care revin în referințele criticilor sunt Robert Musil, Malcom Lowry, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sabato – și chiar Allain Robbe-Grillet și autorii Noului roman francez.”<sup>76</sup> Spiritele problematice și reflexive sunt cele care îl atrag pe Norman Manea – remarcă și Ion Hoban – deoarece prozatorul român ar fi, el însuși, un spirit problematic, ce propune teme de meditație, și nu „delicii estetice”.

Asocierea cu Joyce, Proust, Musil, Llosa și Sabato are, arătam, o triplă semnificație. În primul rând, critica literară face trimitere la stilul oarecum greoi, încărcat de verbiaj, al lui Norman Manea, pe care îl așază, în mod salvator, sub auspiciile prozei elitiste a lui Joyce și Proust. În al doilea rând, salvându-l de facil, critica literară îl plasează pe Manea în familia moraliștilor – și, mai mult, a spiritelor problematice. În al treilea rând, această asociere îl pune, într-o anumită măsură, la adăpost pe Norman Manea în fața atacurilor criticilor protocroniști, creându-i o aură, oricât de iluzorie, de „mare prozator modernist”, așadar occidental, și creează un pedigri prozei românești a anilor ’60 și ’70.

### **IV.3 Romanul politic, înainte de 1990; polaritățile politice în acțiune, după 1990**

Există și o altă miză a acestor asocieri cu modele ilustre internaționale, bine ascunsă sub problematica împrejurărilor sociale și a raportului dintre om și istorie: aceasta este miza unui roman politic românesc, în descendență sudamericană. Marquez, Llosa și Sabato sunt modelele prin care, atunci

---

<sup>76</sup> Ibid., pag 230-231

când le menționează, criticii fac cu ochiul către cititori: avem de-a face cu un roman politic. Chestiunea disidenței lui Norman Manea, dacă există, aici trebuie dezbătută. Critica literară, am văzut deja, nu exprimă, niciodată direct ideea că Manea ar fi un „autor de roman politic”, dar salută apropierea prozatorului de acest gen, prin excelență, primejdios, interzis și, totodată, extrem de ofertant.

Mircea Iorgulescu saluta, am văzut, viziunea lui Norman Manea din *Octombrie, ora opt*, care se bazează pe „apărarea valorilor durabile”, și considera volumul „una dintre cele mai izbutite și originale cărți consacrate atât de actualei problematice a raporturilor dintre om și istorie”; și, în același timp, „cea mai bună carte a autorului său”.

Lucian Raicu califica, la rândul său, în 1980 *Anii de ucenicie...* drept un roman politico-etic – „unul dintre cele mai bune romane politice” a prozei anilor '70 și '80. C. Săplăcan vorbea despre același roman ca despre o carte care „face breșă” în romanul românesc contemporan și saluta un extrem de original „fantastic al enormității”.

Așadar, din anii debutului până la plecarea sa din țară, îl putem plasa pe Norman Manea în categoria scriitorilor, dacă nu disidenți sau anticomuniști, cel puțin a acelor care cochetează cu roman politic: asemenea lui Marin Preda sau Augustin Buzura, Norman Manea atacă problema individului expus unui sistem totalitar nu prin trimeri directe la contextul epocii sale, ci prin exploatarea unei breșe oferite chiar de regim: scriitorii pot, acum, să se întoarcă, destul de liber, la „obsedantul deceniu”, urmând linia oficială de partid care critică „erorile regimului Dej”; aducând, însă, în discuție aceste erori, prozatorii romanului politic discută, de fapt, despre marile abuzuri ale regimurilor totalitare, în general – și, desigur, despre cele ale regimului comunist din România, de după 1945.

În ceea ce privește disensiunile politice de după 1989, activitatea de romancier este înlocuită, în cazul lui Norman Manea, cu cea de polemist. Claudiu Turcuș realizează o trecere în revistă consistentă a polemicilor în care este implicat Manea, în monografia sa; teza lui Turcuș este aceea a „dizolvării solidarității”, iar demersul criticului investighează contextul și motivele care îl aduc pe Norman Manea în opoziție cu o serie de grupări intelectuale românești, inclusiv cu unii dintre criticii care îl susținuseră, înaintea Revoluției – precum Nicolae Manolescu. Cea de-a doua parte a monografiei lui Claudiu Turcuș, intitulată „etica”, se ocupă exhaustiv de aceste polemici post-1989.

Iată, pe scurt, ce presupune „dizolvarea solidarității”. Odată ce dușmanul comun – comunismul ceaușist și, mai apoi, postcomunismul lui Ion Iliescu – pare să fi ieșit de pe scenă, își fac apariția motivele mai subtile de dispută ideologică: angajamentele de extremă dreaptă ale lui Mircea Eliade din tinerețe aduc în discuție un presupus antisemitism al unei părți a elitei intelectuale românești contemporane; colaboraționismul intelectual al unor scriitori și critici, din perioada comunistă, aduc în

discuție o prezumtivă trădare a cauzei „de grup” (anticomunismul) și, totodată, duplicitatea unor confrăți; rasismul, xenofobia și chiar raportarea la Occident sunt și ele teme recurente de dispută.

Cert este că, după 1990, Norman Manea intră în dispută cu mulți dintre intelectualii cu care, anterior, s-ar fi regăsit în „aceeași barcă”: Gabriel Liiceanu, Nicolae Manolescu, Dorin Tudoran, Alex Ștefănescu, Mircea Handoca sau Ioan Buduca sunt doar câteva nume de prestigiu. Regretabil este tonul folosit de unii dintre polemisti – care amintește de stilul și de procedeele criticilor protocroniști ai deceniului anterior; Alex Ștefănescu îl numește, de pildă, pe Norman Manea „megaloman agresiv”, „scriitor lipsit de talent” și „autor de cărți filosofarde și prolix”<sup>77</sup>. Regretabil este și faptul că, în presa internațională, ecourile acestor polemici au ajuns, uneori, deformat; de pildă, dintr-un articol din *Le Monde*, din 15 ianuarie 2000<sup>78</sup>, rezultă că în cultura română ar exista două tabere: democrații (Norman Manea, Michael Shafir etc) și antisemiții (Gabriel Liiceanu, Nicolae Manolescu etc.).

Poziția de pe care scrie Norman Manea este cea a judecătorului aflat în afara jocului care, mulțumită distanței geografice și detașării față de „miza jocului” (prestigiul și statutul literar care depind de apartenența la o grupare sau la alta, în mica lume artistică românească), își permite să critice de pe o poziție obiectivă, echidistantă și, totodată, detașată. Manea se bucură, în plus, în această perioadă, de recunoașterea Occidentului, care, în teorie, este mai valoroasă decât orice recunoaștere națională, și de atenția Occidentului, care, tot în teorie, îi obligă pe preopinienții săi la o precauție sporită în formularea propriilor opinii (ceea ce, de regulă, preopinienții omit să facă), dar care, totodată, presupune adesea deformarea percepției internaționale asupra curentelor de opinie din lumea artistică autohtonă tocmai prin prisma acestor polemici în care este implicat Norman Manea.

De partea „românească” (a preopinienților autohtoni), subtextul replicilor oferite lui Norman Manea pare a fi, pe toată linia, acela că, departe de a avea o poziție detașată, „în afara jocului”, prozatorul refugiat la Bard College încearcă să obțină un statut literar mai înalt, atât în lumea literară autohtonă, cât și în cea internațională, inventând sau exagerând „cazuri” de antisemitism, rasism sau xenofobie. Și că acest statut înalt, în lumea artistică, nu este susținut de valoarea operei scriitorului – așadar, și dacă l-ar obține, acesta n-ar fi decât un efemer „balon de săpun”.

În orice caz, numărul și consistența acestor intervenții polemice ne indică o activitate intens consumatoare de timp și de resurse intelectuale. O activitate care îi distrage atenția de la vechea sa preocupare fundamentală – aceea de romancier – spre aceea de moralist (sau de judecător moral al lumii artistice autohtone, ieșită din comunism fără o autentică „reformă morală”, care ar fi fost necesară încă din perioada interbelică – dacă ar fi să rezumăm poziția lui Norman Manea) sau de „jucător pentru

---

<sup>77</sup> Alex Ștefănescu, „Protest”, în *România liberă*, 17 iunie 1998, p. 1.

<sup>78</sup> Articolul este semnat de Edgar Reichman și recenzează un articol al lui George Voicu, publicat în franceză, intitulat „Sfera politicii” (*Les temps modernes*, nr. 606, 1999, pp. 13 – 16, apud Claudiu Turcuș, op.cit., p. 216).

statut” (de personaj care încearcă să-și folosească succesul internațional contextual pentru a părea ceea ce nu e: un scriitor de valoare – dacă ar fi să rezumăm poziția preopinienților autohtoni).

În concluzia acestei secțiuni, Marcel Proust și James Joyce, Marquez, Llosa și Sabato sunt modelele prin care critica literară încearcă, în general, să delimiteze „genul proxim” al prozei lui Norman Manea.

În ceea ce privește polemica eseistică – devenită un gen predominant de manifestare a prozatorului în 1990 – valorile pentru care pledează Norman Manea sunt toleranța, multiculturalismul, secularismul și, în cele din urmă, raționalitatea, în opoziție cu intoleranța, spiritul xenofob, tradiționalismul și, în cele din urmă, presupusa iraționalitate a spiritului autohton<sup>79</sup>.

## V. Concluzii

A rămas să răspundem la întrebarea centrală: Ce se întâmplă cu destinul literar al lui Norman Manea, fără îndoială unul dintre scriitorii reprezentativi, din prima linie a anilor 1970 și 1980, dincolo de pragul Revoluției din decembrie 1989? Și, dacă vorbim despre o ruptură, care este cauza rupturii din destinul acestui scriitor?

### V.1 Prin ce este valoroasă opera lui Norman Manea?

Însă, înainte de a oferi un posibil răspuns acestei întrebări, trebuie să oferim răspuns unei alte întrebări care s-a ridicat pe parcursul acestei discuții: prin ce anume rămâne valoroasă opera unui scriitor despre care cel mai important critic român al anilor 1960-1980, singurul care a dat o istorie literară consistentă (dincolo de toate scăderile sale subliniate și aprofundate de o mare parte a lumii literare), după George Călinescu, susține că *nu ar fi*, de fapt, scriitor?<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Aceste etichete sunt împărțite, în mod artificial, în două „coloane” – care ar reprezenta pozițiile apărute de cele două tabere aflate în polemică. Dacă, însă, ca în majoritatea polemicilor, poziția unuia dintre adversari ar fi, în mare parte, „construită” de celălalt adversar, va trebui să fim foarte precauți cu astfel de etichete și să fim atenți dacă nu cumva etichetele din cea de-a doua „coloană” nu sunt atribuite *ab initio* de Norman Manea, Michael Shafir & co preopinienților din grupul „tradiționalist” și unui presupus „spirit autohton” care ar fi moștenit de cultura română de la idealizata generație interbelică. Dacă avem de-a face cu o atribuire *ab initio*, greșeala părții autohtone, presupus „dogmatice”, este tocmai aceea de a nu fi pornit, întâi, să demonteze aceste etichete, înainte de a răspunde argumentelor *de facto* și de a contraataca *ad hominem*, prin dezvăluirea unor presupuse mobiluri care ține, de fapt, de jocul de statut literar.

Altfel, este o grilă de citire a realității cu mize pe termen lung (miza de facto ar fi: modernizarea culturii române), pe care și-o asumă și o parte din intelectualii din mai tână generație optzecistă – I.B. Lefter, Andrei Cornea, Caius Dobrescu –, intelectuali care se situează, ei înșiși, pe poziții contra-dogmatice, echivalând multiculturalismul cu modernizarea culturii autohtone și cu viziunea prooccidentală.

<sup>80</sup> Afirmările mult mai tranșante ale lui Alex Ștefănescu, gata să-l numească pe Norman Manea „scriitor lipsit de talent” și „autor de cărți filosofarde și prolix”, pot fi văzute și ca o sinteză a unui curent de opinie mai larg despre opera lui Manea, împărțită sau chiar pornită, fără îndoială, de Nicolae Manolescu însuși – redactorul-șef al revistei *România literară*.

Cu siguranță că afirmațiile lui Nicolae Manolescu în cea ce privește valoarea estetică scăzută a operei lui Norman Manea – sau chiar lipsa de valoare estetică a operei lui Norman Manea – trebuie puse în contextul polemicilor din anii 1990. Unor argumente resimțite drept *ad hominem* (sunt lipite etichete de antisemit, xenofob etc) li se răspunde prin alte argumente *la adresa operei*. Totuși, dincolo de aceste elemente de context, opinia dlui Manolescu – la fel ca opiniile altor scriitori care formulează aceleași rezerve, mai mult sau mai puțin în aceiași termeni – pare a avea la bază o judecată estetică limpede: opera lui Manea este calificată, per ansamblu, drept „o operă prolixă, nehotărâtă între ficțiune și mărturie, scrisă adesea în limbă de lemn, prezumțioasă și greu de citit”.

De remarcat că apărătorii lui Norman Manea nu au reușit, până acum, să demonteze acest argument. Discutând despre criticile la adresa operei lui Manea, ceea ce demontează, de regulă, criticii care îl susțin este 1. Contextul polemicilor de după 1990, prin sugerarea unor mobiluri ale taberei formate din Dl Manolescu & Co altele decât cele strict estetice; 2. Presupusa motivație a obiecțiilor de natură estetică, sugerând că aceste obiecții ar fi, la rândul lor, atacuri *ad hominem*. Însă această demonstrație funcționează doar pentru cei care sunt, a priori, „de partea lui Norman Manea” nu doar în discuția estetică, ci și în bătălia ideologică. Nu cred că ea ar putea convinge, însă, un cititor care ar redescoperi-o peste un număr de ani – sau care s-ar afla, cu totul, în afara luptelor ideologice din cadrul culturii române și care ar avea răbdarea să parcurgă, în întregime, opera în limba română a lui Norman Manea.

Eu propun o a treia abordare: să presupunem că 1. Obiecția dlui Nicolae Manolescu rămâne, cu bemolurile de rigoare, în picioare, iar Norman Manea se dovedește a fi, dând la o parte orice proces de intenție, un bun eseist, un memorialist interesant, însă un romancier „de pluton” – prolific, într-o anumită perioadă a vieții sale, dar departe de a fi excepțional<sup>81</sup>, ca romancier; 2. Cu toate acestea, Norman Manea rămâne un scriitor reprezentativ, „de prima linie”, a anilor 1960-1980, iar minimalizarea (sau relativizarea) meritelor artistice ale operei nu poate aduce cu sine și o minimalizare a operei scriitorului, per ansamblul său.

## **V.2 Care sunt, așadar, meritele estetice și etice ale lui Norman Manea?**

Le vom extrage (sintetiza) din întreaga demonstrație de mai sus.

---

<sup>81</sup> Această excepționalitate ar presupune o serie de calități atribuite, îndeobște, inovatorilor romanului secolului XX – precum James Joyce. Printre aceste calități se numără, pe de o parte, abilitatea recunoscută de a aduce sau de a folosi inovații (cum ar fi crearea unui nou limbaj romanesc – sau al unui limbaj propriu, în interiorul romanului), narative (cum ar fi „fluxul conștiinței” – care e chiar mai mult decât o inovație narativă), inovații de construcție ș.a. Dar, pe de altă parte, importul de inovații trebuie să fie dublat de abilitatea de a folosi aceste inovații într-un mod care să presupună un plus și în planul estetic, nu numai în planul tehnic.

1. Norman Manea este un scriitor foarte important în *contextul* epocii sale – și anume, al anilor ‘60-‘80, care încep promițător cu o relativă autonomie culturală, pentru intelectuali, și cu aparenta liberalizare a regimului Ceaușescu, din 1964, și evoluează, din ce în ce mai dezamăgitor pentru intelectuali (sau, cel puțin, pentru cei pe care i-am numit „elitiști”), spre redogmatizarea neostalinistă a regimului, prin Tezele din Iulie din 1961, și apoi spre construirea unei ideologii oficiale de tip naționalist-comunist, care ia forma protocronismului. Este firesc ca agenda intelectualilor „elitiști” ai acestei epoci să aibă, ca prim punct, apărarea autonomiei culturale – și, odată cu ea, a esteticului în fața ideologicului, a modernismului în fața realismului socialist. Orice scriitor din această perioadă care continuă, sub o formă sau alta, tradiția modernismului românesc interbelic și, mai important, pe cea a modernismului occidental devine, automat, un „aliat” în lupta pentru autonomia estetică.

2. Unele aprecieri contextuale, din anii ‘60-’80, care îl așază pe Norman Manea în raftul întâi al prozei moderniste (alături de Joyce, Musil, Malcom Lowry, Kafka, Sabato etc) exagerează meritele estetice ale prozei lui Norman Manea. Faptul este ușor de înțeles dacă ținem cont de contextul epocii, de necesitatea unui front unitar al scriitorilor și criticilor moderniști în fața protocronismului și a naționalismului comunist. Reținem, din observațiile critice ale acestor ani, că temele fundamentale ale lui Norman Manea rămân revelarea omenescului sub toate înfățișările lui și urmărirea dinamicii existenței individului într-un regim de teroare; și că aceste teme stau, invariabil, sub semnul traumei. De asemenea, Norman Manea este un prozator care își caută, încet, identitatea stilistică, în norul foarte amplu și adesea obscur al modernismului. Această căutare presupune predilecția pentru stilul eseistic și pentru notația autobiografică și organizarea subiectivă a materialului, de unde impresia de discurs „filosofard”, de stilistică greoaie, încărcată de verbiage. Calitățile de romancier – în sensul de povestitor, capabil să stăpânească și să dezvolte, pas cu pas, o intrigă condusă spre un punct culminant și spre un deznodământ, ies cel mai greu la iveală în opera lui Norman Manea. Volumul de povestiri *Octombrie, ora opt* rămâne, și prin contextul său politic și prin meritele estetice, volumul cel mai bine realizat, de până în prezent, al prozatorului român și, totodată, cartea care i-a adus recunoașterea internațională.

3. Alte aprecieri contextuale, din anii ‘90 și 2000, diminuează, dimpotrivă, meritele estetice ale prozei lui Norman Manea. Și acest fapt este ușor de înțeles dacă ținem cont de disiparea unității foștilor intelectuali pe care i-am numit „elitiști”, în această perioadă; de apariția unor noi personalități pe scena bătăliei ideologice, care se grupează în jurul unor noi valori, precum toleranța, multiculturalismul și secularismul; și, în cele din urmă, de o intenție (nedeclarată, dar vizibilă în discursul principalilor contestatari ai prozatorului) de a adăuga bemoluri la discursurile encomiastice de odinioară. Din păcate, aceste bemoluri iau, uneori, forma unei „înmulțiri cu zero” a întregii opere și a tuturor meritelor prozatorului. Unele procedee ale prozatorului – precum faptul că acesta își învâluie, frecvent, subiectul



în ceață artificială – sunt pe drept amendate de critică. Afirmatia că ar fi „complet lipsit de talent literar” este însă nedreaptă, și acest lucru o arată reușita unui volum precum *Octombrie, ora opt*.

### **V.3 Ce se întâmplă cu destinul literar al lui Norman Manea dincolo de pragul Revoluției Române?**

În 1986, Norman Manea părăsește România și locuiește un an la Berlin, pentru a se stabili, apoi, definitiv în Statele Unite ale Americii. Această este primul moment al rupturii din destinul literar al lui Norman Manea – moment descris în *Întoarcerea huliganului* (2003). În acest moment se întâmplă, așa cum arătam, trei lucruri:

1. Primul lucru, și cel mai important, de care trebuie să ținem seama când vorbim despre această „ruptură” a destinului literar este acela că pentru scriitor va urma, după 1986, o lungă pauză de creație romanească; dacă, până în 1986, un volum nou de Norman Manea apărea la un interval mediu de 3-4 ani, acum, până la următorul roman semnat de Norman Manea trec 17 (șaptesprezece) ani!

Despre acești ani găsim indicii dacă citim cu atenție chiar „cărțile exilului” publicate de Norman Manea: în primul rând, este un efort de adaptare la o lume nouă, în care est-europeanul nu pare să-și găsească, niciodată, pe deplin locul; apoi, vechile obsesii ale lagărului comunist nu se sting niciodată; lumea nouă este, la rândul ei, un loc plin de oportunități, un spațiu al tuturor posibilităților; în sfârșit, ecoul bătăliilor culturale din țară nu se stinge, iar scriitorul va fi atras, după 1989, spre lupta din spațiul românesc, o luptă care îi va consuma resurse substanțiale de timp și de energie.

2. În al doilea rând, discursul criticii literare care îl susținea, în mod aproape necondiționat, pe Norman Manea în anii 1960 și 1970 se va fragmenta, după plecarea în exil a prozatorului – așadar, în 1989 –, odată cu căderea comunismului. Unii dintre foștii apărători ai lui Norman Manea vor trece, în mod deschis, în tabăra contestatarilor, iar scriitorului i se va pune sub semnul întrebării întreaga valoare estetică a prozei sale, până la „înmulțirea ei cu zero” (anularea completă a valorii), sub argumentul lipsei de talent literar.

3. Notorietatea prozelor lui Norman Manea începe să crească în spațiul occidental după traducerea în limba germană, în 1987, a unei părți din *Octombrie, ora opt*. Această viață activă, de „autor internațional”, solicitat la întâlniri literare și la conferințe care presupun deplasări în toate colțurile lumii, poate fi un alt motiv circumstanțial care explică încetinirea radicală a ritmului de creație a lui Norman Manea.

În concluzie, vechea disciplină a scrisului s-a pierdut, lumea nouă și noua faimă literară își cer tributul lor de timp și de energie, iar formele predilecte de exprimare s-au modificat și s-au adaptat la zgomotul și viteza unei lumi culturale românești tot mai polemice și mai fragmentate. Faptul că Norman

Manea continuă să scrie, și în Statele Unite ale Americii, în limba română arată că identitatea sa culturală fundamentală nu se modifică și explică, parțial, atracția pentru polemicile din spațiul românesc. Zgomotul derutează, iar polemica și fragmentaritatea impun forme de exprimare fragmentare: pamfletul și „epistola din exil” sunt mai accesibile decât romanul.

Norman Manea rămâne un scriitor valoros – la fel ca alți scriitori care provin din spații totalitare sau din contexte în care libertatea individuală este îngrădită, scriitori precum Milan Kundera, Orhan Pamuk sau Herta Muller – în zona de interferență dintre estetică și etică, între valoarea unei opere literare care poartă un mesaj coerent despre condiția umană și valoarea simbolică a carierei și a vieții scriitorului care întărește, în prelungirea operei, acest mesaj coerent.

Nici aceste date ale operei și ale biografiei sale și nici recunoașterea internațională de care se bucură nu-l fac pe Norman Manea, pentru literatura română a anilor 1960-2000, autorul cel mai talentat – sau cel mai original. El nu este nici vârful de lance al unei generații, nici purtătorul unui mesaj inovator major; dar este, pentru această perioadă, autorul român care cumulează datele ei esențiale – și, de aceea, este autorul român reprezentativ, în cea mai mare măsură, pentru perioada istorică în dezbatere.

## CAPITOLUL 3

### Ghilotina anilor 1990. Două rupturi biografice (II)

#### Nicolae Breban

Simpla desfășurare a listei romanelor, volumelor de memorii, de confesiuni, interviuri, eseuri și teatru publicate de Nicolae Breban este impresionantă. Începând cu *Francisca* (Editura Pentru Literatură, București, 1965) și trecând prin *În absența stăpânilor* (EPL, București, 1966), *Animale bolnave* (Editura Tineretului, București, 1968), *Îngerul de gips* (Editura Cartea Românească, București, 1973), *Bunavestire* (Editura Junimea, Iași, 1977), *Don Juan* (Editura Cartea Românească, București, 1981), *Drumul la zid* (Editura Cartea Românească, București, 1984) și până la *Pândă și seducție* (Editura Fundației Culturale Române, București, 1991) scris, de fapt, în 1976, Nicolae Breban publică, în medie, un volum odată la trei ani.

După 1990, scriitorul își va menține, în mod aparent, ritmul de publicare, prin *Elegii parisiene* (Editura Dacia, Cluj, 1992), *Amfitrion* (volumele I-III: Demonii mărunți; Procuratorii; Alberta, Editura Du Style, București, 1994), *Confesiuni violente. Dialoguri cu Constantin Iftime* (Editura Du Style, București, 1994), *Spiritul românesc în fața unei dictaturi* (Editura Institutul European, Iași, 1997), *Riscul în cultură* (Editura Polirom, 1997), *Ziua și noaptea* (Editura All, 1988), *Stricte amintiri literare* (Editura Dacia, Cluj, 2001), *Voința de putere* (al doilea volum al unei tetralogii deschise de romanul *Ziua și noaptea* (Editura Dacia, Cluj, 2001) și *Sensul vieții* (în patru volume, *Memorii I, II, III și IV*, Editura Polirom, 2003, 2004, 2006 și 2007). La o privire mai atentă, observăm o diversificare a genurilor: Nicolae Breban cochetează cu poezia și eseul, cu interviul și cu volumele de memorii. Pe terenul romanului revine doar de două ori, prin trilogia *Amfitrion* și prin seria (tetralogia) deschisă de romanul *Ziua și noaptea*. Cel puțin o parte a acestei producții editoriale de după 1990 reflectă și adună activitatea publicistică și polemică intensă a lui Nicolae Breban.

Pentru a înțelege această evoluție, care aduce, aparent, o sporire cantitativă a numărului de publicații de după 1990, trebuie să răspundem la o întrebare esențială: atunci când ne raportăm la temele fundamentale ale lui Nicolae Breban, avem de-a face, în ultimele două decenii și jumătate, cu o evoluție, în ceea ce privește abordarea lor, sau cu o involuție?

Pentru a răspunde la această întrebare voi trece în revistă câteva repere importante ale receptării critice a romanelor, eseurilor și a publicisticii lui Nicolae Breban.

## I. Receptarea critică

### I.1 *Francisca* – debutul în roman

Despre romanul de debut al lui Nicolae Breban, *Francisca*, criticii au văzut exercițiul unui naiv încă neexperimentat și naiv. „*Francisca* este un roman atât de rău conceput și scris (...), în care naratorul știe dinainte totul despre personajele sale, vede în întuneric și prin veșmintele acestor personaje”<sup>82</sup>, scria Ion Negoitescu. *Francisca* rămâne „exercițiul unui artist încă neexperimentat și naiv”<sup>83</sup>.

Mircea Iorgulescu observă, totuși, că prin *Francisca* Nicolae Breban introduce un concept nou de roman pe care, mai devreme sau mai târziu, critica a ajuns să-l descrie corect: „Era în 1965, era spre toamnă. În librării (...), un gros roman de aproape 600 de pagini: *Francisca* de Nicolae Breban. Volum de debut, tiraj desigur mic față de cărțile autorilor consacrați: numai 12.140 de exemplare «broșate» – se menționează în caseta tehnică. (...) Nicolae Breban va fi socotit întâiul romancier al noului val de prozatori – 1965. (...) El aduce, de la prima carte, o lume nouă în proza românească și deopotrivă un concept nou de roman, pe care, mai devreme sau mai târziu, critica l-a descoperit și l-a descris corect și aplicat.”<sup>84</sup>

În altă parte, Mircea Iorgulescu descrie mecanismul prin care personajele lui Nicolae Breban își pierd individualitatea. Ele se dez-individualizează sub înrâurirea vieții sociale și a ritmurilor vieții; personalitatea eroilor din *Francisca* și din următoarele romane ale lui Nicolae Breban se pierde prin exces: „Existența personajelor lui Nicolae Breban din romanul *Francisca*, prima sa carte, este înrâurită într-o asemenea măsură de evenimente, de istorie și de ritmurile vieții sociale, încât ele încetează de a mai fi individualități. Scriitorul creează tipuri: delimitarea categorială acționează cu atâta putere, încât conștiinței noastre se impun muncitorul Cupșa, activistul Chilian, afaceristul Mănescu, îndrăgostitul Petrașcu, copilul Herbert, bătrânul Constantinescu, bovarica E.B. (nu sunt acestea chiar inițialele

<sup>82</sup> Ion Negoitescu, *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj, 1970, p. 236

<sup>83</sup> *Idem*, p. 254

<sup>84</sup> Mircea Iorgulescu, *Prezent*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 193

numelui eroinei lui Flaubert?!) din *În absența stăpânilor*, predicatorul Krinitzk, ucigașul Miola, adolescentul Paul (din *Animale bolnave*), intelectualul Ovidiu Minda (din *Îngerul de ghips*). (...) Are loc, așadar, o dez-individualizare «în sus», ieșită ori smulsă din cadrele firești, personalitatea eroilor lui Nicolae Breban se pierde prin exces, este anihilată printr-o «dezvoltare» explozivă, printr-o «înflorire» violentă; la tip se ajunge printr-o evoluție în sensul depășirii tiparelor caracterologice, scriitorul înfăptuind astfel o mică revoluție estetică, nu singura totuși propusă de romanele sale.»<sup>85</sup>

Eugen Simion observa că *Francisca* impune o vocație de romancier obsedat de câteva teme: „Una este, de exemplu, tema cuplerilor”<sup>86</sup>.

Eugen Negrici îi atribuie lui Nicolae Breban meritul de a face loc, pentru prima oară în mod consecvent, în romanul românesc postbelic, introspecției și analizei psihologice: „Nicolae Breban face, pentru prima oară în chip consecvent, loc în romanul postbelic introspecției și analizei psihologice, adesea blamate de critica inchizitorială a anilor ‘50 ca tentație rușinoasă și regretabilă a scriitorului. Prozele sale urmează traseul de la tipic la excepțional.”<sup>87</sup>

Nicolae Breban nu se arată, în *Francisca* – așa cum nu se va arăta nici în următoarele sale romane – preocupat de înnoirea mijloacelor artistice. În schimb, prozatorul este preocupat de psihologia abisală, de coborârea spre abisurile sufletești în analiza cuplerilor: „Impasibil, cum va fi mereu, față de vorbe, zvonuri și mode, prozatorul nu pare obsedat de chestiunea reînnoirii mijloacelor artistice – la ordinea zilei la jumătatea anilor 60, când ajung la noi ecourile obosite ale „noului roman”. El dă cuvântul – pe sute de pagini – Franciscăi (felceriță într-o uzină) să-și împărtășească prietenului și activistului Chilian amintirile ei de fapt de 20 de ani, nemilos de lucidă li care a reușit să se desprindă de mediul ardelenesc și de clasa ei, evident, în «descompunere» (burghezia de provincie). (...) De pe acum Breban găsește satisfacții și căi îmbietoare de coborâre spre abisurile sufletești în analiza cuplerilor.”<sup>88</sup>

Marian Popa afirmă despre *Francesca*, la aproape patru decenii de la debutul lui Nicolae Breban, că ar fi un roman „pe linie de partid”. Romanul ar răspunde cerințelor ideo-politice ale epocii prin „alegerea unor cazuri extreme de reciclări umane și umaniste în folosul edificării socialismului: pe de o parte, ale descendenților «foștilor», pe de altă parte, ale exponenților anonimi și marginali ai țărănimii.”<sup>89</sup>

Observăm, așadar, încă de la primul roman două polarități ale discursului critic: pe de o parte, romanul este foarte prost construit, este exercițiul unui scriitor naiv, noutatea la nivelul mijloacelor artistice este nulă, personajele nu sunt individualități, prozatorul își înecă personajele – și romanul – în excese. Pe de

<sup>85</sup> Mircea Iorgulesc, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, București, 1976, pp. 222-223

<sup>86</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1974, pp. 466-484

<sup>87</sup> Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, 2002, p. 210

<sup>88</sup> Eugen Negrici, *op.cit.*, p. 211

<sup>89</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Editura Semne, București, 2009, p. 664

altă parte, romanul are meritul de a face loc, pentru prima dată în romanul românesc postbelic, analizei psihologice, și propune o nouă formulă; cu toate scăderile ei, această formulă are meritul noutății.

Aceleași observații – și aceleași polarități – le vom întâlni în majoritatea analizelor, pentru toate romanele lui Nicolae Breban. De multe ori, cele două polarități vor fi pregnant reprezentate în discursul aceluiași critic: e vizibil faptul că, în anii 1960-1980, critica se arată vizibil iritată de numeroasele scăderi ale romanelor lui Nicolae Breban și, în ciuda acestui fapt, este gata să le recunoască anumite merite. De unde provine această generozitate? Am văzut o explicație la Eugen Negrici: introspecția și analiza psihologică – procedee de bază al lui Nicolae Breban – erau adesea blamate de critica inchizitorială a anilor '50 ca „tentație rușinoasă și regretabilă a scriitorului”.

Proza lui Nicolae Breban trebuie, așadar, apărată deoarece ea reprezintă un punct de rezistență în fața „criticii inchizitoriale”.

## I.2 Setea neistovită de bărbăție

Mircea Martin ironiza, în 1969, formula epică a lui Nicolae Breban, arătând că singurul lucru necesar pentru ca ea să fie „acreditată” este acela ca scriitorul să o repete. „Într-o vreme în care știm din ce în ce mai puțin ce înseamnă un roman, cred că putem integra fără remușcări formula epică oferită de Nicolae Breban, recunoscând, cu autoironie implicită, că e suficient ca autorul să o repete pentru a o acredita definitiv”<sup>90</sup>.

Setea neistovită de bărbăție este, după Mircea Martin, principalul mobil al eroilor lui N. Breban: „Absența stăpânilor se vedește a fi, așadar, tensiune permanentă, din unghiuri și de pe poziții diferite, spre o categorie umană privilegiată, având vocația supremației și fascinația puterii. „Energile” pe care le adună atâția dintre eroii lui Breban vin din această sete neistovită de „bărbăție”. Concept generos, în care ne place să vedem, dincolo de o biologie robustă, și o anumită atitudine față de destin.”<sup>91</sup>

„Stăpânii” sunt cei care își iau în mână frâiele propriului destin, cei care colaborează cu propriul destin și nu-l recunosc decât în măsura în care-l modifică. „Ei sunt – scrie Mircea Martin – învingătorii din toate timpurile pentru care soarta înseamnă voință și libertate de acțiune, cei cărora parcă nu li s-a «dat» un destin, ci ei înșiși l-au inaugurat, așa cum vorbele, invocând cu credință faptele, le pot anticipa și chiar instaura. Dezideratul pur devine realitate și terapeutica acestui miracol e energia, adică ardoarea propriului destin.”<sup>92</sup>

Insuficiența epică a romanului este semnalată, prompt, de Mircea Martin; totuși, în buna tradiție a „criticii elitiste” a anilor 1960-1980, criticul e gata să găsească, tot el, scuze scriitorului în care vede un

---

<sup>90</sup> Mircea Martin, *Generație și creație*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 105

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

anumit potențial – iar scuzele merg până la a „inventa” cartea (absentă): „Romanul lui Breban se desfășoară în afara subiectului propriu-zis, insuficiența lui epică fiind compensată de o viziune categorială, de unde și posibilitatea speculației critice de a «inventa» cartea într-un gest solidar cu comentariul întotdeauna excesiv al autorului.”<sup>93</sup>

Romanul este calificat drept unul didactic, în orice caz, „irezistibil” eseistic, cu o anumită deschidere lirică (marcată drept un element pozitiv): „Un roman aproape didactic prin interesul pentru omul abstract, exemplar, și prin aplecarea irezistibilă spre eseu, dacă eseul însuși nu ar sfârși în «poezie»”<sup>94</sup>.

Eugen Simion consideră că În absența stăpânilor nu este, propriu-zis, un roman, că nu are minima coerență internă care să-i permită să se „califice” drept roman: „*În absența stăpânilor*, a doua carte a lui N. Breban (1966), nu e propriu-zis un roman și precizarea de pe copertă derutează. Ce legătură poate fi între cele trei secvențe ale cărții: *Bătrâni, Femei, Copii*, decât aceea a mijloacelor de analiză, a câtorva identități psihologice (bunica doamnei Iamandi și E.B., E.B. și Herbert)?! Citind însă totul fără prejudecăți, constăți că sub diverse chipuri obiectul analizei e același, că o realitate morală particulară obsedează pe autor, că, în fine, aceeași temă revine în toată narațiunea.”<sup>95</sup>

### I.3 Variațiuni pe aceeași temă

Romanele lui Nicolae Breban sunt, arată Valeriu Cristea, variațiuni minime pe aceeași temă, născute din pasta aceleiași obsesii: „Romanele lui Nicolae Breban sunt (...) variațiuni minime pe aceeași temă. Având coordonate identice, ele par mai degrabă subdiviziuni enorme, născute din pasta aceleiași obsesii, ale unei narațiuni orbitale, rotindu-se în jurul unui punct fix, care este o idee. Dar o idee organică.”<sup>96</sup> Organicitatea obsesiei – și a ideii – l-ar așeza pe Nicolae Breban deasupra generației sale: „În aceasta constă, de altfel, superioritatea lui Nicolae Breban față de mulți dintre tinerii săi colegi care vântură ideile ca pleava, dar nu se aleg până la urmă (și cititorul pe lângă ei) cu mai nimic. Printre atâtea mimi, crispați de veleități, printre atâtea măști cu strâmbături de groază puerile și plăgi de machiaj, iată un obraz marcat cu adevărat de fixații. Ca să înțelegem proza lui Nicolae Breban, de o robustă monotonie, trebuie să ne referim la obsesia ei centrală.”<sup>97</sup>

Pentru autorul romanelor *Francisca*, *În absența stăpânilor*, *Animale bolnave*, care formează împreună „trilogia aceleiași obsesii”, universul se reduce la interacțiunea sau suprapunerea unor raporturi de forță. Virilitatea și pasivitatea sunt cele două polarități (singurele două polarități) ale

<sup>93</sup> Mircea Martin, *op.cit.*, p. 106

<sup>94</sup> Mircea Martin, *op.cit.*, p. 109

<sup>95</sup> Eugen Simion, *op.cit.*, p. 311

<sup>96</sup> Valeriu Cristea, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, București, 1975, p. 202

<sup>97</sup> *Ibid.*

cosmosului: „Cosmosul lui Nicolae Breban este de o simplitate naivă, amintind imaginile despre lume ale primilor filozofi. Două elemente, două «principii», masculinul și femininul, produc și susțin, prin confruntare, toată dinamica relațiilor interumane. Fiecare om are, în viziunea romancierului, o încărcătură de virilitate sau de pasivitate, încărcătură care își poate schimba, ca electricitatea, semnul de la un cuplu la altul.”<sup>98</sup>

Asemenea cavalerilor rătăcitori, eroii lui Nicolae Breban văd un rival în oricine le iese în cale – arată Valeriu Cristea. Când cineva are ca unic reper al validării de sine puterea, confruntarea cu toți cei din jur este inevitabilă: „[Eroii romanelor lui Nicolae Breban] vor imediat să se convingă că ei sunt „mai tari”, să-și creeze o poziție de forță. (...) Ca într-un ev mediu întunecat, în proza lui Nicolae Breban o ierarhie strictă leagă și desparte personajele.”<sup>99</sup>

Tocmai această obsesie a forței îi face, însă, pe eroii lui Nicolae Breban niște veșnici adolescenți – și-l transformă, în cele din urmă, și pe prozator într-un adolescent întârziat. „Obsesia forței, a tranșării hotărâte, dorința de a fi cel «mai tare», de a prevala, de a domina, de a sfida prin insensibilitate, într-un cuvânt dorul de împlinire virilă, setea prestigiului masculin nu sunt caracteristice în cel mai înalt grad tocmai adolescenței? Ca și personajul său, Paul, Nicolae Breban este un «veșnic adolescent». Dar o literatură a «celor tari» noi credem că nici nu este cu puțință, fiind fără obiect.”<sup>100</sup>

Maturitatea rămâne în proza lui Nicolae Breban un etern miraj; în realitate, atât eroii, cât și proza sunt condamnați la o veșnică adolescență: „Mirajul maturității traversează întreaga proză a lui Nicolae Breban, populată de personaje care rămân, într-un fel, niște veșnici adolescenți. (...) Cu unele excepții, eroii lui Nicolae Breban se desfac cu dificultate, chinuitori de adolescenți, vârstă care, în cazul lor, tinde în chip tiranic să se prelungească, să supraviețuiască termenului lor biologic.”<sup>101</sup>

#### **I.4 Aspectul politic**

Eugen Simion observă că *Animale Bolnave*, cel de-al treilea roman al lui Nicolae Breban, suferă în continuare de un exces de eseism și că scriitorul n-a dobândit știința conciziei și nici arta de a-și stăpâni fraza: „Îi lipsește lui N. Breban, deocamdată, ceea ce un mare scriitor numea știința elipsei necesare, știința conciziei și arta de a-și stăpâni fraza (...). *Animale Bolnave* suferă de o dilatare a frazei, de un exces de eseism ce împiedică ochiul să urmărească ideea mare a cărții și desfacerea ei în țesătura narațiunii până la nervurile cele mai fine.”<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Idem*, p. 203

<sup>100</sup> *Idem*, p. 204

<sup>101</sup> *Idem*, p. 207-208

<sup>102</sup> Eugen Simion, *op.cit.*, p. 230



Liviu Petrescu crede că, în anumite părți ale romanului, *Animale bolnave* atinge un punct de vârf al literaturii contemporane, în planul fluxului psihologic: „Animale bolnave este cea mai importantă realizare a literaturii contemporane în planul „fluxului psihologic, dar numai în parte, în spațiul care i se rezervă lui Paul Suceviciu.”<sup>103</sup>

Eugen Negrici este de părere că *Animale Bolnave* reprezintă un punct de hotar în creația lui Nicolae Breban și identifică o sursă a interesului prozatorului pentru singular și psihologic în Dostoievski: „Scriind *Animale bolnave* (1968) – punct de hotar în creația lui –, Nicolae Breban se va dovedi preocupat nu atât de tipic, cât de excepțional. Îndoindu-se de posibilitatea unor clasificări de orice natură în aria umanului, N. Breban anunță părăsirea acestei convenții. Dacă luăm în considerare interesul pe care îl arată pentru *singular și psihologic*, modelul nu poate fi decât Dostoievski.”<sup>104</sup>

Monica Lovinescu se arată, în cronică citită la Europa Liberă pe 10 iunie 1969, foarte rezervată față de romanul *Animale bolnave*. Cronicara le reproșează criticilor care scriu despre carte acumularea de referințe nepotrivite – și compararea (nesuștinută de materia romanului) a lui Nicolae Breban cu Kafka. „S-ar spune că la București cronicarii și chiar criticii au fost cuprinși de un adevărat delir interpretativ pentru a vorbi despre *Animale bolnave* de Nicolae Breban. Nu numai entuziasmul izbește prin quasi-generalizarea lui. La urma urmei, această carte, nu impecabil scrisă, relevă totuși un romancier de o vână remarcabilă, și deci elogiile se pot, până la un punct, justifica. Ceea ce nu se justifică însă deloc este acumularea de referințe nepotrivite. Și mai ales aceea la Kafka. Misterul lui Kafka e de natură conceptuală, e ca o schemă abstractă, un etern castel al noțiunilor în care nu se intră, din care nu se iese. Ce poate avea el comun cu misterul nutrit de un fel de sevă elementară din *Animale bolnave*?”<sup>105</sup>

Trei luni mai târziu, în cronică despre Congresul al X-lea al PCR, Monica Lovinescu îi va reproșa, tranșant, lui Nicolae Breban atitudinea dublicitară – și statutul de membru în Comitetul Central: „Cum poate, de pildă, Nicolae Breban, ajuns în Comitetul Central, să scrie fraze ca acestea: «Sarcina noastră este de a crea o artă care să răspundă într-un grad cât mai înalt cerințelor partidului și poporului nostru, o artă care să se situeze pe cele mai înalte culmi ale măiestriei contemporane», când cerneala atâtor beniuși succesivi s-a vărsat pentru exact aceeași formulă?”<sup>106</sup>

Este o atitudine care nu poate avea decât o singură consecință: pierderea identității – și a credibilității – ca scriitor: „E totuși imposibil să fii cu Dostoievski în volum și cu beniușismele la tribuna

---

<sup>103</sup> Liviu Petrescu, „Romanul psihologic”, în *România literară*, nr. 7/1971

<sup>104</sup> Eugen Negrici, op.cit., p. 213

<sup>105</sup> Monica Lovinescu, *Unde scurte*, vol. I, Editura Humanitas, București, 1990, p. 363

<sup>106</sup> Monica Lovinescu, op.cit., p. 370

de partid. Nu salvezi nici țara și, în schimb, te pierzi, sigur, pe tine. Și lucrul acesta nu-l privește numai și numai pe Nicolae Breban.”<sup>107</sup>

Aspectul politic este unul important – și nu poate fi lăsat în afara acestei discuții. Contextul creează scriitorul – și contextul creează personajul Nicolae Breban, așa cum este el reflectat în diversele istorii literare.

Marian Popa observă în *Istoria...* sa că remarcabilă, în *Animale bolnave*, este capacitatea de monografiere sociopatică: „Remarcabilă aici este tocmai capacitatea de monografiere sociopatică. Pe de o parte, sociopatul este amoral, activ, definit de volițional; el deranjează societatea, trece peste cadavre, folosește ideologiile, religiile, ideile, modele, este impermeabil în receptarea valorilor străine fixației sale, nu participă la eforturile colective, pe care, totuși, le poate exploata și chiar specula; rece, fără compasiune, fără rușine, sentimentul onoarei, regret, muștrări de conștiință, el își are un opus în psihopatul fără voință, fără rezistență la influența exterioară, anormal indecis și la dispoziția altuia, dispus la cucerire sau seducție, lipsit de scopuri proprii în viață, deficitar în privința «conținutului interior», fără atitudini ferme, căzând dacă este abandonat. Aceste două tipuri de disociabili și asociabili descrise de orice psihopatologie sunt personajele fundamentale în proza lui Breban, el însuși unul cu voință de sociopat evoluat al anilor '70.”<sup>108</sup>

Foarte malițios, același critic speculează că apariția romanului *Animale bolnave* ar reprezenta un punct hotărâtor în ascensiunea socială și politică a prozatorului: „După *Animale bolnave* (care are o nouă ediție în 1969), Nicolae Breban este un om aranjat și sub raport politic, fapt remarcabil în măsura în care ascensiunea sa bruscă nu este justificabilă câtuși de puțin prin mesajul cărților sale și nici prin merite activistice în viața publică. (...) Este mișcat în tot ce întreprinde de un complex de superioritate care mai este arogat, dar cu modestie, în felul lui, de Dumitru Popescu, ideologul momentan care-l agreează.”<sup>109</sup>

## I. 5. Îngerul de gips – analiză psihologică și tezism

Romanul *Îngerul de gips* nu aduce, după Eugen Simion, nimic nou în proza lui Breban: „Stilul rămâne neschimbat în *Îngerul de ghips*, unde epicul este și mai mult absorbit de analiză.”<sup>110</sup>

Analiza psihologică este incoerentă și confuză, romancierul intră greu în subiect și realizează totul în mod „neplăcut și greoi”: „Analiza, în *Îngerul de ghips*, este incoerentă, confuză, mai ales la început, și pentru a ajunge la materia propriu-zisă a romanului trebuie să treci prin spațiul de 100 de pagini cam prolix, cu trei-patru determinări pentru aceeași nuanță. N.Breban intră greu în subiect (autorul, ca și

---

<sup>107</sup> *Idem*, p. 372

<sup>108</sup> Marian Popa, *op.cit.*, p. 669

<sup>109</sup> *Idem*, p. 771

<sup>110</sup> Eugen Simion, *op.cit.*, p. 320

personajele, realizează totul «neplăcut și greoi»), demersul său epic este lent și propune o acumulare de detalii de același plan. Însă de la un punct amănunțele nu mai împiedică analiza psihologică și textul capătă o remarcabilă densitate.»<sup>111</sup>

Zona abisală este zona predilectă în care se mișcă și locuiesc personajele lui Breban: „Acolo jos, adică în zona în care se trăiește după alte legi decât acelea ale existenței normale, în zona fascinantă și distrugătoare a adâncurilor – aici se mișcă personajele lui N. Breban.»<sup>112</sup>

Eugen Negrici crede că *Îngerul de ghips* confirmă capacitatea lui N. Breban de a scoate la lumină părțile ascunse ale psihicului omenesc: „*Îngerul de ghips* (1973) confirmă capacitatea lui Breban de a revela partea ascunsă a psihicului omenesc, de a aduce la suprafață tenebrele sufletului mascate de automatisme sau de comportamente cotidiene normale. (...) Momentul Mia Fabian este momentul maturizării eroului, al renunțării la masca superiorității sale întemeiate pe ignorarea de sine: el a avut curajul ca, prin înjosire (din nou Dostoievski) și prin bălăcirea în apele murdare ale vieții, să-și cunoască slăbiciunile și voluptățile trăirii autentice. Curajul să înfrunte adevărul. Motoul cărții, un citat din *Ecce homo* de Nietzsche, își găsește justificarea în roman: «Cât adevăr suportă, cât adevăr îndrăznește un spirit?»»<sup>113</sup>.

Ceea ce deranjează, în roman, este senzația de tezism: „Ne întrebăm, sub această incidență, dacă țesătura bogată de fapte, observații realiste, numeroasele personaje excelent creionate reușesc să atenueze senzația de tezism, de efort prea mare de susținere a unei schelării teoretice.»<sup>114</sup>

## **I.6 *Bunavestire*: cel mai valoros roman al lui Nicolae Breban**

Nicolae Manolescu vede, în *Bunavestire*, o utopie negativă și o ilustrare complexă, la nivelul marii literaturi europene, a apocalipsului mic-burghez. „Utopie negativă, ca acelea ale lui Butler sau Orwell, înrudită cu viziunea argheziană din *Cimitirul Buna-Vestire*, romanul lui Nicolae Breban nu rămâne la ilustrarea simplă a unei teze. Nu e nici satiră, nici, cu atât mai puțin, o apologie. În întreaga literatură modernă există puține imagini atât de complexe ale apocalispului mic-burghez.»<sup>115</sup>

Romanul surprinde etapele emergente ale unei religii totalitare menite să elimine umanismul burghez; o asemenea religie își extrage adepții aproape exclusiv din pătura micii burghezii din provincie: „Provincia constituie simbolul acestui univers feudal sui-generis, avanpostul unei religii totalitare, care urmărește să lichideze egalitatea, democrația și celelalte «vestigii» ale ideologiei burgheze renascentiste. Mica-burghezie este instrumentul și forța conducătoare a acestei noi ordini spirituale care erodează toate

<sup>111</sup> Eugen Simion, *op.cit.*, p. 328

<sup>112</sup> Eugen Simion, *op.cit.*, p. 323

<sup>113</sup> Eugen Negrici, *op.cit.*, p. 214

<sup>114</sup> *Idem.*

<sup>115</sup> Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. III, Editura Minerva, București, 1983, p. 212

valorile umaniste și care-și găsește echivalentul social-istoric concret în nazism și în atâtea orânduiri totalitare care fac specificul secolului XX. Un om nou, un pur *homo politicus* se naște din această eroziune catastrofală.”<sup>116</sup>

Rapoartele de putere sunt și rapoarte de putere politică, ir puterea pură este, în fond, pentru Nicolae Breban, puterea politică.

Într-o altă cronică, Nicolae Manolescu numește *Bunavestire* „un roman excepțional”: „Un roman excepțional este *Bunavestire* al lui Nicolae Breban. Dens, de mari viziuni satirice, scris cu vervă, sarcastic, grotesc, stilistic inepuizabil și original.”<sup>117</sup> Printre modelele scriitorului cronicarul îi identifică pe Musil, Canetti și Hesse.

Mircea Cărtărescu va vedea, aproape 30 de ani mai târziu, în *Bunavestire* un proto-roman postmodern și o meditație profundă despre fractură: „*Bunavestire*, inspirată, semnificativ, în întregime din gândirea lui Nietzsche, este un roman care poartă în miezul lui o problemă postmodernă. Nu este o carte fracturată, ci o profundă meditație despre fractură. Arbitrarul, hazardul, discontinuitatea, indeterminarea sunt privite aici nu ca niște defecte ale unei lumi sau ale unei cărți, ci ca niște date necesare, poate chiar definatorii. Orice bunăvestire, orice intervenție în lume a minunii, a îngerului, a unei chemări, fie și interioare, este un punct de discontinuitate, este o fractură în ordinea lucrurilor.”<sup>118</sup>

Aproape de speculațiile lui Mircea Cărtărescu, Radu G. Țeposu identifică, la rândul său, în *Bunavestire* o parabolă satirică: „*Bunavestire* este o parabolă satirică, (...) un tratat de retorică aplicată, o parodie a stilurilor, după modelul lui Joyce (*Ulysse*), prin (...) permutarea verosimilului la nivelul discursului narativ – care produce verosimilul prin retorică.”<sup>119</sup>

Nicolae Steinhardt plasează sorginea ideatică a romanului în triunghiul Nietzsche-Gide-Alfred Adler. „Mihai Farca făurește o soteriologie maniheistă – amestec de Nietzsche, Gide și Alfred Adler – inversă, întemeiată nu pe dragoste, ci pe dispreț, strategie și sete de stăpânire.”<sup>120</sup>

## I.7 Sub semnul culorilor sumbre

O observație interesantă a lui Valeriu Cristea este aceea că romanele lui Nicolae Breban stau – asemenea unei mari părți a prozei românești – sub semnul culorilor sumbre. Culorile luminoase, complementare, nu sunt cunoscute prozatorilor români. „Născut în 1860, în epoca de afirmare a naturalismului pe plan european, romanul românesc a fost puternic marcat de această coincidență. Una

---

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Nicolae Manolescu, „*Bunavestire*”, în *România literară*, nr. 24/1977

<sup>118</sup> Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999, p. 332

<sup>119</sup> Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 172

<sup>120</sup> Nicolae Steinhardt, *Incertitudini literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 267

din ursitoarele sale a venit pare-se de la Medan... Sarcina lui de viitor este de a crea culorile luminoase, complementare, refăcând astfel spectrul cromatic complet al existenței.”<sup>121</sup>

Aceași observație este reluată și nuanțată de Nicolae Manolescu: „Consecvent tradiției literare autohtone, în care eroii întunecați, violenți și rapaci sunt mai numeroși decât opușii lor, Nicolae Breban nu ar acorda nici o atenție laturii pozitive și luminoase a omului. (...) «Totul îmbracă aspectul unei încleștări zoologice», conchide Valeriu Cristea, după al doilea roman al autorului. Afirmția se dovedește valabilă și pentru următoarele patru. Aceste romane nu transcend doar psihologicul, ci și moralul. Domeniul conflictelor este biologic. Politicul însuși apare ca o variantă a biologicului. De aici nu decurge însă o infirmare estetică, dar o puternică originalitate. Și ea constă în capacitatea romancierului de a zugrăvi umanul în *corporalitatea* lui. (...) Spațiul brebanian seamănă cu un labirint suprapopulat. O trivialitate promiscuă se înstăpânește în casele cu mulți chiriași (dostoievskienele case de raport), în camere și bucătării sordide, pe străzile pe care o lume amestecată se revarsă și debordează.”<sup>122</sup>

Valeriu Cristea îi reproșează lui Nicolae Breban și „cruzimea viziunii”, faptul că recunoaște, din toată paleta de manifestare a omenescului, doar o „unilateralitate profundă”<sup>123</sup>. Nicolae Breban este, după Valeriu Cristea, creatorul unui om unidimensional, al unui unic tip de personaj.

## I.8. O frenezie a deformării

Cornel Ungureanu leagă succesul romancierului Nicolae Breban de contextul literar al „liberalizării” culturale din 1965 și de contextul generației – predominant poetice – a „șaiszeciștilor”: „Succesul fulgerător al lui Nicolae Breban nu poate și nici nu trebuie dezlipit de momentul literar 1965; o generație de povestitori și de poeți avea nevoie de un romancier pentru a consacra definitiv strălucitoarea ei apariție în literatura română. Nu de un romancier făcut prin extinderea narațiunilor (...); de un autor înzestrat nu cu talent de povestitor, ci cu vocație de romancier.”<sup>124</sup>

Tema marilor familii care dezvoltă raporturi de vasalitate clară și o rară capacitate de disimulare, de mascare a adevărului este, după Cornel Ungureanu, una dintre temele dominante ale lui Nicolae Breban: „Există în cărțile lui Breban un îndrăgostit etern, precum Gherman în *Îngerul de gips* sau Gașpar în *Animale bolnavei*, cu mare rol în definirea raporturilor stăpân-victimă, agresor-victimă, raporturi care îl interesează cu prisosință pe autor. O temă brebaniană ar fi deci aceea a marilor familii, a acelor familii care asigură o capacitate de reprezentare socială optimă, care dezvoltă raporturi de

<sup>121</sup> Valeriu Cristea, *op.cit.*, p. 207

<sup>122</sup> Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 213

<sup>123</sup> Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Editura Cartea Românească, București, 1970, p. 93

<sup>124</sup> Cornel Ungureanu, *Imediata noastră apropiere*, vol. I, Editura Facla, Timișoara, 1980, p. 255

vasalitate clară, stări conflictuale puternice și, mai ales, o rară capacitate de disimulare: de mascare a adevărului.”<sup>125</sup>

Capacitatea de a realiza sau de a nu realiza o familie este definitorie pentru personajele lui Nicolae Breban: „Trecem, în cărțile lui Nicolae Breban, de la o familie la alta: am spune că personajele lui Breban mereu obsedate – preocupate – de reprezentarea socială a lor – se justifică, se definesc, se verifică prin capacitatea lor de a realiza sau de a nu realiza o familie.”<sup>126</sup>

Romancierul trăiește, crede Cornel Ungureanu, o frenezie a deformării, în spirit naturalist: „Portretistul, ca și romancierul, trăiește o frenezie a deformării; deformările «naturaliste» fac parte din stilul său curent de lucru: în absența rațiunii se nasc monștri; în absența rațiunii ființele devin «animale bolnave». Analist al stărilor de abdicare ale rațiunii și ale raționalului, el este un analist al „stărilor trupului”, al felului în care omul face copr comun cu Lumea, a felului în care el încearcă să se integreze în Tot.”<sup>127</sup>

Frenezia deformării ar fi îndeaproape legată de o „moralitate a barocului”: „La toate nivelurile, romanele lui Nicolae Breban afirmă structuri ale barocului, ilustrând, poate, și „morală” acestui stil.”<sup>128</sup>

## **I.9. Trilogia *Don Juan* și marea temă a lui Nicolae Breban**

Marin Sorescu vede, în trilogia *Don Juan*, un mozaic de demonstrații – altfel spus, un nou roman tezist: „*Don Juan* al lui Nicolae Breban, ca și celelalte, este un mozaic de demonstrații. Puțini sunt prozatorii noștri care să posede într-un asemenea grad organul ideii, al contemplării abstracte, al asocierii și disocierii. E unul dintre scriitorii cei mai lipsiți de complexe în fața marilor probleme, cu voința vizibilă, uneori *prea* vizibilă, de-a face proză, nu balcanică sau sud-est europeană, ci central europeană, central planetară.”<sup>129</sup>

Marin Sorescu realizează și un proiect (ironic) al romancierului – care și-ar alege modelele doar dintre marii maeștri: Thomas Mann, Tolstoi, Dostoievski: „Când se compară singur cu Thomas Mann, Tolstoi și Dostoievski nu glumește. A învățat, într-adevăr, de la ei (a știut să-și aleagă maeștrii!), i-a adâncit „poate mai mult decât trebuie”, cum se spunea în epocă despre Joyce, le-a intuit „lipsurile” și, oricum... e mai tânăr cu 50-60-100 de ani, nu-i așa? Și, oricum, are o mulțime de cărți nescrise în față. Să ne înțelegem: se compară cu marii maeștri ai lumii pentru a-i umili.”<sup>130</sup>

---

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> *Idem*, p. 256

<sup>127</sup> *Idem*, p. 258

<sup>128</sup> *Idem*, p. 261

<sup>129</sup> Marin Sorescu, *Uș or cu pianul pe scări*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 178

<sup>130</sup> *Idem*, p. 174

În același capitol Marin Sorescu punctează, fără ezitare, defectele prozei lui Nicolae Breban și include caracterul liric al acesteia la capitolul defecte: „Fraza lungă, în falduri, iar, la nivel de eroi, o nestăvilită tendință de lungire, vreau să spun de analiză. Terminându-i cărțile, te întrebi, chiar cu părere de rău, de ce s-au terminat? Romanul mai putea continua. Câteodată: mai putea continua oricât. Un reproș deci: o structură fragilă, mai precis: nu îndeajuns de puternică osatura obiectivă a acțiunii. Iar ca o mică boală (există și altele mai mari) caracterul mai degrabă liric.”<sup>131</sup>

În sfârșit, marea temă a întregii literaturi brebaniene ar fi, după Marin Sorescu, chiar Nicolae Breban: „Romanele sale prezintă, toate, la diferite niveluri artistice, același spectru al unei subiectivități supradimensionate. Simplificând, am putea spune că marea temă a literaturii sale e chiar el – și această temă se poate circumscrie c-o formulă fericită a unui înaintaș bănațean: «ăl mai tare om din lume»”<sup>132</sup>.

## I.10 Maeștrii interbelici ai lui Nicolae Breban

O opinie în prelungirea celei a lui Marin Sorescu exprimă și Marin Mincu – Don Juan și Grobei n-ar fi decât ipostaze hiperbolizate ale eului auctorial: „Este vorba de o continuitate polemică, desigur [cu scriitori precum Hortensia Papadat-Bengescu și Gib Mihăescu, *n.m.*], pornită prin voința competitivă de a da o replică profundă celor mai vizibile realizări ce-l preced; «stăpânii absenți», «animalele bolnave», «îngerul de ghips», Grobei, Don Juan nu sunt decât ipostaze hiperbolizate ale eului, născute din tentativa dramatică de exorcizare a unei instanțe auctoriale excesive. Pentru consumarea scripturală a acestui exces de egocentrism existau două posibilități: una – mai la îndemână – aparținând modalității românești a jurnalului, aduse la rezultate interesante prin Anton Holban și reluată de prozatorii textualiști/textualizanți actuali, cu efecte nu întotdeauna originale; și alta – mai dificilă – impunea investigarea cu metode ce aparțin romanului «obiectiv» a unui material narativ nou. Pe aceasta din urmă o va alege Nicolae Breban, într-un efort susținut de a consolida linia clasică a romanului românesc și de a participa simultan la manifestarea prozei est-europene ce-l are drept maxim exponent recunoscut, acum, pe cehul Milan Kundera.”<sup>133</sup>

Dimensiunea supraomului nietzschean ar fi, în romanele lui Nicolae Breban, una mai mult parodică: „În afară de Dostoievski, s-a vorbit, în cazul lui Nicolae Breban, de dimensiunea supraomului nietzschean, dimensiune totuși mai mult parodică dacă avem în vedere finalitatea grotescă a unor asemenea dezlănțuiri isterice de energii vitale. Excepțiile, câte sunt, par să confirme regula, printr-o

---

<sup>131</sup> *Idem*, p 180

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> Marin Mincu, *Textualism și autenticitate*, Editura Pontica, Constanța, 1993, p. 136

motivare ce se înscrie mai exact în zona patologicului decât în aceea a narativității. În această direcție, existau anticipările Hortensiei Papadat-Bengescu și ale lui Gib Mihăescu.»<sup>134</sup>

Opera lui Nicolae Breban se așază în continuitatea explorărilor începute de Hortensiei Papadat-Bengescu și de Gib Mihăescu, la intersecția dintre metoda proustiană și psihanaliza freudiană: „În această direcție, existau anticipările Hortensiei Papadat-Bengescu și ale lui Gib Mihăescu. Marea prozatoare reușește, prima la noi, să investigheze un material romanesc ambiguu – cu vasta sa cohortă de cazuri clinice – obținând efecte remarcabile, printr-o îmbinare inefabilă a metodei tradiționale cu proustianismul, *Rădăcini* reprezentând exemplul cel mai avansat al romanului românesc interbelic. Abia prin Gib Mihăescu, personajul dominator prin masculinitate se repliază către acea reducere, retractilitate, diminuare, slăbire, ambiguizare a potențelor proprii, înregistrându-se diagrama negativă a unor tensionări paroxistice a trăirii, obținute prin poietica absenței. De aici, acel halou de imposibilitate stranie ce însoțește lectura prozei lui Gib Mihăescu. Este evident pentru orice cititor avizat că, prin romanele sale, Nicolae Breban explorează un filon sugerat *in nuce* de cei doi prozatori și, nu întâmplător, autorul își exprimă de multe ori întreaga admirație pentru «doamna Hortensia Papadat-Bengescu»»<sup>135</sup>.

Gabriel Dimisianu recunoaște, la rândul său, proza Hortensia Papadat-Bengescu printre modelele influente ale romanelor lui Nicolae Breban: „Dostoievski în proiecție universală și Hortensia Papadat-Bengescu în proiecție românească, aceștia sunt marii scriitori în a căror descendență N.Breban se așază, cu deplină îndreptățire și confirmând, de altfel, constatările în același sens ale multor critici care i-au discutat proza.»<sup>136</sup>

Reținem, așadar, cele două modele din literatura română interbelică indicate de Marin Mincu și de Gabriel Dimisianu – Hortensia Papadat-Bengescu (cu numeroasele sale cazuri clinice) și Gib Mihăescu – și apropierea lui Nicolae Breban, cel puțin, în privința unor procedee de investigare a materialului romanesc, de Milan Kundera.

## I. 11 Un creator de tipuri

Mircea Iorgulescu îi acordă lui Nicolae Breban meritul de a fi creat o serie de personaje memorabile în proza românească postbelică; printre ele – Grobei (din *Bunavestire*), Rogulski (din *Don Juan*) și copilul Herbert (*În absența stăpânilor*). Astfel de „creatori de tipuri” ar mai fi doar Caragiale, G. Călinescu și Marin Preda, în literatura română: „Nicolae Breban este unul dintre pușinii creatori de personaje memorabile din proza românească postbelică. Fiecare dintre romanele lui a îmbogățit galeria

---

<sup>134</sup> *Idem*, p. 135

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> Gabriel Dimisianu, *Lumea criticului*, Editura Fundației Culturale Române, 2000, pp. 130-131



tipologică a imaginarului literar autohton cu cel puțin unul sau două asemenea personaje, să le zicem și reprezentative: Cupșa, E.B., copilul Herbert, Paul, Krinitzki, Miloia, Mia Fabian, doctorul Minda, Grobei, Rogulski. O atât de mare producție de «tipuri»<sup>137</sup> mai găsim, în spațiul literaturii române, doar la Caragiale, la G. Călinescu și la Marin Preda.»<sup>138</sup>

Criticul invocă, aici, și o observație a lui Nicolae Manolescu: „Cea dintâi și cea mai greu de șters impresie pe care toate romanele lui ne-o lasă este de forfotă de trupuri greoaie, masive, de densitate fizică, de elementaritate a raporturilor umane. Străzile și casele sunt saturate de ființe care mișună, se ciocnesc și se devoră. Spațiul brebanian seamănă cu un labirint suprapopulat.»<sup>139</sup>

Demonii lui Nicolae Breban reprezintă, în viziunea lui Mircea Iorgulescu, manifestări în exces ale melancoliei, eșecuri ale încercării de apropiere umană și de regăsire a unei comunități pierdute: „Demonii lui Nicolae Breban, ființe sensibile, singuratice, reprezintă manifestări în exces ale melancoliei: încercări aberante de apropiere (de aici monstruoasele discuții, agresiuni, acuplări etc), de regăsire a unei comunități pierdute, a participării, a identificării. Voind să ajungă în paradis, aceste personaje melancolice nimeresc invariabil în iad.»<sup>140</sup>

Un model tradițional pentru acești demoni melancolici ai lui Nicolae Breban va descoperi Mircea Iorgulescu în bătrânii abjecți ai lui G. Călinescu.

## **I. 12 *Don Juan; Amfitrion; Ziua și noaptea***

Nicolae Bârna vede în trilogia *Amfitrion* (prima serie romanescă de amploare a lui Nicolae Breban de după 1989; la rândul ei, aceasta este ultima parte a trilogiei *Don Juan*, din care mai fac parte romanele *Don Juan și Pândă și seducție*) un pariu cu o miză enormă, în mare parte câștigat de prozator. „Sub masca unor romane de mondenitate și problematică amoroasă, psihologică și socială în medii amestecate, explorată dintr-un unghi inedit – deoarece nu e vorba nici de intimism descriptiv lipsit de orizont ideatic, nici de demascare esopică a marasmului social, ambele curente în epocă – *Don Juan* și *Pândă și seducție* se vădesc, în cele din urmă, a fi întruchipări ale aceleiași obsesii privind relația individului cu sine și cu lumea. (...) Cele două cărți sunt componente ale unei macrotrilogii, *Don Juan*, a cărei primă parte nu este un roman, ci, la rândul ei, o masivă trilogie, *Amfitrion* (1994), formată din volumele *Demonii mărunți*, *Procuratorii* și *Alberta*. Deși întâmpinat de critică cu o ciudată reticență,

---

<sup>137</sup> De observat că Mircea Iorgulescu nu vorbește despre individualități, ci despre tipuri. Am văzut, mai devreme, că Mircea Iorgulescu îi reproșează lui Nicolae Breban tocmai de-individualizarea personajelor sale. Regăsim aceeași idee în *Al doilea rond*: „Nicolae Breban nu creează «indivizi», ci tipuri, serii de indivizi, eroi sau anonimi. (El creează) mișcări ale personalităților, înălțări, supraviețuirii și căderi, abia acestea fiind energice sau latente, explozive sau aproape insesizabile.” (Mircea Iorgulescu, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, 1976, p. 225)

<sup>138</sup> Mircea Iorgulescu, *Prezent*, ed.cit., p. 195

<sup>139</sup> Nicolae Manolescu – citat de Mircea Iorgulescu în *Prezent*, ed.cit., p. 195.

<sup>140</sup> Mircea Iorgulescu, *op.cit.*, p. 196

*Amfitrion* este o întreprindere vastă, vădind o ambiție artistică temerară, un pariu cu miză enormă, în mare parte câștigat, o operă care cuprinde unele dintre cele mai bune pagini scrise de Breban.”<sup>141</sup>

*Ziua și noaptea*, prezentat de autor ca prim volum al unei viitoare tetralogii, este, după Nicolae Bârna, un roman care tratează teme de strictă actualitate și care are o consistență epică mai mare decât alte romane „eseistice” ale prozatorului: „[Romanul] se aseamănă, din acest punct de vedere, cu *Animale bolnave* și trimite, prin unele elemente, la *Demonii* lui Dostoievski – ilustrând din nou cota valorică a prozatorului, particularitățile tehnicii narative și ale universului tematic. (...) Ciclul este continuat prin *Voința de putere* (2001), un roman cu o încărcătură epică densă. Tematica este de strictă actualitate, iar modalitățile «realiste» și «eseistice» de investigație a realului social și sufletesc sunt îmbunate fericit.”<sup>142</sup> Cărțile lui Nicolae Breban au una sau două teme dominante; ele sunt, așa cum arată Nicolae Bârna, „fațetele unei experiențe spirituale” pe care scriitorul o propune cititorilor, instituindu-se pe sine ca o conștiință vizionară, într-o postură pedagogică, de „dascăl”. Opera lui Nicolae Breban este una monolitică și propune un număr limitat de obsesii personale și de tipuri umane menite să reflecte aceste obsesii. Cele mai frecvente teme – și obsesii – sunt cea a puterii și cea a seducției. Complementare și corelate, puterea și seducția se manifestă în interiorul unor perechi tipice, precum stăpân-sclav și stăpân-slugă, cu varianta magistru-discipol, iar tandemul putere-seducție e întotdeauna însoțit de un al treilea factor: distrugerea reciprocă a partenerilor dintr-o pereche.

În Nicolae Breban criticul N. Bârna vede un reprezentant al modernității și un „campion” al romanului total: „Reprezentant al modernității (în sensul istoric prescris al termenului, opus atât tradiționalismului, cât și avangardei ori postmodernismului), dar deloc reticent față de tradiție, nici față de cuceririle avangardei și ale postmodernismului (descoperite pe cont propriu, însușite nu prin imitație, ci prin evoluție firească), credincios formulei marelui roman total, Breban demonstrează viabilitatea acestuia, precum și puțința artei zise «mari» sau «înalte» de a coexista cu evoluțiile postmoderne.”<sup>143</sup> Dostoievski, Thomas Mann, Joyce, Proust și Nietzsche sunt modelele pe care le urmează Nicolae Breban: modele din care prozatorul împrumută idei, pe care le discută neconținut și pe care le emulează pe toate palierele prozei sale. În spatele desfășurării, adesea spectaculoase, de artificii și procedee, în spatele ambiguităților accidentale sau intenționate, proza lui Breban rămâne, după N. Bârna, una „penetrată de tragism”, o proză a „seriozității”.

---

<sup>141</sup> Nicolae Bârna, în *Dicționar General al Literaturii Române*, vol. 2, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004, p. 660

<sup>142</sup> Nicolae Bârna, *op. cit.*, p. 661

<sup>143</sup> *Ibid.*

## I. 13 O proză aproape golită epic

Despre *Amfitrion* scrie și Gabriel Dimisianu – romanul nu ar reprezenta un eșec, ci o carte foarte dificilă, dezvoltând o proză de tip vizionar, aproape golită epic: „Nu de un eșec este vorba în cazul lui *Amfitrion* (un roman de peste 1500 de pagini!), ci de o carte dificilă, «grea», impunând cititorului eforturi de acomodare cu formula unei proze aproape golite epic, mizând totul pe tensiunea ideatică și pe ceea ce autorul consideră că este, în literatura sa, proiecție vizionară. Potrivit repulsiei resimțite față de „naturalism”, despre care ne-a întreținut pe larg în *Confesiuni...*, Breban evită să facă „descripție socială”, „cronică de moravuri” și chiar „psihologie”, în felul romanului din secolul XIX, preocupându-se în schimb de idei și probleme, de acele soiuri de idei și probleme ce au forța de a structura vieți, destine.”<sup>144</sup>

Personajele lui Nicolae Breban trăiesc aproape exclusiv prin ce spun și aproape deloc prin ce fac: „Cu o îndrăzneală nemaiîntâlnită în proza noastră, Breban pune în funcțiune în romanele sale un discursivism nelimitat, frenetic, revărsat pe suprafețe uriașe, în disprețul aparent al oricărui principiu de echilibru. Personajele, autorul ca personaj, autorul ca autor, toți sunt discursivi în romanele brebaniene, trăind în cuprinsul acestora *prin ce spun* și prea puțin, aproape deloc *prin ce fac*. Cititorul inapt (sau neantrenat) să le urmărească elocința desigur că îi va părăsi și îndrăzneala prozatorului, de care aminteam, privește asumarea acestui risc.”<sup>145</sup>

Nicolae Breban nu scrie și nu a scris niciodată – arată Gabriel Dimisianu – cu fața către cititor; prozatorul a scris, mereu, cu spatele către cititor, altfel spus, fără să fie interesat de reacțiile sau de confortul acestuia: „Breban nu scrie, nu a scris niciodată cu fața la cititor, ci întors numai spre sine. (...) alta a fost, în această privință, poziția lui Marin Preda. În anii din urmă, mai ales, el era foarte preocupat de reacțiile celor pentru care scrie, doritor să le vină în întâmpinare. *Delirul, Marele singuratic, Cel mai iubit dintre pământeni* sunt scrieri care fac să se vadă această dorință.”<sup>146</sup>

Gabriel Dimisianu demontează și o prejudecată a lui Nicolae Breban cu privire la stil; potrivit acestei prejudecăți, doar scriitorii mici ar „scrie bine”: „Altă falsă premisă pe care Breban construiește o teorie la care ține este aceea că scriitorii minori scriu „bine” iar scriitorii mari scriu „prost”. „De aceea Mateiu Caragiale nu e scriitor mare, scrie prea bine (...) Scriitorii mari scriu prost, ca Dostoievski sau ca Marcel Proust...” Exemplele invocate nu prea sprijină teoria. Că Mateiu Caragiale este un mare scriitor sau mic scriitor, încă se poate discuta, că Dostoievski scrie bine sau rău ne poate spune numai cine l-a citit în rusește, dar că Proust scrie prost, aceasta chiar nu văd cum se poate susține.”<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> Gabriel Dimisianu, *Lumea criticului*, ed.cit., p. 145-146

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> *Idem*, p. 133

Se conturează, aşadar, portretul unui prozator care aduce, în proza anilor 1960, un element de noutate – prin reluarea firului romanului de analiză psihologică, întrerupt de „obsedatul deceniu” –, dar care cultivă un stil excesiv eseistic şi excesiv discursiv, care propune publicului romane extrem de stufoase, dar aproape golite de orice substanţă epică, şi care scrie, mereu, nu cu faţa, ci cu spatele către public.

Voi discuta, separat, în secţiunea următoare cele două monografii dedicate lui Nicolae Breban – cea a lui Marian Victor Buciu şi cea Laurei Pavel. De asemenea, voi comenta, succint, câteva afirmaţii ale lui Marian Popa din capitolul dedicat lui Nicolae Breban din *Istoria literaturii române de azi pe mâine*.

## II. Abordările monografice

### II.1 Nicolae Breban, *Eseu despre stratagemele supravieţuirii narrative*

Monografiile dedicate lui Nicolae Breban suferă – la fel ca monografiile dedicate lui Marian Popa – de un păcat comun: subsumarea discursului critic personalităţii şi aerei subiectului monografiei. Cel dintâi lector – şi deopotrivă lectorul ideal, cel care trebuie să-şi dea verdictul final asupra valorii monografiei – pare a fi chiar autorul care face obiectul demersului monografic. Este o „pată oarbă” a majorităţii lucrărilor monografice de după 1989, explicabilă, pe de o parte, prin faptul că marii scriitori cărora li se dedică studii monografice sunt încă în viaţă şi sunt foarte influenţi în lumea literară. Pe de altă parte, tocmai din această cauză, orice alunecare de la „raportarea ortodoxă” (de regulă, encomiastică) îi poate aduce criticului care scrie monografia anumite prejucii sociale – fapt care aşază, din start, un asemenea demers monografic într-o poziţie ingrată.

Marian Victor Buciu îşi începe, aşadar, monografia printr-un capitol despre „Romancierul în conştiinţa criticii” care debutează cu o înfăţişare a modului în care Nicolae Breban reacţionează în faţa comentariilor critice: „Faţă de modul în care îi sunt citite cărţile, Nicolae Breban are aproape tot timpul o poziţie neobişnuit de comprehensivă.”<sup>148</sup> Care sunt sursele acestei afirmaţii – pe ce se bazează ea? Nici o trimitere de subsol nu ne oferă un răspuns la această întrebare: cititorul nu-şi poate imagina, astfel, decât că sursele sunt informaţii „directe”, din cercul social comun în care se mişcă şi criticul, şi autorul care face obiectul criticii, cerc în care autorul are o poziţie socială (net) superioară criticului.

După Marian Victor Buciu, Nicolae Breban este prozatorul care aşază, din nou, romanul românesc în descendenţa nobilă a unor Kafka, Faulkner, Durrell şi Dostoievski: „Cu Nicolae Breban, romanul românesc de sub cele mai lungi vremuri totalitare reintră într-o descendenţă regală, unde

---

<sup>148</sup> Marian Victor Buciu, *Nicolae Breban, Eseu despre stratagemele supravieţuirii narrative*, Editura Steich, Craiova, 1996, p. 15

tronează Kafka, Faulkner, Camus, Proust, Durrell și mai ales Jupiterul romanului modern, rusul pravoslavnic Dostoievski. Asemenea lor, Breban își proiectează într-o lume imaginară de relații și stări psihice liminare ori absurde propria conștiință morală afectată de tragicul modern”<sup>149</sup>.

Influențele nu se opresc însă aici: James Joyce, Hermann Broch și chiar noul roman francez ar completa lista modelelor: „La masa duhurilor tutelare răspund monodic Joyce și Broch. Nici antiromanul francez nu e ostracizat. Unele inovații vor fi resimțite de Nicolae Breban drept primejdioase și vor fi alungate precum duhurile rele, în stare să semneze pactul de aneantizare a romanului, expus eroic la luptei cu timpul, dar renăscând din propria cenușă.”<sup>150</sup>

Din monografia lui Marian Victor Buciu se desprinde portretul unui inovator, al unui renovator și al unui erou – un romancier de talie internațională care învie, din nou, romanul românesc.

## **II.2 Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Breban**

Același „păcat”, al raportării encomiastice, subjugate impresiei de cititor a lui Nicolae Breban, îl vom descoperi și în monografia Laurei Pavel. Nu este nici un păcat prea rar, nici unul prea „original” (este unul dintre cele mai puțin originale păcate, am putea spune, din lumea literară românească a ultimilor 25 de ani): este un compromis inevitabil pe care un critic mai tânăr sau relativ neconsacrat simte că este dator să îl facă atunci când pornește un demers monografic despre un „mare autor în viață”<sup>151</sup>. Pasiunea criticului pentru opera autorului explică, desigur, entuziasmul tonului, însă această pasiune n-ar trebui să explice nici excesul encomiastic, nici numeroasele zone oarbe în fața slăbiciunilor extrem de vizibile (semnalate de majoritatea colegilor de breaslă) ale operei.

Laura Pavel declară, încă din primele pagini al monografiei sale, că Nicolae Breban este cel mai valoros prozator aromân al ultimelor cinci decenii – un prozator „de anvergură europeană”: „Am optat, înainte de toate, pentru Nicolae Breban pentru că fac parte dintre cei care văd în creatorul lui E.B., Ovidiu Minda, Grobei și Castor Ionescu pe cel mai valoros romancier român al ultimei jumătăți de veac, un prozator de anvergură europeană – celălalt talger al balanței reprezentându-l, probabil, *Cronica de familie*, Petru Dumitriu.”<sup>152</sup>

Opiniile critice care așază ștacheta sub această înălțime a anvergurii europene ar ilustra, toate, în opinia autoarei, o „pervertire prin afonizare” a discursului critic: „Au existat, în procesul receptării acestui prozator de prim rang care e Nicolae Breban, fenomene care par să țină mai mult de sfera

---

<sup>149</sup> *Idem*, p. 16

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> Eseul monografic Laurei Pavel este publicat la Editura Europeană – o casă editorială patronată chiar de Nicolae Breban, autorul care face obiectul monografiei. Premisele imparțialității critice sunt reduse, astfel, încă din start la zero.

<sup>152</sup> Laura Pavel, *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban*, Editura Ideea Europeană, 2004, p. 18

sociologiei literare și în special de aceea, oarecum inexplicabilă, a unei pervertiri prin «afonizare» a demersului critic. (...) S-a creat, astfel, spectrul unor deformări în interpretarea operei unui scriitor care, denunțând snobismul elitist, mizează – cu succes, în ciuda oportunismului de ieri și de azi a unor critici – pe o largă și totuși selectă audiență.”<sup>153</sup>

Proza lui Nicolae Breban ar fi nici mai mult, nici mai puțin decât o proză postmodernă, iar nietzscheanismul (autodeclarat al) autorului ar fi un argument pentru „pedigriul” postmodern: „În sprijinul postmodernismului prozei brebaniene se pot aduce argumente pornind de la nietzscheanismul (adeseori declarat) al autorului *Drumul la zid*. Având acces la «versantul secund», al Ideii transumane, sau la ceea ce Nietzsche desemnează drept *Übermensch*, majoritatea protagoniștilor brebanieni aparțin unei tipologii pe care am numit-o amfitrionică. Ei sunt bântuiți de un dublu suprauman (respectiv, la nivelul hermeneuticii textuale, care o reflectă pe aceea existențială, de un «zeu» supratextual), și se dau temporar la o parte, devin mai palizi, mai discreți, pentru a-i face loc (în felul în care miticul Amfitrion este doar o mască a zeului). Astfel, ei traduc tocmai renunțarea, în descendență dostoievskiană și nietzscheană, la viziunea metafizică a subiectului privit ca unitate.”<sup>154</sup>

Laura Pavel împarte romanele lui Nicolae Breban în trei categorii; prima categorie ar fi reprezentată de romanele bizantine sau poetice: „O primă tranșă – căci termenul de categorie ar putea fi prea grav și pretențios aici – ar constitui romanele bizantine. Acestea par redevabile unor confesiuni artistice ale autorului, conform cărora, în descendența lui Dostoievski, relativizarea și ambiguizarea tipologică a prozei sale trebuie să ajungă până la poetic, iar «fiecare idee-persoană» să fie «fixă, inalterabilă, hieratică». Aici intră *În absența stăpânilor*, *Îngerul de ghișe*, *Drumul la zid* și trilogia *Amfitrion*.”<sup>155</sup>

A doua categorie ar fi reprezentată de romanele „non-bizantine, sangvine sau majore”<sup>156</sup>: *Francisca*, *Animale bolnave*, *Bunavestire*, *Don Juan*, trilogia *Amfitrion*.

A treia categorie ar include romanele ex-centrice sau eseistice: „În fine, cea de-a treia tranșă include romanele ex-centrice, fără ca ex-centrismul acestora să fie și unul valoric, ci doar unul de formulă romanescă. Aici s-ar situa *Pândă și seducție*, simptomatic pentru debordanta vocație eseistică a autorului (...). Iar *Don Juan*, care aparține unui gen oarecum hibrid, al eseisticii poematice în proză, ar fi încadrabil în toate trei categoriile.”<sup>157</sup>

Autoarea demersului monografic identifică două modele de inspirație majore: unul ar fi Gustave Flaubert, iar celălalt ar fi Urmuz. Asemănarea cu Flaubert autoarea o justifică făcând apel la un concept

---

<sup>153</sup> *Idem*, p. 16

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *Idem*, p. 20

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*

al lui Radu Petrescu: „«La Flaubert, așadar, schema romanelor urmează pe aceea a Tentației Sfântului Antoniu: un catalog al absurdităților și al platitudinilor lumii, la capătul căruia personajul, în fond fascinat, meduzat de ele, intră într-o stare de mecanicitate, de somnolență, de paralizie care nu exprimă involuția, ci dimpotrivă, căci e vorba de reurcarea la origine, e fixarea pe un singur gând simplu, care de fapt e o senzație, e o imagine, embrionul din care s-a ivit imensa varietate parcursă». E o mișcare vizibilă și în romanele lui Nicolae Breban”<sup>158</sup>.

De Urmuz s-ar afla Nicolae Breban doar la „un salt estetic distanță”: „Încă un salt estetic doar, și grotescul reificării poate ajunge, dincolo de contopirea cu obiectul-simbol, până la absurdul bizarelor ființe mecanomorfe ale lui Urmuz.”<sup>159</sup>

Așadar, Nicolae Breban este cel mai mare romancier român al ultimelor cinci decenii și un romancier „de anvergură europeană”. Postmodernismul, Flaubert, Nietzsche, Dostoievski și Urmuz se regăsesc printre modelele romanelor lui Nicolae Breban. Ne întrebăm câte alte modele am putea identifica, în acest fel, și unde se situează limitele unei asemenea arheologii a referințelor.

### **II.3 Marian Popa, Istoria literaturii române de azi pe mâine**

Capitolul dedicat de Marian Popa lui Nicolae Breban în a sa *Istorie a literaturii române de azi pe mâine* pune în pagină cea mai acidă viziune critică din cele pe care le-am trecut în revistă până acum; este, totodată, o viziune la polul opus față de cele două monografii dedicate lui Nicolae Breban – cea a lui Marian Victor Buciu și cea a Laurei Pavel.

Nietzsche ar fi scriitorul căruia Nicolae Breban îi datorează cel mai mult: „Nicolae Breban spune: În romanele mele există fragmente întregi din Nietzsche (...), marele și intangibilul meu maestru Friederich Nietzsche. (interviu, Crisitina Rhea, *22 de martori la Destin*, Editura Curtea Veche, 2000, pag. 60)”<sup>160</sup>

Goethe, Dostoievski și Hegel ar fi, după Marian Popa, ceilalți maeștri declarați ai lui Nicolae Breban: „Maeștri declarați: Goethe, Dostoievski (prin problematizările dialecticii binelui și răului, dar și prin angajarea unor personaje în comentarii evanghelice) și Hegel.”<sup>161</sup>

Tensiunea dintre bărbat și femeie și seducția ar fi temele cele mai importante ale lui Nicolae Breban; criticul îl citează, din nou, chiar pe romancier: „Am pus accentul pe seducție, deoarece cultura

---

<sup>158</sup> *Idem*, pp. 143-144

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, ed.cit., p. 770

<sup>161</sup> *Ibid.*

astăzi în lume este dominată de motivul posesivității... Or, eu cred că, în literatură, în primul rând importantă este nu posesia, ci seducția.”<sup>162</sup>

Chiar demersurile de investigare a abisurilor psihologice, pe care alți critici le vedeau ca pe un merit cert al romanelor lui Nicolae Breban, sunt deturnate – crede Marian Popa – de o viziune paranoică, în romanele prozatorului: „Luată ca om, animalul este caracterizat prin comportament asocial, distructiv și autodistructiv, programat de impulsuri venite din ceea ce convențional se numește nivelul abisal. Astfel privite lucrurile, se pot face trimiteri la Dostoievski și la bogata literatură psihiatrică a acestui secol. Pe de altă parte, impulsurile abisale transformate în idei fixe sunt raționalizate și pot chiar să dea impresia de rațiune și inteligență, dezvoltabile paranoic cu concursul energiei volaționale în dauna unui sistem de norme care asigură competența socială.”<sup>163</sup>

Personajele ar fi reflexii ale autorului care își urmărește obsesiile: „Firește, personajele sunt și ipostaze ale autorului antrenat în desfășurări de variațiuni ale unor idei fixe. De aceea îi este și greu să propună mai mult de un personaj reușit într-un singur roman.”<sup>164</sup>

În opinia lui Marina Popa, Nicolae Breban nu numai că nu încearcă să-și stăpânească fraza, în romanele sale, dar este și incapabil să o stăpânească: „Breban nu excelează sub raport stilistic. El scrie rău românește, dar s-ar putea ca precizarea lingvistică să fie superfluă pentru că, după toate probabilitățile, el ar scrie rău în orice altă limbă și aceasta din cauza propriei structuri psihice, care-i permite și autojustificarea prin superbie radicală: «Scriitorii mari nu scriu bine, scriitorii de mâna a doua scriu bine» (*Confesiuni violente*); «La nivelul stilistic scriitorii mari, cu adevărat mari, nu sunt foarte atenți, nu sunt perfecți, așa cum sunt mai degrabă scriitorii buni de mâna a doua, cum e Mateiu Caragiale, un mare scriitor minor, sau alți scriitori mai mărunți. Scriitorul mare nu scrie bine la nivel stilistic, însă e mare pentru că știe să construiască bine. Cel mai important lucru în meseria noastră este să construiești» (*Interviu*, Cristina Rhea, *Europeni la noi acasă*, București, *Ars longa*, 1998, p. 54).”<sup>165</sup>

Scăderile lui Nicolae Breban – pe palierul stilistic, dar și pe cel al narațiunii – pot trece ușor drept procedee moderniste, inovatoare: „Nici rigoare narativă nu este de invidiat, dar licențele pot fi ușor convertite de condescendenți în efecte ale unor procedee moderne și chiar de avangardă.”<sup>166</sup> Interpretările furnizate de critică pentru a „scuza” scăpările romanelor ar fi, de cele mai multe ori, false: „Cel neinteresat de analiza psihică a autorului așa cum se înfățișează el prin text va recurge la tot felul

---

<sup>162</sup> Cristina Rhea, *22 de martori la Destin. Interviuuri cu personalități ale culturii române contemporane*, Editura Curtea Veche, 2000, pag. 64, *apud.* Marian Popa, *op.cit.*, p. 770

<sup>163</sup> Marian Popa, *op.cit.*, p. 770

<sup>164</sup> *Idem*, p. 772

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> *Idem*, p. 773



de interpretări pentru salvarea penibilului și neglijențelor. (...) Explicația e falsă, fiindcă nu orice intervertit și delirator este liric și nu orice lirism duce la revărsări ale dezechilibrului.”<sup>167</sup>

Marian Popa explică succesul literar și social al lui Nicolae Breban, în anii 1960-1980, prin contextul social: într-o societate doar superficial polarizată, social și politic, un scriitor suficient de perseverent va reuși să-și impună, prin insistență, propria imagine despre sine: „Practic, prozatorul este, în funcție de propriul sistem de referință, un animal sănătos, adică un monomaniac al autoreprezentării prin voința de a fi într-un fel sau altul, prin ceea ce el decide că este, fapt posibil într-o societate numai superficial polarizată social și politic, altfel vegetând la nivelul refulărilor marginale.”<sup>168</sup>

În sfârșit, Marian Popa observă că, în perioada în care a locuit în Occident, Nicolae Breban nu a reușit să atragă interesul major al nici unui editor; succesul românesc al romancierului Nicolae Breban s-ar datora, așadar, în cea mai mare parte contextului societății românești totalitare a anilor 1960-1980: „Este interesant că, deși penetrant, deși asumându-și un rol de contestatar politic și stabilindu-se un timp în Vest, romancierul nu s-a putut impune și nu a stârnit, acolo, interesul major al unui editor. Este deci instructivă întrebarea ficțională: ce ar mai fi Breban într-un regim politic românesc răsturnat, fie logic, fie ilogic?”<sup>169</sup>

Urmărind evoluția de după 1990 a lui Nicolae Breban, vom observa că succesul de public al romancierului este departe de a se compara cu cel de dinainte de 1989, iar popularitatea lui Nicolae Breban se limitează, tot mai mult, la un cerc literar restrâns. Un posibil răspuns al acestei rupturi ar fi legat tot de context: societatea românească de după 1990 devine una profund polarizată.

## II.4 Nicolae Breban despre el însuși

Într-un interviu acordat lui Robert Șerban, Nicolae Breban declară: „Am visat să mă citească, și mai puțin să mă asculte. Mi-a plăcut gloria romanului – nu gloria prozei sau a literaturii.”<sup>170</sup>

Romancierul nu ezită să se compare cu Nietzsche și Dostoievski, deși recunoaște că nu are forța lor de viziune: „Când mă uit la maeștrii mei, Nietzsche, Dostoievski, și n-am radicalitatea lor, n-am forța lor de viziune, n-am curățenia lor intimă, îmi dau seama că sunt un biet emul pierdut într-o țară din estul Europei. Dar îmi recunosc starea, deși unii mă asigură că sunt un bun scriitor și că intru în istoria literaturii.”<sup>171</sup>

---

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> *Idem*, p. 773

<sup>170</sup> Interviul acordat lui Robert Șerban, în volumul *A cincea roată*, Editura Humanitas, București, 2004, p. 12

<sup>171</sup> *Idem*, p. 18

În sfârșit, Nicolae Breban face, într-un punct, o declarație aparent șocantă și care pare să confirme, cel puțin parțial, verdictul acid al lui Marian Popa cu privire la mobilurile intime ale creației romancierului: „Să nu credeți că eu nu știu cum sunt: Adică megaloman!”<sup>172</sup>

În secțiunea următoare voi formula câteva concluzii ale analizei și voi stabili câteva repere ale evoluției romancierului Nicolae Breban după 1989.

### **III. Modele tradiționale și modele internaționale. Ruptura din momentul 1989**

#### **III.1 Modele tradiționale**

Care sunt, așadar, modelele tradiționale și modelele internaționale ale prozei lui Nicolae Breban? Și care sunt cauzele rupturii din cariera de romancier a lui Nicolae Breban, după 1989?

Atunci când analizăm modelele prozei lui Nicolae Breban trebuie să ținem cont de avertismentul Monicăi Lovinescu: ceea ce trebuie să evităm, atunci când vorbim despre proza romancierului, este acumularea de referințe nepotrivite.

O listă maximală a modelelor tradiționale identificate de critica românească îi include pe Urmuz, pe Caragiale, pe G. Călinescu și pe Anton Holban, pe Hortensia Papadat-Bengescu și pe Gib Mihăiescu, pe Marin Preda.

Vom exclude din start asumțiile Laurei Pavel, care-l compară pe Nicolae Breban cu Urmuz și-l integrează, în același timp, în curentul postmodern. Nici una dintre aceste apropieri nu-și găsește fundamente valide. Mai degrabă, acest mod de a stabili apropieri arată tocmai limitele extreme ale logicii „orice poate fi asemănat cu orice”.

Argumentele lui Marin Mincu, care vede în explorările psihanalitice ale Hortensiei Papadat-Bengescu un model – sau, cel puțin, un moment din istoria literaturii noastre interbelice pe care Nicolae Breban dorește să-l continue – sunt convingătoare. Desigur, asemănarea se oprește la compararea unor indexuri de cazuri clinice; modul cum sunt analizate cazurile, consistența intelectuală a analizelor, viziunea asupra literaturii sunt foarte diferite – la cei doi scriitori despărțiți de o jumătate de veac.

La fel de convingător este și Mircea Iorgulescu atunci când alătură pe Nicolae Breban unor creatori de personaje memorabile, sau de „tipuri”, precum Caragiale, Călinescu și Marin Preda. Desigur, cu mențiunea că asemănările se limitează doar la acest punct, al argumentului cantitativ; în privința calității (a personajelor, a construcțiilor romanești), Nicolae Breban nu poate fi asemănat cu nici unul dintre acești mari romancieri.

---

<sup>172</sup> *Idem*, p. 9

Meritul cert al lui Nicolae Breban este acela de a alege – cum arăta Marin Mincu – investigarea cu metode care aparțin romanului „obiectiv” și de a consolida, astfel, linia clasică a romanului românesc. Aici apropierea (în privința intențiilor, dacă nu a realizării) de G. Călinescu ar fi, încă odată, potrivită.

### **III.2 Modelele internaționale**

Lista modelelor internaționale este mult mai lungă – și, parcurgând referințele critice de mai sus, putem vorbi despre un adevărat delir al identificării de modele. O listă maximală i-ar include pe Nietzsche, Dostoievski, Goethe și Hegel („maeștrii declarați”), pe Thomas Mann și Tolstoi (alți maeștri declarați), pe Joyce și Proust, pe Faulkner și Camus, pe Flaubert și Kafka, pe Durrell și Hermann Broch, pe Milan Kundera – și enumerarea ar putea să continue.

Un fapt incontestabil este că – așa cum arată prozatorul însuși – opera lui Nicolae Breban conține „fragmente întregi din Nietzschsche” și este un continuu dialog cu filosofia lui Nietzsche; obsesia supraomului este una omniprezentă, deși dimensiunea supraomului nietzschean în opera lui N. Breban este, ala cum arată Marin Sorescu, una mai mult parodică.

Apropierea de Dostoievski o putem realiza, iarăși, la nivelul unor teme fundamentale, deși există o deosebire foarte vizibilă între cei doi scriitori, care nu ține de valoarea lor literară. Dostoievski este un prozator care explorează manifestări foarte diferite ale spiritului uman și care descoperă că spiritul uman este unul larg, infinit de larg. N. Breban, dimpotrivă, explorează, mereu, una și aceeași manifestare a spiritului uman (numită, de unii critici, „obsesie devoratoare” și de alții „manie sociopată”) și se limitează la a prezenta un suflet omenesc îngust, uneori extrem de îngust, limitat la raporturile de putere și la nevoia adolescentină de a fi „cel mai puternic”.

Validitatea celorlalte comparații o putem deduce din aceste două raportări la „maeștrii declarați”. Da, unii scriitori moderniști au, cu siguranță, o influență asupra romanelor brebaniene – însă simpla afirmație că scriitorii mari (precum Dostoievski și Marcel Proust) scriu prost arată că orice model este asimilat de Nicolae Breban printr-un filtru foarte personal, bazat pe convingeri puternice, însă neconforme, de multe ori, cu realitatea.

Încă odată, meritul lui Nicolae Breban este acela că pornește, în demersul său, să consolideze linia clasică a marelui roman românesc; dacă opera sa reușește sau nu să capete o „anvergură europeană”, aceasta e o altă chestiune, care necesită o discuție separată. În orice caz, comparațiile cu Joyce, Kafka, Thomas Mann sau Milan Kundera sunt neîntemeiate.

### III. 3 Ruptura – momentul 1989

Ce se întâmplă în cariera lui Nicolae Breban după 1989? Cum se manifestă ruptura despre care vorbeam la începutul capitolului – și care sunt motivele sale?

Pe de o parte, am văzut că, în mod aparent, după Revoluția din decembrie (și după o perioadă petrecută, în anii 1980, în Germania) prozatorul își intensifică ritmul de creație. Pe de altă parte, volumele de după 1990 adună fie o cantitate mare de creații conjuncturale și perisabile (polemici și interviuri), fie exerciții în genuri și forme unde prozatorul este departe de a excela (poezie, piese de teatru). Pe terenul romanului, Nicolae Breban își prelungește, prin *Amfitrion*, trilogia deschisă de *Don Juan*; noua tetralogie, *Ziua și noaptea*, reia și dezvoltă vechile obsesii.

Punctul în care se produce ruptura este acesta: după 1990 literatura română intră, odată cu mass-media, într-o „economie de piață”, iar prozatorii sunt supuși provocării de a dialoga, pe terenul literaturii, dar și al pieței literare, cu logica economiei de piață. Acest fapt nu presupune, în nici un caz, compromisul inevitabil cu rețeta comercială; însă presupune un efort de empatie cu publicul, de înțelegere a existenței desfășurate sub spiritul unei epoci diferite. Vom vedea într-un capitol următor că prozatorii de vârf ai anilor 1990 și 2000 sunt tocmai aceia care transpun, cel mai firesc, în romanele lor acest spirit al epocii și care astfel reușesc să stea cu fața către public. Dimpotrivă, Nicolae Breban pornește, așa cum arată Gabriel Dimisianu, „cu spatele către cititor” și se întoarce și mai mult (dacă acest fapt este posibil) cu spatele către cititor.

În timp ce se adâncește în propriile obsesii, romanele lui Nicolae Breban devin și mai groase, paginile eseistice se înmulțesc, tonul pedagogic se accentuează, în timp ce substanța epică dispare aproape cu desăvârșire. Discursurile *ex cathedra* pretind, însă, și un public care să fie antrenat să le asculte. Vechii cititori – precum Nicolae Bârna – au acest antrenament. Noii cititori nu-l mai au, și nu au nici motivația să și-l dezvolte. Gloria lui Nicolae Breban se limitează, tot mai mult, la un cerc literar restrâns, în timp ce contestatarii (în special din rândul tinerilor generații) se înmulțesc. Derapajele din discursurile publice ale prozatorului (unele cu totul nefericite și regretabile) devin, și ele, tot mai dese și-i îndepărtează pe potențialii cititori ai generațiilor mai tinere.

### III. 4. Așadar, o parte din contextul rupturii este același pe care îl regăsim și la Norman Manea:

1. În primul rând, mizele jocului literar în care Nicolae Breban este, în anii 1960-1980, un actor important se schimbă, după 1989, iar formele de exprimare se adaptează și ele la o lume culturală românească devenită tot mai entropică, mai polemică și mai zgomotoasă. Entropia se manifestă prin fragmentarea lumii literare în grupuri și grupușcule: de cele mai multe ori, această fragmentare are la

bază opțiuni ideologice diferite. Am văzut deja, în discuția despre Norman Manea, că taberele majore ar fi cea a liberalilor multiculturali, pe de o parte, și cea a conservatorilor tradiționaliști, pe de altă parte; Nicolae Breban ar face parte, prin atitudine și opinii, din tabăra conservatorilor. Însă opțiunile ideologice sunt dublate, de cele mai multe ori, de opțiuni politice diferite, iar aceste opțiuni sunt adesea pur conjuncturale. De aici fragmentarea taberelor în grupusculi și minigrupusculi, pe de o parte, și războaiele foarte frecvente din cadrul aceleiași tabere (conservatorii „de stânga” se luptă, violent, cu cei „de dreapta”). Zgomotul derutează, entropia consumă și risipește energiile creatoare. Polemica<sup>173</sup> și fragmentaritatea impun, la rândul lor, forme de exprimare fragmentare: eseul, pamfletul, scrisoarea, interviul, eseul, amintirile și memoriile vor fi, și pentru Nicolae Breban, instrumente polemice mai „la îndemână” decât romanul.

2. În al doilea rând, discursul criticii literare care îl susținea, așa cum am văzut, cu multă bunăvoință (și, am putea spune, uneori chiar cu multă condescendență) pe Nicolae Breban în anii 1960 și 1970 se va fragmenta, odată cu căderea comunismului. Faptul este explicabil dacă ținem seama că, pe de o parte, miza frontului comun al criticii – apărarea romanului modern în fața criticii inchizitoriale și protocroniste a regimurilor Dej și Ceaușescu – dispare, și, pe de altă parte, unitatea lumii literare se pierde și ea, odată cu fragmentarea taberelor despre care vorbeam la punctul anterior. Unii dintre foștii apărători ai lui Nicolae Breban vor trece în tabăra contestatarilor sau nu se vor prefera să păstreze tăcerea, atunci când prozatorul va publica noi volume. Unii critici (precum Marian Popa) îi vor pune sub semnul întrebării întreaga valoare estetică a prozei sale, până la „înmulțirea ei cu zero” (de același „tratament” am văzut că are parte și Norman Manea). Tinerii critici se vor arăta, mai toți, reticenți față de proza lui Nicolae Breban.

### **III. 5 O altă parte din acest context este specifică, însă, cazului Nicolae Breban:**

Prozatorul adoptă, după cum am văzut, instrumentele polemice mai eficiente în războaiele ideologice: eseul, pamfletul, interviul etc. Noul război dintre tabere și cultura română care intră sub semnul mass-media impun un efort de adaptare pe care prozatorul reușește, parțial, să-l facă pentru a rămâne un actor important în jocul literar și politic. Însă același efort Nicolae Breban nu mai dorește – sau nu mai reușește – să-l facă pe terenul romanului. Rămânând cu spatele către cititor, prozatorul

---

<sup>173</sup> Una dintre primele polemici de după 1990 este purtată de Norman Manea cu Silviu Brucan. În revista „22” (numărul 27, din 20 iulie 1990) Norman Manea răspunde acuzațiilor lui Silviu Brucan, care îl acuzase că ar fi declarat unor ziare locale că ar fi „viitorul ambasador al României în Statele Unite”: „Când am comis astfel de «declarații»? Niciodată! Și nici nu am cunoștință de ziare (locale sau mai puțin locale) care să le fi inventat. Singurul prilej când mi-am îngăduit această glumă a fost Conferința despre care am relatat. (...) Nu bănuiam că lipsa de umor este atât de intim legată de lipsa unei minime bune credințe și că pot conlucra atât de cinic.”

ratează o oportunitate importantă. Vorbim, în fond, despre un efort de adaptare, un efort care se va dovedi incompatibil cu o personalitate precum cea a lui Nicolae Breban.

La fel ca Norman Manea, și Nicolae Breban rămâne un prozator important în contextul unei epoci – prin rolul său de pionier în procesul lent de recuperare al problematicii psihologie în romanul românesc și de reînnoțire a unui fir important al romanului modernist, după „obsedantul deceniu”; prin statutul său de prozator „de cursă lungă” al unei generații de poeți; și printr-o capodoperă a romanului modernist, lăudată unanim de critică și „adoptată” drept model chiar de scriitorii optzeciști: romanul *Bunavestire*.

În capitolul următor voi formula câteva concluzii mai generale ale „studiilor de caz” dedicate lui Nicolae Breban și lui Norman Manea, făcând referire la oportunitățile și la riscurile cu care se confruntă scriitorii generațiilor de creație 1960-1980, respectiv 1990-2000.

## CAPITOLUL 4

### **Anii 1960-1980 vs. anii 1990-2000: statutul scriitorului profesionist**

Lumea culturală românească de dinaintea de 1989 poate să fie asemănată cu o ecuație cu un număr redus de variabile – unde limitele foarte clare ale discursului oficial al regimului politic autoritar și ale libertății de expresie joacă rolul constantelor, iar variabilele sunt formele, ideile sau libertățile care pot fi apărate sau câștigate în marginea acestor limite. Recuperarea formelor de expresie moderniste și a romanului modernist, la sfârșitul „obsedantului deceniu”, reprezintă una dintre aceste variabile. Marile probleme umane, destinul, ratarea, într-un context dat – o lume cu ierarhii rigide, cu plafoane sociale imuabile, în care fie răzbești, prin oportunism și ambiție, fie te resemnezi și te pierzi în anonim – reprezintă alte teme care pot fi câștigate (și apărate). Variabilele sunt mizele pentru care scriitorii puteau lupta; și nu este de mirare să vedem cum critica literară face front comun în jurul scriitorilor moderniști: criticii și scriitorii „elitiști” luptă pentru aceleași mize puse în joc și fac parte din aceeași echipă.

Mai mult, această ecuație, foarte transparentă, ale cărei mecanisme sunt cunoscute de toți cei capabili să citească printre rândurile discursului ideologic al regimului, le indica scriitorilor unde sunt limitele discursului propriu, pe de o parte, și cât de departe pot merge pentru o anumită miză, pe de altă parte. Este o situație care presupune o constrângere a artei de către context, de către politic și social: arta este canalizată pe anumite trasee tematice pe care orice scriitor care intră în categoria artiștilor profesioniști le va urma.

#### **I. Anii 1960-1980: de ce proliferază scriitorii profesioniști**

În acest fel, putem afirma că toți scriitorii profesioniști de dinaintea de 1989 care nu se încadrează în „tabăra” regimului fac, mai mult sau mai puțin, „variațiuni pe aceeași temă”. Pe de altă parte, tocmai această constrângere presupune două avantaje paradoxale: pe de o parte, în acest fel, scriitorii se pot grupa, nu numai în funcție de generație, dar și în funcție de tematicile predilecte. În cercurile literare, ei se întâlnesc la mese comune, în jurul unor teme – literare și sociale – comune. Pe de altă parte, această grupare presupune și o serie de termeni de comparație comuni: artiștii se pot compara și pot stabili, cu relativă ușurință, care este nivelul propriu în comparație cu nivelul colegilor de generație – sau de

„temă”. Această competiție este motivantă pentru artiști, într-o literatură care se bazează, în mod tradițional, pe „mari personalități” – așadar, pe mari orgolii.

Iată, așadar, una dintre motivațiile importante ale scriitorilor profesioniști, înainte de 1989: ei sunt motivați de orgoliu, care se hrănește din competiție – și din prestigiul câștigat în interiorul unei bresle așezate, stabile, și grupate în jurul unor „mese” relativ fixe.

Pe de altă parte, contextul social restrictiv îi „fixează” pe scriitori în profesiile lor: odată publicate două-trei romane care primesc și girul criticii, scriitorul care se profesionalizează capătă un anumit statut, și nu numai printre confrăți: devine cunoscut, ca scriitor, și în cercurile sociale din care face parte. Iar acest statut presupune și anumite avantaje materiale sau, în orice caz, posibilitatea de a trăi din scris sau din meserii conexe: Nicolae Breban este, de pildă, redactor-șef al revistei „România literară”. Uniunile de creație oferă, și ele, un sprijin consistent membrilor lor.

Nu este de mirare, așadar, că medici sau ingineri – cum este Norman Manea – practicanți ai unor profesii mai bine poziționate, pe scara socială, sunt atrași spre lumea artistică și renunță la meseriile lor pentru a deveni scriitori profesioniști. O asemenea mișcare, dinspre profesii „lucrative” spre profesii artistice, pare, în societatea noastră, de după 1989, una cu totul nefirească – o mișcare „împotriva curentului”. Dar, în societatea de dinainte de 1989, o astfel de mișcare este posibilă, cel puțin în anumite perioade, cum este mijlocul anilor 1960. Și nu cred că e o exagerare să afirmă că, în mare parte, acestor particularități ale societății românești închistate într-un regim autoritar le datorăm nu numai câteva generații de scriitori și de poeți profesioniști foarte productivi și foarte ambițioși, cum sunt generația ‘60 sau generația ‘80. Acelorași particularități cred că le datorăm, cel puțin în parte, și perseverența și tenacitatea la masa de lucru, aplecarea constantă pentru scris a acestor scriitori, care nu se opresc la primul sau la cel de-al doilea roman publicat.

Deși nu evoluează, în privința temelor predilecte, ci scriu, în mare, „variațiuni pe aceeași temă”, scriitori precum Norman Manea sau Nicolae Breban sunt extrem de perseverenți și de tenace. Iar această tenacitate se traduce, până în 1989, printr-o carte publicată la 2-3 ani (în medie: și este vorba de o medie aproximativă, discutând, față în față, aceste două exemple: Norman Manea și Nicolae Breban) și o evoluție a scrisului, la nivel de construcție și de formă, despre care putem spune că se datorează numai și numai acestei perseverențe în activitatea zilnică de a scrie.

## **II. După 1989: schimbarea de statut a artistului**

Ce se întâmplă, însă, după 1989? Pe scurt, am putea afirma că toți factorii care susțin un asemenea tip de scriitor – și de activitate literară perseverentă, profesionistă – se schimbă. Și acest fapt este evident dacă urmărim atât evoluțiile celor mai productivi scriitori profesioniști de dinainte de 1989



(capitolele anterioare propun două studii de caz, în această direcție, aducând sub reflector opera și cariera lui Norman Manea și a lui Nicolae Breban), cât și evoluția tinerilor scriitori care încep să publice în anii 1990 și 2000 (vom urmări, în capitolele următoare, în mod amănunțit, câteva exemple relevante).

Ecuția cu puține variabile – în care constantele, reprezentate de discursul regimului politic autoritar și de limitele libertății de expresie, sunt cunoscute și transparente – își modifică, în mod radical, structura. Tranziția românească, entropică și imprevizibilă, marcată de schimbări haotice de ritm și de viteză ale „pendulului social” care destructurează, în mișcarea sa, vechiul *establishment* – pune acum în pagină o ecuație cu variabile foarte numeroase, dar cu puține constante. Problematika morală se modifică radical, temele morale predilecte cu care operau, înainte, scriitorii nu mai sunt de actualitate. Desigur, s-ar putea obiecta că marile probleme umane, destinul, ratarea, sunt mereu teme de actualitate pentru un scriitor. Numai că aceste teme erau tratate de Norman Manea într-un anumit context, unde interesantă era, mereu, condiția individului într-o lume cu ierarhii rigide, cu plafoane sociale imuabile.

Odată ce aceste ierarhii și aceste plafoane sociale dispar (în mod aparent), făcând loc unei „liberalizări” haotice a societății și unei răsturnări a reperelor morale, vecină cu anularea deplină a anumitor repere, este ca și cum vechii profesioniști ai scrisului n-ar mai ști cum să abordeze temele lor predilecte. Pentru a se adapta schimbărilor rapide care au loc după 1989, prozatorii foarte productivi ai generației 1960 ar fi avut nevoie de o anumită flexibilitate – atât la nivelul formelor de expresie, cât și la acela al modului de abordare al temelor predilecte. Emfaticizarea cu publicul, întoarcerea „cu fața către cititor” ar fi fost tot un semn de flexibilitate. Pe de altă parte, putem să presupunem că modul de a scrie al lui Norman Manea și al lui Nicolae Breban, exercițiul lor zilnic în regimul totalitar comunist nu le cultivase flexibilitatea: într-un regim care pare că va dura la nesfârșit, a fi flexibil, a te adapta din mers este o calitate cu totul inutilă.

Ceea ce le cultivase, în schimb, acest exercițiu era tenacitatea: a vorbi, în continuu, despre aceleași probleme, într-un context dat și între niște limite clar trasate de arbitri imuabili. O astfel de tenacitate este o calitate extrem de importantă, deoarece, precum picătura chinezească, aceasta poate slăbi, în anumite puncte, rezistența și inflexibilitatea regimului. Pentru că ar fi extrem de naiv să credem că prozatori precum Norman Manea sau Nicolae Breban au făcut, vreodată, „artă de amorul artei”: scrisul lor avea mereu o țință, un „dușman” comun, fapt care îi unea, într-un mod foarte natural, pe marii scriitori în aceeași tabără, dincolo de competiția firească dintre colegii de breaslă și de orgoliile individuale, de „mari creatori”.

Vom vedea cum pendulul schimbărilor sociale care se pune în mișcare în decembrie 1989 nu mătură doar vechea nomenclatură: el mătură și ierarhiile literare și modifică, radical, statutul scriitorului: chiar și pe cel al scriitorului care avea o reputație solidă, care devenise deja un nume consacrat și

„intrase în istoriile literare” (cum se exprimă, într-un interviu, Nicolae Breban). De aceea, scriitori precum Norman Manea și Nicolae Breban se vor reorienta, în mod natural, spre activități și preocupări care le vor permite să-și păstreze, în noua lume, vechiul statut. Norman Manea, aflat încă din 1987 în exil, în Statele Unite, își va găsi o poziție de profesor la o catedră a unui colegiu prestigios american, unde va preda literatură est-europeană. Imediat după 1989 se va lansa într-o activitate intensă de eseist și polemist – iar terenul predilect de luptă va fi acela al culturii române.

Nicolae Breban va încerca să își păstreze, la revenirea în lumea culturală românească, după un scurt exil în Germania, o poziție de autoritate, devenind director de revistă literară – *Contemporanul. Ideea europeană*. De asemenea, el își va consolida statutul în lumea culturală, deschizând și o editură, *Ideea europeană*. În același timp, se va lansa în numeroase polemici pe teme literare și politice, în presă și în mass-media. Și alți scriitori consacrați ai anilor 1970, precum Augustin Buzura, vor urma trasee asemănătoare: Augustin Buzura va deveni președintele Fundației Culturale Române, transformată, mai târziu, în Institutul Cultural Român. Sub această „umbrelă” va conduce o editură importantă, în anii 1990 – editura FCR – și câteva reviste literare, printre care *Lettre International*, *Dilema* și, mai târziu, *Cultura FCR*.

### **III. Vorbim despre o „generație pierdută”?**

Când regimul politic împotriva cărora acești scriitori făceau front comun se schimbă, romanul politic – putem numi, cu o etichetă foarte generală, majoritatea romanelor scrise de prozatori precum Norman Manea, Nicolae Breban și Augustin Buzura „romane politice” – își pierde actualitatea și cititorii. Foștii combatanți, trezindu-se, brusc, în vremuri de pace (sau de aparentă pace socială), trec printr-o perioadă de derută, în care încearcă să-și folosească experiența acumulată pentru a lupta cu „noile realități”. Tactica urmată este cea a unor veterani de război „lăsați la vatră”: își vor adapta muniția și preocupările pentru „vremuri de pace”, abandonând, cel puțin pentru o vreme, arma favorită – romanul politic – și construind proiecte culturale și sociale de o natură diferită. Aceste proiecte, care le absorb cea mai mare parte a energiilor creatoare, vor deveni veritabile platforme care le vor permite, pe de o parte, să-și susțină și transmită ideile proprii așezate în forme noi (o revistă literară presupune, prin excelență, cultivarea genului scurt, a foiletonului și a eseului), și, pe de altă parte, să-și păstreze statutul în interiorul lumii artistice, rămânând, în continuare, puncte de reper ale acesteia.

Iată de ce marii romancieri ai anilor 1960 – de la Norman Manea la Nicolae Breban și la Augustin Buzura – devin, în anii 1990, mari polemiciști. Alegând eseul, ei dispar de pe radarul criticii literare: privind articolele din dicționarele literare (cum ar fi *Dicționarul General al Scriitorilor Români*) dedicate acestor trei prozatori, vom vedea că partea cea mai consistentă a operei lor, comentată în aceste

dicționare, este comasată înainte de 1990. Dar acest fapt nu înseamnă că ei s-au oprit din scris după 1990 – energia lor nu a secăt bruscat, ci, nemaifiind canalizată pe acel făgaș bătătorit al romanului politic, s-a disipat, s-a împrăștiat în eseu, polemică și foileton.

Acesta este descrierea unei stări de fapt și a unui fenomen. *Vorbim despre o generație pierdută – sau semi-pierdută?* Este această disipare, cu adevărat, o pierdere pentru istoria literară? Răspunsul la această întrebare va depinde, cred, doar de modul în care vom defini, în viitor, această istorie literară. Dacă ea va rămâne, și pe viitor, o istorie a „marilor creatori”, a „marilor opere” și a marilor orgolii – atunci, cu siguranță, putem spune că este regretabil că acești prozatori tenace s-au lăsat purtați de „pendulul social” spre alte preocupări decât aceea de a scrie, în continuare, „mari romane” – și că potențialul lor a fost, în mare parte, irosit.

Dacă, pe de altă parte, vom trece în viitor, sub influența mass-media, dar și a curentelor academice din lumea occidentală, spre un alt tip sau spre alte tipuri de istorie literară, atunci calificativele valorice („marea” operă, „marele” roman) vor conta mai puțin, și dintr-o perspectivă a istoriei mentalităților, de pildă, opera eseistică a prozatorilor generației 1960, scrisă după 1990, s-ar putea să fie chiar mai interesantă decât romanele politice prin care ei sunt recunoscuți, acum, în paginile istoriilor și ale dicționarelor literare „călinesciene”.

## **Care sunt oportunitățile și amenințările cu care se confruntă generațiile de creație de după 1990?**

Scriitorii care debutează după 1990 nu au – dacă îi privim la nivel de grup sau de „generație de creație” – rigiditatea (atât la nivelul tematicilor predilecte, cât și la acela al formelor de expresie) caracteristică unor Norman Manea, Nicolae Breban sau Augustin Buzura – scriitori obișnuiți, după cum spuneam, să se lupte, zi de zi, cu același adversar, după principiul „picăturii chinezești”. Dar, odată cu rigiditatea (înțeleasă ca efect colateral al unei lupte îndelungate, de tranșee), ei își pierd și principala calitate pe care o astfel de luptă o educă: tenacitatea la masa de lucru.

Mulți dintre prozatorii anilor 1990 și 2000 vor publica unul sau două romane – de obicei, pe o temă de inspirație biografică și subsumate „autoficțiunii” – după care se vor opri. Este un ciclu interesant: experiența biografică (viața într-o companie multinațională sau experiența emigrării sau a dating-ului contemporan) îi împinge spre scris, care pare să aibă o funcție terapeutică, să fie un mijloc de defulare. După unul sau două romane „pe teme corporatiste” scriitorii par să-și integreze (în limbaj psihologic: să-și accepte) experiența și își continuă viața departe de rafturile librăriilor – și de paginile literaturii. Odată izvorul biografic secăt, odată experiența explorată și depășită (prin intermediul scrisului), nevoia de a scrie dispare – și, odată cu ea, prezumtiva carieră a prozatorului.

Lupta tinerilor prozatori nu mai este decât în mică măsură o luptă pentru statut social, pentru reputație sau pentru câștiguri materiale (câștiguri infime sau inexistente, în condițiile tirajelor foarte mici și ale vânzărilor și mai mici de pe piața literară de după 1990<sup>174</sup>). Este posibil ca, venind din afara lumii literare, unii dintre acești tineri scriitori să aibă așteptări nerealiste și să își imagineze o lume literară asemănătoare cu aceea a anilor 1960 – sau cu aceea a best-seller-urilor occidentale. În orice caz, oricât de mari sau de nerealiste ar fi speranțele lor, ei se lovesc, foarte repede, de bariera realității și, în lipsa unor motivații externe și a unui context profesional așezat, abandonează profesia de scriitor, care rămâne doar o „etapă” sau un „experiment biografic”: la fel ca emigrarea sau ca munca într-o companie multinațională.

Puțini sunt aceia care dau dovadă de perseverență, în lipsa motivațiilor externe: și aceștia sunt acei scriitori care reușesc, pe de o parte, să-și construiască o carieră în vecinătatea lumii literare, să lucreze într-o editură sau să ocupe o catedră universitară sau o poziție într-un institut umanist de cercetare. Pe de altă parte, și acești scriitori caută diverse „culoare” care să le aducă un plus de recunoaștere (și de venituri): participarea la târguri și la conferințe internaționale, accesarea unor burse de creație, a unor programe de traduceri, a unor proiecte care promovează literatura română în străinătate. „Vânarea” acestor programe de promovare a scriitorilor români în străinătate presupune și un risc: o amprentă vizibilă asupra scrisului – deoarece unii dintre acești scriitori vor cultiva o scriitură transparentă, simplă (mai accesibilă traducătorilor), și dezvoltă, preponderent, teme „de export”. Viața în postcomunism, cu variațiile ei (sărăcie, marginalitate, vicii – de la alcool la droguri) tratate în cheie naturalistă este tema predilectă a romanelor „pentru export”<sup>175</sup>.

#### IV. Câteva concluzii

Ce concluzii tragem, așadar, din această expunere foarte generală a două stări de fapt radical diferite? Este ca și cum scena istoriei și, odată cu ea, scena artistică românească s-ar fi schimbat, brusc,

---

<sup>174</sup> Tirajele medii ale scriitorilor români contemporani raportate de edituri, în ultimele două decenii, se ridică, în general, la 500-1000 de exemplare. A se vedea, în acest sens, articolul lui Ion Simuț , „Simptome. De ce sunt secrete tirajele cărț ilor?”, din *Observator cultural*, Nr. 115, mai 2002. Citez din Ion Simuț : „Nu ar fi o catastrofă și nici o ilegalitate că în loc de, să zicem, 1.000 de exemplare, să se tipărească 800. Partea cu tirajul trebuie să fie reglementata de contractul cu autorul. Dar aici încap o posibilitate de manevra a editurii: să tipărească un tiraj foarte mic, până într-atât încât să facă un act... formal, în loc de un act cultural.” De asemenea, a se vedea un interviu cu scriitorul Radu Aldulescu, publicat on-line la adresa <https://mynewoldcity.wordpress.com/2011/10/11/interviu-radu-aldulescu-%E2%80%99Ecartarescu-face-orice-altceva-decat-roman/>. Citez: „Literatura nu este o afacere tocmai bună, ce știi sigur este că nu e o afacere bună pentru scriitori. Dintr-o carte care iese pe piață câștigă editorul, câștigă tipograful, câștigă librarul, toată lumea câștigă, numai scriitorul nu. Imediat după revoluție erau tiraje de până la 100.000 de exemplare. În 92-93 au scăzut cam până la 7000. Pe urmă scăderea a fost constantă, până în momentul de față când la proză sunt tiraje de maximum 1000 de exemplare, în general fiind cam de 500 de cărți.”

<sup>175</sup> Vom întâlni această amprentă în unele romane ale lui Lucian Dan Teodorovici, Dan Lungu și Ionuț Chiva – scriitori despre operele cărora voi discuta, mai aplicat, într-unul din capitolele următoare.

în decembrie 1989 – iar actorii au trebuit să-și adapteze, din mers și în văzul spectatorilor, costumele și obiceiurile.

Pe de o parte, putem spune, anticipând discuția dintr-unul din capitolele următoare, dedicate prozei din anii 1990 și 2000, că absența frustrantă a unor motivații externe este dăunătoare pentru lumea literară – și în special pentru acumularea unei mase critice de prozatori profesioniști. Un prozator nu va reuși să se profesionalizeze fără tenacitate și perseverență, calități pe care marii prozatori ai anilor 1960-1980 reușesc să și le cultive aproape numai prin natura împrejurărilor<sup>176</sup>, dar care le lipsesc aproape cu desăvârșire scriitorilor din anii 1990 și 2000: scriitori care par, în mare parte, lipsiți de „antrenamentul” și de motivația care le-ar dezvolta perseverența.

Pe de o parte, războiul de uzură, cu un singur adversar, pare a fi favorabil cultivării perseverenței, dar nu și dezvoltării flexibilității: marile teme umane, cea destinul, ratarea, ar fi putut să fie urmărite de prozatori precum Norman Manea și Nicolae Breban, cu aceleași instrumente ale romanului clasic, și după 1990. Numai că acești prozatori, așa cum arătam, n-au mai știut cum să le abordeze, în lipsa adversarului politic comun – cel puțin nu în primul deceniu de după 1990. Scriitorii tineri, ai anilor 1990 și 2000, sunt mult mai flexibili, dar teme lor sunt circumstanțiale: un roman despre viața în corporație surprinde, cu siguranță, o fațetă, un caz particular al problemei destinului uman (și al ratării), dar nu duce această problemă până la consecințele ei ultime. Foarte puțini sunt scriitorii nouăzeciști care vor reuși să dezvolte o temă dincolo de experiența strict biografică (deși există, cu siguranță, excepții: unul dintre acești scriitori excepționali este, vom vedea, Radu Pavel Gheo; un altul este Dan Lungu). Scriitorii nouăzeciști au flexibilitate, dar nu au viziune – iar viziunea literară, viziunea literaturii ca act de reflecție artistică asupra vieții derivă dintr-un exercițiu pe termen lung: altfel spus, din tenacitate.

Așadar, iată cum o societate trece, în doar 25 de ani, de la o extremă la o altă extremă. Iar extremele nu dezvoltă un mediu favorabil: nici pentru viața umană, nici pentru viața societății – și nici în pentru lumea artistică. Pe de o parte, opera prozatorilor consacrați suferă, așa cum am văzut, o ruptură, la începutul anilor 1990: odată cu dispariția deprinderilor de zi cu zi (lupta, la masa de scris, cu un „dușman comun” prin tehnica picăturii chinezești) și a motivațiilor extrinseci de a scrie (competiția literară, statutul social, un public fidel față de un anumit tip de roman și de discurs românesc). Pe de altă parte, opera scriitorilor mai tineri încolțește repede (asemenea seminței din pilda evanghelică), dar nu apucă să prindă rădăcini, în lipsa unui sol fertil: un mediu în care motivațiile extrinseci ale actului artistic lipsesc aproape cu desăvârșire nu este, putem spune încă odată, un „sol fertil” pentru artă!

---

<sup>176</sup> Nu vreau să diminuez importanța altor calități, precum ambiția și talentul literar al unui prozator; aici mă refer în special la circumstanțele favorabile ale profesionalizării.

Acesta este punctul în care se situează, în prezent, proza românească, și, dacă ar fi să sintetizăm întreaga stare de fapt descrisă până acum într-o metaforă, am putea spune că, privind spre lumea prozei românești din anii 1990 și 2000, privim spre o pădure în care vedem, pe fundal, trunchiurile unor mari arbori retezați, iar mai în față un lăstăriș a cărui desime, la prima vedere, ne bucură, dar care este, pentru un observator atent, înșelătoare: cei mai mulți lăstari, crescuți „pe piatră”, nu apucă să se dezvolte și se usucă înainte de a-și împlini întregul potențial.

În capitolul următor voi discuta despre metamorfozele postmodernismului românesc în cele două decenii în care conceptul „face carieră” în cultura română – de la începutul anilor 1980, când este importat de tinerii scriitori ai „Cenaclului de luni” din literatura occidentală, și până la sfârșitul 1990, când ideea de „postmodernism românesc” se estompează, treptat.

## CAPITOLUL 5

### Cele trei postmodernisme

Cea mai recentă și importantă mișcare estetică și ideologică din ultimele cinci decenii este, așa cum arătam în capitolul anterior, cea postmodernă. În Occident, această mișcare își atingea punctul culminant în cea de-a opta decadă a secolului trecut. În spațiul cultural românesc ea își atinge punctul culminant zece ani mai târziu – la mijlocul celei de-a noua decade, în anii `80.

La nici un deceniu mai încolo, în anii 1990, imediat după Revoluția din decembrie 1989, teoria postmodernă și, alături de ea, însăși ideea de generație literară unită sub o ideologie literară încep să se estompeze. Mai este postmodernismul o teorie de actualitate în anii 1990 – sau ea a fost o teorie pur conjuncturală, un instrument ideologic folosit de scriitorii generației 1980?

Postmodernismul este, la origini, o teorie produsă de un anumit tip de societate – capitalistă, liberală și consumistă – care va fi „importată” de o generație de tineri scriitori în contextul străin al unei societăți cu totul diferite. România comunistă, a anilor 1980, este „o reflexie în negativ” a punctului original de emergență a teoriei postmoderne. În anii 1980, pentru scriitorii români postmodernismul este însă mult mai mult decât o teorie: este un „drapel de război” și este, în același timp – așa cum am văzut în capitolul anterior – simbolul unei aspirații comune.

Aproape peste noapte, după Revoluția din decembrie 1989, aceeași teorie care unise generația anterioară este pusă la încercare, blamată și apoi uitată de generația anilor 1990 (și de către unii scriitori ai anilor 1980, deopotrivă). Dar tonul contestatarilor și argumentele lor critice sunt, de asemenea, atipice: iar adevăratul dușman nu pare să fie teoria postmodernă, ci teoria așezată într-un context dat, periferic și atipic.

Ce se întâmplă în punctul de tranziție dintre aceste generații? Și vorbim oare despre una și aceeași teorie – sau vorbim despre trei teorii postmoderne foarte diferite, **trei postmodernisme**, două dintre ele fiind restructurate radical de către contextul periferic?

Scopul acestui capitol este să clarifice câteva dintre importante schimbări de paradigmă care au urmat apogeului postmodernismului românesc și să aducă în dezbatere posibilele cauze ale

transformării, ascensiunii și declinului teoriei postmoderne în contextul periferic al lumii academice și artistice românești a anilor 1980 și 1990.

## I. Ce este postmodernismul?

Înainte de a privi mai îndeaproape societatea românească și istoria postmodernismului românesc, trebuie să ridicăm o întrebare fundamentală. Ce este, de fapt, postmodernismul? – aceasta este o întrebare de la care orice studiu despre postmodernism, de la începutul secolului XXI, ar trebui să înceapă.

*Oxford Dictionary* definește postmodernismul în felul următor: „Un stil și un concept din ultima parte a secolului XX, în arte, arhitectură și critică, ce reprezintă o îndepărtare de modernism și este caracterizat de o utilizare conștientă de sine a stilurilor și convențiilor anterioare, un amestec al diferitelor stiluri artistice și media, și o lipsă de încredere generală în teorii.”<sup>177</sup>

Termenul „postmodernism” a fost aplicat unui număr mare de mișcări, mai cu seamă în arhitectură, pictură, filosofie, muzică și literatură, care, toate, reacționau împotriva tendințelor modernismului și erau marcate, în mod tipic, de renașterea elementelor și tehnicilor istorice.

Una dintre primele utilizări ale termenului se regăsește în arhitectură, la sfârșitul celei de-a cincea decade a secolului XX. Reapariția elementului de suprafață și a eclecticismului sunt câteva semne ale stilului arhitectural postmodern.

În literatură, începutul celei de-a opta decade (1971-1972) aduce termenul în mijlocul dezbaterilor academice din Occident. Lucrarea lui Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, plasează noul roman francez și teatrul absurdului sub aripa postmodernismului. Multe alte orientări, cum ar fi deconstructivismul și poststructuralismul, au fost asociate, la vremea aceea, cu Postmodernismul.

În lumea occidentală, ascensiunea postmodernismului este strâns legată de contextul social și politic al anilor 1960 și 1970: în mijlocul Războiului Rece, pe fundalul unei relative stabilități și prosperități, în epoca de vârf a generației *baby boom*, a capitalismului și consumerismului occidental, noile generații caută noi libertăți prin mișcarea Hippie, revoluția sexuală, prin ideologia marxistă și prin alte „-isme”, încercând să zdruncine normele tradiționale și să schimbe *establishment*-ul. Nu este de mirare, așadar, că literatura și arta modernistă sunt brusc percepute drept „opresive” și „totalitare” și că sunt căutate noi forme de expresie, uneori în mare grabă.

---

<sup>177</sup> A se vedea definiția din varianta on-line a dicționarului, la adresa: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/postmodernism>



Dar, așa cum vor observa mai târziu criticii mișcării, separarea bruscă de modernism nu a fost, în multe cazuri, justificată de un salt autentic al expresiei sau al mesajului: a fost mai degrabă un salt de tip „revoluționar”, un gest demonstrativ, o presupusă desprindere radicală de tradiție, care va fi reconsiderată, mai târziu, din perspectiva unor poziții mai echilibrate.

Noam Chomsky, unul dintre critici postmodernismului, va susține că mișcarea este lipsită de sens, deoarece nu adaugă nimic cunoașterii analitice și empirice. Un alt critic, William Lange Craig, îi va nega de asemenea sensul, indicând faptul că „Oamenii nu sunt relativști atunci când este vorba despre probleme de știință, inginerie sau tehnologie; mai degrabă, sunt relativști și pluraliști în chestiunile care țin de religie și de etică. Dar, desigur, acesta nu este postmodernism; acesta este modernism!”<sup>178</sup>

## II. Primul postmodernism

Dincolo de obiecțiile criticii, primul postmodernism (P1) din titlul acestui capitol se referă la ceea ce lumea occidentală numește, îndeobște, Postmodernism. În cuvintele lui Lyotard, postmodernismul este „lamenting the loss of meaning”, o „jelanie după pierderea sensului”<sup>179</sup>, de-narativizarea cunoașterii, de-realizarea lumii, întrepătrunderea unor nenumărate și eterogene jocuri de limbaj. Sau, în termenii lui Ihab Hassan, constă în opoziția dintre Transcendență și Imanență, dintre Semnificat și Semnificant, Metaforă și Metonimie, dintre Scop și Joc etc etc.

Și, dacă tot l-am adus în discuție pe Ihab Hassan, este important să punctăm că Hassan însuși și-a redefinit termenii și conceptele de mai multe ori, în cariera sa. Atrag atenția asupra unui citat interesant dintr-un interviu acordat de Ihab Hassan în 1990: „Într-un rând am inventat cuvântul *Indetermanență* (indeterminare plus imanență) pentru a descrie ethosul sau impulsul sau stilul postmodernismului. Aceasta a fost o descriere insuficientă deoarece, în contextul geopolitic, postmodernismul nu implică doar Indetermanențe în culturile occidentale, ci, de asemenea, noi raporturi între centre și periferii, între centre și centre, între locuri de nicăieri și locuri de aici și acum (utopii?) de toate tipurile. Aceasta este sintaxa emergentă și întortocheată a localizării/globalizării”<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> William Lane Craig, “God is Not Dead Yet”, în *Christianity Today*, 3.07.2008. Traducerile în limba română din acest capitol îmi aparțin.

<sup>179</sup> J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Geoff Bennington and Brian Massumi (trans.), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, p. 26

<sup>180</sup> „Once, I coined the term Indetermanence (indeterminacy plus immanence) to describe the ethos or impulse or style of Postmodernism. This was an insufficient description because, in the geopolitical context, Postmodernism does not only involve Indetermanences in Western cultures but also new relations between centers and margins, margins and margins, centers and centers, nowheres and nowheres (utopias?) of every kind. That’s the emergent and tortuous syntax of localization/globalization”. Ihab Hassan, „Postmodernism etc”, un interviu acordat lui Frank L. Cioffi, Princeton University, accesibil on-line la adresa [http://www.ihabhassan.com/cioffi\\_interview\\_ihab\\_hassan.htm](http://www.ihabhassan.com/cioffi_interview_ihab_hassan.htm).

În concluzie, vom intitula acest postmodernism (P1) „Postmodernismul occidental” sau „Postmodernismul original”<sup>181</sup>.

### III. Al doilea postmodernism

Al doilea postmodernism este postmodernismul românesc – transpunerea postmodernismului occidental al anilor 1970 într-un spațiu marginal (în cuvintele lui Hassan) și într-o societate non-tipică – autoritară, socialistă și săracă – în opoziție totală cu societățile liberale, capitaliste și prospere din spațiul genetic al postmodernismului original.

Ce se întâmplă în România în anii 1980 – și cum este posibil ca o astfel de mișcare, sinonimă cu relativismul și sfărâmarea autorității, să apară tocmai într-una dintre cele mai autoritari țări ale Europei de est?

În primul rând, în anii 1980 își face apariția o nouă generație de scriitori; o generație care vine după o etapă istorică nefastă – în anii 1950 literatura și cultura române fuseseră mutilate, în mod brutal, de ideologia comunistă care impunea discursul oficial al „realismului social” tuturor scriitorilor care nu erau încă în închisori; în anii 1960 și 1970 artele și literatura au început să revină încet la direcția lor anterioară, modernistă. Dar artele erau departe de a fi libere sau „autentice” și scriitorii încercau deseori să își camufleze mesajele foarte moderat critice sub forma unor alegorii sofisticate și a unor jocuri de cuvinte elaborate. În realitate, scriitorii erau implicați într-un dans complicat cu regimul, încercând, pe de o parte, să abordeze unele teme și problemele pe care ei le considerau importante, și, pe de altă parte, să negocieze și să ajungă la un compromis cu autoritățile comuniste, pentru a obține un anumit statut sau anumite privilegii.

#### III. 1 „Stindardul de luptă” al postmodernismului

Tinerii scriitori ai anilor 1980 erau avantajați datorită unor circumstanțe speciale – ne explică Eugen Negrici în incisivul său eseu despre *Literatura română sub comunism*: „În climatul de seră pregătit de profesorii lor (care se întâmpla să fie chiar acei critici influenți), bucurându-se de un acces neîngrădit la numeroase surse noi de informare, familiarizați cu mișcarea ideilor estetice și cu starea

---

<sup>181</sup> Desigur, a eticheta postmodernismul occidental, *in corpore*, ca o singură unitate este o simplificare; sunt multe postmodernisme sub acest „Postmodernism original”, dar, atunci când mutăm perspectiva asupra Europei de Est, toate formele de relief și nuanț ele geografice occidentale tind să se estompeze, în timp ce formele de relief și nuanț ele fenomenului local tind să devină din ce în ce mai vizibile. Iar mutarea perspectivei asupra Europei de Est este, în fond, scopul acestui capitol al cercetării de față.

generală a poeziei lumii, junilor cenacliști le venea ușor să mimeze normalitatea și să se socotească cetățeni ai lumii. Își puteau, de pildă, îngădui să se simtă sincroni și dezinhibați și să se comporte ca atare.”<sup>182</sup>

Avem, așadar, de-a face cu o situație cu totul atipică – și despre o serie de avantaje sau de împrejurări fericite care au făcut posibilă apariția unui curent postmodern în plin comunism. Tinerii la care se referă Eugen Negrici și-au făcut studiile liceale în anii 1970, când încă era posibil să citești literatură occidentală necenzurată; apoi, ei și-au continuat studiile la Facultatea de Litere (mulți dintre ei erau filologi), unde au întâlnit câțiva profesori binevoitori și bine pregătiți (Eugen Negrici, autorul eseului, se întâmplă să fie chiar unul dintre ei), și unde era încă posibil să citească literatură occidentală. Prietenii și alianțele puternice ale tinereții s-au legat, între ei, în mijlocul unui grup literar numit „Cenaclul de luni”. Unii dintre tinerii scriitori au continuat să scrie poezie și proză, în timp ce alții au devenit critici literari cu influență, promovând și apărând „stindardul lor de luptă” comun: postmodernismul.

Câțiva dintre scriitorii de seamă ai acestei generații sunt Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter și Alexandru Mușina. Ei sunt atât poeți, cât și teoreticieni, și, la începutul anilor 1980, îi putem vedea pe toți luptând, umăr lângă umăr, sub stindardul postmodernismului românesc. Am putea să îi numim, având în vedere ardoarea și pasiunea lor militantă – cei trei preoți ai postmodernismului românesc.

Voi prezenta, în cele ce urmează, câteva dintre primele lor intervenții teoretice pe acest subiect, apoi voi observa evoluția opiniilor lor în următorii 10 -15 ani. „După o viață de om, 70 de ani în care a purtat coroana supremației, modernismul este, după cum putem vedea cu toții, mort și îngropat” – nota triumfător tânărul și strălucitul poet Mircea Cărtărescu în 1985. „Marile sale caracteristici, fragmentaritatea, obiectivitatea impersonală, expresia metaforică abstractă, limbajul progresiv (pus în evidență de Hugo Friedrich, T.S. Eliot etc) încep să devină nepotrivite pentru poezia cea mai recentă (...) Am putea aduna toate tendințele poeziei contemporane sub un singur termen generic, la îndemâna oricui. Ne îndreptăm, așadar, spre un postmodernism vast, generos, deschis, ceea ce ar putea însemna o regenerare a poeziei noastre.”<sup>183</sup>

Tânărul poet Alexandru Mușina – coleg al lui Mircea Cărtărescu în faimosul „Cenaclu de luni”, un cerc literar care îi reunește pe majoritatea tinerilor poeți ai anilor 1980, desfășurat între 1977 și 1983, nota într-un articol publicat în același an (1985): „Poeții generației mele au mutat centrul gravitației discursului de la imaginar la limbaj, la existența omului obișnuit, la problemele lui, la problemele noastre zilnice. Acesta este locul unde poate fi găsită, presupun, o originalitate autentică. Nu mai avem

---

<sup>182</sup> Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, vol. 2, Editura Fundației Pro, București, 2002, p. 402

<sup>183</sup> Mircea Cărtărescu, „Textualism, biografism, sincronie stilistică”, în *Cronica*, 25/1985, p. 5.

de-a face, de acum, cu poezia modernă, așa cum este ea definită de Hugo Friederich, ci cu o poezie postmodernă. Aceasta este o ruptură majoră, cred”<sup>184</sup>.

Ion Bogdan Lefter propune o teorie a unei avansări graduale către postmodernism, care începe în zorii modernismului, în anii 1920: „După Alexandru Macedonski poezia română devine modernisă; modernismul este epuizat în anii 1960 și 1970; cu câteva rădăcini vizibile chiar înainte de Al Doilea Război Mondial și cu simptome din ce în ce mai evidente în anii 1970, putem vedea în literatura română o tranziție către «altceva», către o structură care urmează modernismului și pe care noi am numit-o postmodernism”<sup>185</sup>.

### III.2. Trei preoți și un guru

În „șarja” inițială a teoriei postmoderne putem distinge nu doar tineri poeți – ci și critici literari cu experiență și intelectuali de seamă. Nicolae Manolescu este unul dintre cei mai respectați critici ai timpului său și, totodată, liderul „Cenaclului de luni”; el intervine în dezbateri, ridicând stindardul de luptă în mijlocul studenților săi: „Postmodernismul este oligarhic și tolerant. Consideră fundamentale orientarea lirică, expresia intuitivă și imaginativă, dar nu urmează cultul purității sângelui poetic, așa cum o face modernismul. Așadar, nu este atât de elitist și dificil. Coboară în stradă, se alătură protestului. Este direct, nu secretos, este agresiv, persuasiv, primitiv, nu prudent, muzical, ezoteric și enigmatic. Este, în același timp, ironic, histrionic, ludic și asiatic. Modernismul era esențialmente «serios», grec în spirit, rareori se juca și nu iubea niciun fel de punere în scenă, deoarece nu iubea dialogul, ci doar monologul, confesiunea”<sup>186</sup>.

Putem observa, așadar, două idei de bază în spatele acestei „șarje”: mai întâi, putem distinge o serie de trăsături care opun modernismul (elitist, prudent, ezoteric, enigmatic, secretos) postmodernismului (tolerant, imaginativ, direct, agresiv, ironic etc), ca în faimoasa listă a lui Ihab Hassan, iar în al doilea rând putem vedea, în mod clar, ideea că existența mișcării postmoderne în literatura și cultura română nu este doar susținută ca ipoteză – ci este prezentată chiar de Nicolae Manolescu drept un fapt cert, incontestabil.

În esență, avem de-a face cu două reprezentări schematice, cu două modele simplificate care sunt prezentate publicului larg (și colegilor scriitori și filologi): în primul rând este vorba despre o opoziție simplificată între modernism și postmodernism, în cadrul căreia cel din urmă este campionul necontestat (având toate trăsăturile dezirabile de partea sa); în al doilea rând, observăm o evidentă ruptură în istoria

<sup>184</sup> Alexandru Mușina, „Șasezeș și o addenda”, în *Astra*, 12, 1985, pp. 8-9.

<sup>185</sup> Ion Bogdan Lefter, „Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”, în *Caiete critice*, 1-2/1986, p. 148

<sup>186</sup> Nicolae Manolescu, „Planeta ascunsă”, în *O ușă abia întredeschisă*, Teme, vol. 6, Editura Cartea Românească, București, 1986, pp. 106-107

literară, când, la un moment dat, între sfârșitul anilor 1970 și începutul anilor 1980, paradigma literară s-a schimbat brusc și o nouă mișcare a înlocuit-o pe cea veche, aproape peste noapte.

### III. 3. Își fac apariția ereticii

Interesant este că unii dintre „preoții” originari își vor schimba curând punctul lor de vedere – arătând că nu mai sunt așa de convinși ca la început de adevărul teoriei postmoderne. Alexandru Mușina, același tânăr poet pe care îl vedeam apărând postmodernismul „poetilor generației sale”, va aborda o perspectivă destul de diferită asupra celui mai important concept al deceniului, la numai un an mai târziu, în 1986:

„Ar trebui să folosim cuvântul «postmodernism» pentru a desemna fenomene care sunt specifice literaturii noastre contemporane, ireductibile la modelele occidentale. Această operație presupune o reconstruire a sensurilor, o reelaborare teoretică a unui concept care are deja o altă «biografie» și un alt sens în Occident. Toate acestea nu înainte să optăm între următoarele puncte de plecare – postmodernismul desemnează: a) un curent poetic lansat în «Cenaclului de Luni»; b) o generație de creație distinctă; c) un moment poetic, și anume cel postbelic, caracterizat prin „re-scriere” în altă «cheie» a modelelor (tipurilor) poeziei interbelice (...); d) nu în ultimul rând, un anumit mod de a scrie proză consistent cu cel al lui Barth și Pynchon. Aici chiar pot spune liniștit că Mircea Horia Simionescu e un postmodern (cel puțin la fel de spiritual și «ingenios» ca John Barth și, uneori, reușește să fie la fel de plictisitor ca scriitorul american; M.H.S. e un «sincron», dacă nu un «protocron» vizavi de postmodernismul american)”<sup>187</sup>

Astfel, Alexandru Mușina avertizează asupra pericolului confuziei semantice: dacă vorbim despre un postmodernism românesc, vorbim despre un fenomen local care împrumută, din punctul de vedere al calităților exterioare și al mijloacelor de expresie, câteva dintre trăsăturile postmodernismului occidental; dar aceasta nu echivalează cu a spune că postmodernismul românesc este unul și același lucru cu postmodernismul occidental; el este, în cel mai bun caz, o adaptare a fenomenului occidental la condițiile și specificul local.

„Și totuși...postmodernism la porțile Orientului”, adaugă Mușina. Ce frumos sună! Ce îndepărtată, ce imposibilă poveste!”<sup>188</sup>.

Dar Alexandru Mușina nu este singurul sceptic de la mijlocul anilor 1980. Câțiva dintre intelectualii generațiilor mai vechi se alătură dezbaterii și ridică obiecții importante. Monica Spidiron, de exemplu, merge până la a spune – în 1986 – că postmodernismul nu este decât un „mit cultural”. Cred că

---

<sup>187</sup> În *Astra*, nr. 4, 1988 apud. *Competiția continuă*, Antologie alcătuită de G. Crăciun, Ed. Paralela 45, Pitești, p. 430

<sup>188</sup> *Idem*, p. 441

este de asemenea important să precizăm că Monica Spiridon e unul dintre puținii cercetători români care au venit în contact direct, în anii 1980, cu lumea academică americană și cu postmodernismul american; în 1984 ea a avut o bursă la Indiana University, Bloomington și la University of California, Berkeley<sup>189</sup>. Voi cita nu numai punctul ei de vedere din dezbatere, ci și comentariul lui Mircea Cărtărescu din eseul său despre postmodernismul românesc, publicat în 1999:

„La fel ca unii dintre criticii mai vârstnici la care m-am referit, Monica Spiridon sublimează în ironie și sarcasm teama în fața provocării postmoderne. Postmodernismului i se neagă de la bun început existența «reală» (la fel de reală ca a avangardei sau a modernismului): nu este vorba, la urma urmelor, decât despre un *mit cultural*: „Postmodernismul — care tulbură pe unii și irită pe alții — va putea să intre în dicționare și în anale, ca un veritabil MIT CULTURAL de sfârșit de mileniu”<sup>190</sup>.

Faptul interesant este că în aceeași carte Mircea Cărtărescu însuși (îl putem considera pe Cărtărescu, împreună cu I.B. Lefter, cei doi „preoți” rămași în postmodernismul românesc – după ‘trădarea’ lui Alexandru Mușina) recunoaște că tinerii scriitori ai anilor 1980 erau la rândul lor șocați să descopere că ei erau în realitate scriitori postmoderni:

„Apariția în zona românească a conceptului de postmodernism a fost, de aceea, un șoc pentru optzeciști, acționând ca un catalizator al identității artistice a acestora. Intuiții autodefinitorii vagi («priza la real», «coborârea poeziei în stradă», «noua sensibilitate») sau înșelătoare («ingineria textuală» a lui Mircea Nedelciu) sunt acum înglobate într-o paradigmă filozofico-estetică vastă, care le conferă deodată semnificație și coerență. Între 1984 și 1988 optzeciștii află că de ani de zile, asemenea domnului Jourdain, făceau literatură postmodernă fără s-o știe.”<sup>191</sup>

Cu toate acestea, Mircea Cărtărescu insistă asupra faptului că postmodernismul a reprezentat o ruptură față de tradiția modernistă și, în același timp, o schimbare radicală de civilizație, după cel de-Al Doilea Război Mondial; atunci când vorbește despre postmodernismul românesc el are întotdeauna în minte imaginea socială de ansamblu și susține că societatea românească este, în anii 1980, în ciuda regimului autoritar și a barierei comuniste – o parte din societatea și civilizația occidentale:

„Teza centrală a studiului de față, și anume aserțiunea că postmodernismul nu este doar o etapă în evoluția formelor artistice, nici doar un curent literar, ci o *întrerupere* a acelei ordini culturale în care este posibilă evoluția formelor și curentelor literare, o «convalescență» după iluzia modernistă, făcută posibilă de o schimbare de civilizație, și nu doar de cultură, este în mod egal valabilă pentru faptele de practică artistică și pentru cele de teorie, în lumea postmodernă artele, estetica, teoria și critica artistică

---

<sup>189</sup>CV-ul academic al Monicăi Spiridon poate fi consultat pe website-ul PEN România: <http://www.penromania.ro/?p=206#more-206>

<sup>190</sup> Monica Spiridon, „Mitul ieșirii din criză”, în *Caiete critice*, 1-2/1986, p. 78., *apud.* Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999, p. 176

<sup>191</sup>Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 185

par foarte deosebite față de situația lor în modernitatea europeană, de la revoluția mentalităților din veacul al XVIII-lea și pînă după al doilea război.”<sup>192</sup>

În concluzie, vom numi acest postmodernism (P2) „postmodernismul militant” – sau postmodernismul românesc al anilor 1980.

#### **IV. Al treilea postmodernism**

În anii 1990 vocile ereticilor/criticilor postmodernismului românesc devin tot mai puternice – iar grupul acestora este sprijinit acum de istorici literari cu mare prestigiu și autoritate. Există câteva motive pentru a ne îndoii de autenticitatea acestui „stindard de război” – și chiar de autenticitatea postmodernismului românesc. Sunt două întrebările ce revin, iar și iar, pe buzele intelectualilor din două grupuri distincte: filologii și profesorii din generațiile mature (cea a Monicăi Spiridon) – și foștii „preoți” ai generației „postmoderne”, care au trecut pe poziții sceptice în preajma Revoluției române. Cele două întrebări sunt:

1. Putem declara modernismul ca fiind „epuizat” și „învechit” într-o literatură națională în doar două decenii? Un astfel de „salt” ar putea fi acceptat atunci când totul a fost construit, experimentat și epuizat, dar nu trebuie să uităm că vorbim despre literatura română a anilor 1980, care încă își revenea, lent, după boala „realismului socialist”;

2. Poate postmodernismul să existe în mijlocul unei societăți totalitare și opresive, care nu e nici „emancipată”, nici „capitalistă”? Totodată, nu trebuie să pierdem din vedere faptul că vorbim despre România comunistă a lui Ceaușescu, una dintre cele mai opresive țări din Europa de est.

##### **IV.1. Poate să existe postmodernism în comunism?**

Vom porni de la a doua întrebare. La începutul anilor 2000, discursul lui Alexandru Mușina asupra postmodernismului românesc devine mai nuanțat – și mai radical. Teoreticianul vorbește acum despre desăvârșita imposibilitate a existenței unui postmodernism românesc în timpul regimului Ceaușescu:

„Să vorbim despre postmodernism în România mi se pare exagerat. (...) Iar a vorbi, în anii ‘80, despre postmodernism românesc era curată diversiune. Sau lașitate, schizofrenie, cum vrei să-i zici. Turcii ocupau Constantinopolul, iar călugării din oraș se păruiau pe chestiuni dogmatice, Ceaușescu dărâma țara, ne ținea în frig, în întuneric, ne înfometa, iar intelectualii, scriitorii, în loc să protesteze, să gândească (ca în Cehia și Polonia), o alternativă la aberația comunistă, discutau despre postmodernism. Eram aplaudaci postmoderni; membri ai Partidului Comunist Român postmoderni; eram supravegheați

---

<sup>192</sup>Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 208

și turnați, ne era frică la modul postmodern. Puțină decență, totuși. Care e diferența dintre rezistența prin cultură și rezistența prin... postmodernism?

A te face că nu vezi ce e în jur, a scrie postmodern în mijlocul dezastrului, a unui postmodernism totalitar o literatură „cu șopârle” este un mod de a amâna asumarea vinii de către (pseudo) elitele românești. (...) Iar occidentalii ne vor trata ca pe interesante specimene de scriitori din lumea a treia, vor zice, da, da, curios, erați postmoderni în timp ce tremurați (de frică și de frig), *how nice!*<sup>193</sup>

#### **IV.2 Poate postmodernismul să existe în cadrul unei literaturi foarte tinere?**

Prima întrebare primește și ea un răspuns radical – din partea unor intelectuali foarte prestigioși. Unul dintre ei este Eugen Negrici, unul dintre profesorii tinerilor scriitori ai „Cenaclului de Luni”, din anii 1980. În cartea sa foarte consistentă *Literatura română sub comunism*, criticul declară:

„Și iată că la începutul anilor 80, într-o literatură ca a noastră care numără abia câțiva balzacieni, un singur mare realist și nici un veritabil proustian, unde formele baroce și cele manieriste sunt greu de găsit, într-o astfel de literatură abia întremată și tânără în esența ei, dintr-o dată totul a început să pută a ofilire și a apă stătută. Unei grupări de absolvenți ai filologiei bucureștene (deveniți, printr-un șir de împrejurări favorabile, din ce în ce mai influenți) i s-a părut că, în plin comunism, în jurul anului 1980, după 150 de ani de istorie a beletristicii în limba română și la numai două decenii după teribila experiență realist-socialistă, tot ce trebuia spus a fost spus și că pentru această literatură venise momentul acela de sfârșit al cursei, când ești tentat să-ți revezi cu ironie modul cum ai alergat și să mai faci, în spirit cabotin, câțiva pași.”<sup>194</sup>

După Eugen Negrici, adevărata „cauză” a postmodernismului românesc nu stă în epuizarea paradigmei moderniste (o cauză legitimă pentru postmodernismul occidental); adevărata cauză are o natură oarecum diferită – și este legată, în mare măsură, de marginalitatea și de izolarea culturii române în anii 1980:

„Prozatorii, poeții, eseștii „optzeciști” au scris și au acționat – creând, după un timp, un puternic curent de opinie – ca și cum ar fi simțit semnele uzării paradigmei modernismului și ar fi auzit marile zgomote ale unor mecanisme ruginite. Ca și cum totul ar fi evoluat în literatura noastră (ca și în societatea noastră) cât se poate de firesc, iar inițiativa lor ar corespunde unei dialectici interne bine conturate, cei ce au fost numiți după un răstimp „optzeciști” și după un deceniu și ceva „postmoderniști” au întors pe dos formele ce le păreau consumate ale modernității. (...)”

<sup>193</sup> Alexandru Mușina, „În materie de poezie nu poți să știi ce vei scrie peste o săptămână, dacă vei mai scrie”, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu generația 80*, Editura Tracus Arte, București, 2001, pp. 102-103

<sup>194</sup> Eugen Negrici, *op.cit.*, p. 401



În cazul nostru special și atipic, [aceste manifestări care țin de categoria ludicului livresc] s-ar putea pune pe seama formației filologice a poezilor și a anilor lor petrecuți pe o bizară insulă de normalitate unde se puteau mișca în voie, ocrotiți de criticii de autoritate ai țării care voiau o schimbare (fie și stilistică, dacă nu politică) și o vedeau adusă de ei.”<sup>195</sup>

Contextul apariției mișcării postmoderne în București este legat, așadar, de un loc și de un moment foarte precise și de o situație excepțională: tinerii scriitori optzeciști participanți la „Cenaclul de luni” sunt educați, la Literele bucureștene și la sfârșitul anilor 1970, într-un „climat de seră”; impresiile lor despre lume sunt mediate de literatura pe care o citesc (este un lux să poți citi generația poezilor „beat” în România comunistă), iar presiunea realității este diminuată datorită protecției acestui climat – și a unor profesori binevoitori. Și, în timp ce studenții se bucură de o libertate cu totul specială, mentorii lor își urmăresc, de asemenea, prin succesul lor, un plan propriu, încearcă să câștige un fel de „pariu”.

Alexandru Mușina crede, la rândul său, că termenul de „postmodernism românesc” este cu totul inadecvat, din câteva motive. Primul este acela că este absurd să ai postmodernism fără postmodernitate: „Am fost și sunt împotriva unei sintagme absolut nefericite și cu efecte dezastruoase asupra spațiului cultural românesc, și anume «postmodernism românesc»: nu ideea de postmodernism și de postmodernitate mă deranjează, ci această construcție hibridă și, după părerea mea, intelectualicește ridicolă de postmodernism românesc. Dacă ți-aș spune, hai să analizăm postmodernismul tadjic sau chirghiz, sau postmodernismul sudanez, bineînțeles că ai râde. Dar când spunem postmodernism românesc suntem foarte mândri că postmodernismul, care este ceva transnațional, exprimă o lume fără naționalism, capătă acest atribut de «românesc», care ar fi deosebit de postmodernismul străin. Mircea Martin (...) se întreba la un moment dat dacă nu poate exista un postmodernism literar fără postmodernitate. E ca și cum ai vorbi de computer fără electricitate.”<sup>196</sup>

În al doilea rând, postmodernismul este, în mod organic, legat de o fază alexandrină a civilizației occidentale, de un moment în care (așa cum arăta și Eugen Negrici) ai terminat cursa și mai faci, în spirit cabotin, câțiva pași: „Ideea mea e una simplă: postmodernismul exprimă un anumit moment economic, tehnologic, cultural, de mentalitate, specific lumii occidentale, care este într-o fază alexandrină. Asta e, o fază de final, cu plusurile și minusurile ei. Or, noi, care suntem la margine, avem șansa de a fi tineri. Putem să face pe postmodernii imitându-i, să refacem «paradisul occidental» în tomberon. De asta vorbeam în *Paradisul din tomberon*. Asta ar fi postmodernismul românesc, cum îl

---

<sup>195</sup> *Idem.*, p. 402-403

<sup>196</sup> Alexandru Mușina, „În materie de poezie nu poți să știi ce vei scrie peste o săptămână, dacă vei mai scrie”, în Mihail Vakulovski, *op.cit.*, pp. 98-99

văd unii. Sau să încercăm să scriem o literatură a unei lumi tinere, cu o istorie tragică, asumându-ne ceea ce suntem realmente.”<sup>197</sup>

În sfârșit, postmodernismul românesc s-ar suprapune, cel mult, peste etapa modernistă a literaturii americane: „Ceea ce se înțelege prin postmodernism în poezie, la noi, este cu totul altceva decât ceea ce se înțelegea în anii '50-'60 în America prin postmodernism! Olson, Creeley etc, când în anii '47-'48-'50 ei vorbeau de postmodernism, se refereau la o poezie diferită de referințe culturale, plină de intertextualitate, pe care o practica modernismul lor, modernul prin excelență (care îi bloca) fiind chiar Eliot. Pentru ei, poezia postmodernă era o poezie fără referințe culturale, o poezie fără o construcție de tip baroc, o poezie a unei comunicări directe, fără back-ground-ul cultural. (...) Când se vorbește de postmodernism poetic românesc, se înțelege exact cam ceea ce făceau Eliot sau Pound. Și din punctul acesta de vedere, unul fals, conceptul e folosit greșit.”<sup>198</sup>

### **IV.3 Lucrurile nu mai par atât de simple**

Interesant este că, pe măsură ce atenția foștilor „preoți” se mută către problemele societății românești în curs de liberalizare, de după 1990, o societate care este acum absorbită, într-adevăr, de lumea capitalistă, și către dezbaterile culturale și politice ale României liberale care devin, tot mai mult, mediatice, perspectiva lor asupra postmodernismului românesc tinde să se nuanțeze. De exemplu, Mircea Cărtărescu admite, în 2011, că „debuturile în grup” erau o strategie utilizată de către tinerii scriitori ai anilor 1980 pentru a deschide mai ușor culoare pe o piață deja aglomerată și sufocată:

„Debuturile în grup sunt, până la urmă, un obicei «optzecist». Optzeciștii au acreditat modul acesta de a face literatură în grup, în pluton sau în desant. Într-o lume literară mică și aglomerată, așa cum este lumea noastră literară, un poet care debutează de unul singur și care este singur pe o direcție riscă să treacă de multe ori neobservat. Din cauza asta debutul în grup a fost o strategie care a funcționat în condițiile din anii 80, adică în condițiile unui control strict asupra literaturii.”<sup>199</sup>

Dar care sunt mizele acestei strategii? Oare scriitorii anilor 1980 nu fac decât să își urmărească gloria personală? Se pare că nu. Se pare că ei încearcă să conducă literatura și cultura română în direcția pe care ei o admiră cel mai mult – cea care le-a oferit modelele, atât în poezie, cât și în proză: aceasta este, desigur, direcția culturii americane. Să citim un alt pasaj din eseul lui Mircea Cărtărescu despre postmodernismul românesc:

---

<sup>197</sup> *Idem*, p. 99

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> Mircea Cărtărescu, „Sunt un om format în cenaclu și care își trăiește te viață a în cenaclu”, în Mihail Vakulovski, *op.cit.*, p. 116

„Poate că o specificare în plus ar trebui făcută: angajamentul în lumea postmodernă ar mai putea însemna și ieșirea culturii române din zona tradițională a influențelor vest-europene (franceză, germană etc.) și orientarea ei, pentru prima dată în istoria națională, către cultura de tip nord-american, astăzi un adevărat arhetip al postmodernității. O altă trăsătură evidentă a postmodernității românești este *ideologizarea* ei culturală. Mai mulți participanți la dezbateri au remarcat că termenul, departe de a fi folosit genuin, ca simplu concept teoretic, a fost, de fapt, încărcat cu semnificații militante. Distanța dintre modernism și postmodernism a fost de multe ori adâncită exagerat pentru a marca o ruptură brutală, «revoluționară» (de fapt, de tip modernist-avangardist) a noilor generații cu cele vechi. «Postmodern» a ajuns să însemne fie «optzecist» sau «nouăzecist», fie, pur și simplu, cum remarcă Alexandru Mușina, *valoros* în contextul literaturii actuale, pe când «modernist» (echivalent cu «saizecist» sau «șaptezecist») e luat uneori în sensul de *demodat*, *învechit*, *lipsit de valoare*. Aceste idiosincrazii sunt nedrepte și regretabile în absolut. În politica literară însă – care e la fel de nemiloasă și de dură ca și cea «adevărată» –, ele sunt inevitabile, căci noile mișcări au nevoie, dincolo de practica artistică propriu-zisă (niciodată atât de radicală ca teoria), de o afirmare rapidă, chiar și simplistă, a unei identități ușor observabile.»<sup>200</sup>

În sfârșit, mai sunt alte două afirmații, la începutul lui 2010, care aruncă o lumină diferită în ceea ce privește perspectiva lui Mircea Cărtărescu asupra postmodernismului românesc. Ideea că „practica artistică nu este niciodată atât de radicală ca teoria” își găsește un ecou interesant în afirmația că, de fapt, literatura „scriitorilor anilor 1980” nu este o „literatură postmodernă pură”:

„Dar optzeciștii arată că ei nu sunt puri postmoderni, sunt o sinteză între o poetică mai veche, o poetică modernistă, eliotiană, și o poetică nouă, postmodernă, care nu mai suportă distanțele între subiect și obiect, totul devine continuu.»<sup>201</sup>

Și, vorbind despre „producția literară” a colegilor săi de după 1990, Cărtărescu afirmă: „Tendința cea mai vizibilă a optzeciștilor este astăzi cea de antologare.»<sup>202</sup>

Aceasta înseamnă că, după 1990, majoritatea scriitorilor anilor 1980 – deși încă tineri, aflați aproape de punctul de vârf al productivității și creativității – nu mai sunt productivi. Ei alcătuiesc antologii cu poezii sau povestiri scrise în deceniul de dinainte de Revoluția din decembrie 1989.

Dacă postmodernismul românesc, care își atinge momentul de glorie cu zece ani mai devreme, a reprezentat o adevărată „ruptură cu tradiția”, o adevărată „mișcare revoluționară”, și nu un „standard de război” utilizat de un grup de scriitori care urmăreau mize politice (mize nobile, opuse regimului communist, dar subsumate în același timp jocului politic din lumea literară), sub masca unei revoluții

---

<sup>200</sup>Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 203

<sup>201</sup>Mircea Cărtărescu, „Sunt un om format în cenaclu și i care îș i trăieș te viaț a în cenaclu”, in *op.cit.*, p. 120

<sup>202</sup> *Ibid.*

estetice, se ridică întrebarea: de ce nu mai sunt productivi cei mai vizibili scriitori ai grupului tocmai atunci când revoluția lor pare să aibă succes? Este posibil ca sentimentul triumfului în planul bătăliei politice, disoluția oponentului să fie, de fapt, atât de dezarmantă, neașteptată și amețitoare încât tot combustibilul creator se volatilizează în momentul aparentei victorii?

În concluzie – al doilea postmodernism (P2) ar putea fi desemnat, în lumina obiecțiilor aduse în anii 1990, drept un postmodernism „utilitarist” sau „politic”: în timp ce al treilea postmodernism, cel al anilor 1990, îl vom denumi (P3) „postmodernismul evanescent” sau „postmodernismul deziluzionat”.

## **V. Metafora insulei**

Pentru a avea o mai bună înțelegere a acestor schimbări succesive, ne-am imaginat, la începutul acestui studiu, o metaforă. O reiau, pe scurt, pentru a o reintegra în contextul din care ea se desprinde, în mod natural. Pe o insulă pustie ajunge un grup de naufragiați. Care este primul lucru pe care îl vor face după ce se vor fi asigurat că sunt îndeplinite condițiile de bază ale supraviețuirii (au mâncare, apă și adăpost)? Vor aduna, lucrând laolaltă, tot ceea ce pot găsi – lemn, surcele, resturi de epave – pentru a construi un rug în cel mai vizibil punct al insulei. Apoi, când vor vedea fumul unei nave la orizont, se vor grăbi să aprindă rugul – poate cineva va sta de strajă tot timpul, sau poate își vor așeza tabăra aproape de acel loc, pentru a putea ajunge în cel mai scurt timp la rug, atunci când se dă semnalul de alarmă.

În orice caz, acest mijloc de a comunica va avea pentru naufragiați un rol vital și prioritar – acesta este modul lor de a intra în legătură cu lumea, scopul fiind acela de a le semnala posibilităților salvatori propria lor existență, pentru a putea fi văzuți și salvați. Întreaga viață a coloniei va fi centrată în jurul rugului – și toți naufragiații vor fi uniți de o singură idee: aceea că rugul trebuie îngrijit, mărit, și că la momentul oportun trebuie să i se dea foc. Construirea rugului dă sens existenței lor și reprezintă și un mod de a structura ierarhia grupului. De asemenea, existența rugului le permite să își păstreze speranța și să continue să viseze la ziua în care vor reveni în lumea civilizată – lumea confortului și a abundenței, materiale și spirituale.

Acum să presupunem că după un număr de ani planul lor a funcționat – și o navă în trecere a observat focul – sau fumul – marelui rug. Sau, și mai probabil, salvarea lor a fost consecința unei întâmplări: o navă a ajuns acolo deoarece insula se afla mult mai aproape de continent decât crezuseră naufragiații, iar nava venise acolo cu misiunea clară de a o cerceta. Unii dintre naufragiați părăsesc insula, dar alții, aflând că ea urmează a fi colonizată, hotărăsc să rămână și să își continue viețile acolo.

După câțiva ani insula a devenit o colonie – dacă nu prosperă, cel puțin confortabilă. Lumea nouă este, totuși, foarte departe de ceea ce speraseră naufragiații – care s-au trezit purtați de o schimbare

radicală asupra căreia nu au avut niciun control. Naufragații se împrăștie în toate direcțiile, sunt absorbiți de funcțiile noii lumi – și nici unul dintre ei nu mai participă la un vreun proiect comun.

Printre copiii lor, fiecare are o opinie proprie, fiecare vede lucrurile un pic diferit și crede că ar trebui făcute diferit, astfel încât este departe greu să găsești un grup mai mare de doi sau trei indivizi cu idealuri comune, care să poată rezista ca grup pentru mult timp.

Grupul de naufragați uniți în jurul unui ideal comun, în jurul unui rug prin care încearcă să-și semnalizeze prezența în fața lumii din exterior este grupul scriitorilor optzeciști și postmoderni care, după 1990, vor abandona treptat idealurile postmodernismului românesc; iar „copiii” lor sunt scriitorii anilor 1990 și 2000, care au o viziune foarte diferită asupra lumii.

## **VI. Concluzii**

Am vorbit până acum despre o teorie generată de un anumit tip de societate (capitalistă, consumistă, alexandrină – aflată într-un moment de epuizare a unei civilizații) care devine relevantă pentru o întreagă generație de scriitori în contextul unei societăți complet diferite: România comunistă a anilor 1980 este, prin toate datele ei esențiale, o „reflexie în negativ” a punctului original de apariție a teoriei postmoderne.

Ce este postmodernismul în anii 1980 pentru tinerii scriitori români? El este:

1. O teorie estetică „împrumutată” de un grup de tineri scriitori bucureșteni din Occident – spațiul în care se dezvoltă, în anii '50 și '60 ai secolului trecut, postmodernismul occidental (P1), postmodernismul original sau primul postmodernism;

2. Ceva mai mult decât o teorie: este un „standard de luptă” pentru tânăra generație care se grupează în jurul scriitorilor „Cenaclului de luni”, dar și pentru câțiva dintre intelectuali prestigioși ai generațiilor mai vârstnice, care sunt mentorii tinerilor care se formează în „Cenaclul de luni”;

3. O formă de schimbare (cel puțin la nivelul expresiei literare, dacă nu la nivelul societății și al politicii);

4. O ideologie utilizată în războiul inter-generațional (cine nu este postmodern este învechit, depășit etc);

5. Simbolul unei aspirații comune al unei întregi generații – aspirația către „normalitatea occidentală” și către sincronizarea cu literatura anglo-saxonă, care își epuiza, deja, la sfârșitul anilor '70 etapa postmodernă.

Am etichetat postmodernismul occidental sau „originar” – (P1), iar postmodernismul românesc al anilor 1980 l-am numit „postmodernism militant”, „postmodernism utilitarist” sau „politic” – și l-am etichetat (P2).

Zece ani mai târziu, aceeași teorie care unise generațiile anterioare este criticată, blamată și apoi uitată. Dar încărcătura emoțională a reacțiilor contestatatoare atipică: iar dușmanul real nu pare a fi teoria postmodernistă, ci teoria plasată într-un context dat, marginal și atipic.

În punctul de tranziție generația 1980 și generația 1990 teoria postmodernă sub forma ei „militantă” (P2) nu mai este necesară și anumiți scriitori și intelectuali români încep să vadă postmodernismul românesc într-o lumină mai apropiată de ceea ce era el de fapt, la mijlocul anilor 1980: o ideologie utilizată de o generație în ascensiune care:

(1). Încerca să aducă o schimbare bruscă în paradigma estetică;

Dar și să:

(2) Ocupe spațiul central al scenei literare.

Am numit acest postmodernism (P3) „postmodernismul evanescent” sau „postmodernismul deziluzionat”.

De aceea ipoteza mea este că vorbim, de fapt, despre trei teorii și fenomene istorice, nu despre una și aceeași teorie; vorbim despre trei teorii postmoderniste foarte diferite, trei postmodernisme, unul „original”, occidental, și celelalte două adaptate, restructurate în mod radical de contextul marginal al societății românești comuniste (P2) și post-comuniste (P3).

Iar cauzele acestei serii succesive de metamorfoze sunt legate, în parte, de contextul marginal, de schimbarea bruscă ce are loc, în 1990, în acest context marginal, și, în parte, de „transformarea în armă” a postmodernismului în competiția inter-generațională de la mijlocul anilor 1980.

## **VIII. Un romantism perpetuu?**

În interviul pe care l-am citat la începutul acestui articol, Isab Hassan – savantul care a inițiat întreaga dezbatere asupra postmodernismului în literatură – susține următoarele:

„Anumite subiecte sau probleme sau figuri trec, totuși, dinspre romantism, prin modernism, către postmodernism, suferind mutații de-a lungul tranziției. De exemplu, Imaginația romantică devine Conștiința modernistă, care devine Limbajul postmodern – trecerea este de la imaginație la limbaj, aceștia sunt tropii de bază. Iar Sinele romantic devine Eul modernist și apoi devine Subiectul gol

postmodernist, care este el însuși un discurs. Dar acestea sunt, în esență, artificii franțuzești. Încearcă să-ți spui Sinelui tău sau Ego-ului tău sau Subiectului copilului tău, dacă vrei, că nevoile sale cele mai stringente sunt o formă de absență, de diseminare sau de amânare”<sup>203</sup>

Într-un anumit sens, am putea spune, așadar, că romantismul nu s-a încheiat niciodată – și că întreaga cultură occidentală este marcată de un romantism prelungit sau că suntem, cu toții, romantici întârziți. Într-o astfel de situație, postmodernismul ar reprezenta o ideologie convenabilă și un „stindard de luptă” nu doar pentru societatea românească comunistă și postcomunistă, ci și pentru întregul spațiu occidental. Această observație aruncă o lumină diferită asupra centrului și periferiei, face ca centrul și periferia să nu mai apară ca fiind atât de radical diferite, una față de cealaltă.

Poate că, dacă așezăm complexele noastre periferice într-o astfel de lumină, îi vom acorda timpul necesar literaturii române să se (re)construiască mai temeinic, să acopere marile sale goluri și să scape de imperativul imitării, cu orice preț, a celor mai noi forme, în detrimentul fondului.

Vom vedea, în următoarele două capitole, dedicate formelor productive din proza italiană a anilor 1990 și 2000 și evoluției prozei românești în aceeași perioadă, că decalajele dintre literatura română și cea italiană, din ultimii 25 de ani, sunt departe de a mai apărea drept radicale sau insurmontabile.

---

<sup>203</sup>“Certain topics or problems or figures, however, do run from Romanticism, through Modernism, to Postmodernism, mutating all the while. For instance, Romantic Imagination becomes Modernist Consciousness becomes Postmodernist Language – from Imagination to Language, as master tropes. And the Romantic Self becomes the Modernist Ego becomes the Postmodernist empty Subject, itself a Discourse. But these are largely French conceits: try to tell the Self or the Ego or the Subject or your child, for that matter, that its imperious needs are a form of absence, dissemination, or deferral.” - Ihab Hassan, *op.cit.*

## CAPITOLUL 6

### **Teme de dezbatere și forme populare în proza italiană a ultimelor trei decenii**

Cât de relevante – și de mature – sunt marile teme de dezbatere din spațiul literar românesc din ultimii 25 de ani? Pentru a răspunde la această întrebare, voi adresa, întâi, o întrebare preliminară: cât de ușor este să delimităm marile teme de dezbatere din spațiul românesc din ultimii 25 de ani?

Aparent, s-ar putea spune că este un lucru simplu: e suficient să ne gândim care ar fi temele „normale” de dezbatere dintr-o literatură modernă și să presupunem că literatura română, care este, nu-i așa, o literatură modernă, le urmează întocmai. Aducerea (sau readucerea) în dezbatere a *problemei valorilor* (ce este valoros și ce nu e, în literatura contemporană?) și reflecția asupra *rolului literaturii în contextul mass-media* și al divertismentului modern (care concurează, într-un fel sau altul, literatura) ar putea să fie, de pildă, două dintre temele firești și necesare de discuție într-o cultură modernă matură.

Regăsim aceste teme, într-o poziție proeminentă, și în contextul dezbaterilor românești? Pentru a răspunde, nu avem decât să consultăm istoriile literare din această perioadă, cărțile celor mai importanți critici, cele mai relevante dezbateri din presă și să realizăm o „listă scurtă” a temelor aflate în *pole position*. Cel care e dispus să facă acest exercițiu va avea două surprize: 1. Va descoperi că nu este tocmai ușor să întocmească o „listă scurtă” – și că lista subiectelor polemice și a temelor de dezbatere



din spațiul literar românesc al ultimilor 25 de ani este, în fapt, una extrem de lungă; și 2. Printre subiectele recurente (și predominante) cu greu se vor găsi cele citate mai sus; dezbaterile românești sunt, de regulă, axate în jurul unor probleme mai punctuale, mai intens colorate emoțional și de relevanță locală<sup>204</sup>.

Am beneficiat, în cadrul proiectului de cercetare postdoctorală care mi-a permis să scriu această lucrare de cercetare, de ocazia de reflecta, mai îndeaproape, asupra dezbaterilor dintr-o „literatură modernă matură” – mai precis, din cea italiană – și de a identifica o parte dintre aceste teme, alături de modelele literare influente din ultimele două decenii și jumătate, din literatura italiană. Cercetarea mea a pornit, în fapt, de la identificarea modelelor literare influente, însă am ajuns la concluzia că este foarte important să așez aceste modele în contextul temelor de dezbatere din spațiul literar italian, deoarece vorbim despre două lucruri strâns legate între ele.

Voi realiza, în cele ce urmează, o privire sintetică asupra temelor de dezbatere și asupra modelelor influente din literatura italiană a ultimilor 25 de ani. În partea de concluzii a capitolului de față, voi discuta relevanța acestor teme și pentru spațiul literar românesc și voi arăta, succint, cum ar putea unele dintre aceste teme să schimbe perspectiva asupra evoluției literaturii române din ultimii 25 de ani.

## I. Texte de umplură

„Astăzi asistăm la paradoxul unei literaturi care se multiplică și, în același timp, se retrage, asediată de imperiul mass-media, de vidul comunicării, de degradarea limbajului și a vieții civile” scrie Giulio Ferroni într-un eseu intitulat, sugestiv, *Scritture a perdere*<sup>205</sup>. *La letteratura negli anni zero*<sup>206</sup>.

Pentru Giulio Ferroni – la fel ca pentru alți critici italieni care se apleacă asupra textelor din anii 1900 și 2000<sup>207</sup> – două sunt temele importante de dezbatere: 1. Care este rolul și rostul literaturii în

---

<sup>204</sup> Câteva exemple de subiecte polemice din zona literaturii, la care fac trimitere și în alte capitole ale lucrării de față (capitolul despre proza lui Norman Manea și capitolul despre mutațiile postmodernismului din spațiul românesc, în anii 1980 și 1990) sunt: legionarismul tinerilor intelectuali din perioada interbelică – Eliade, Cioran, Noica; presupusul antisemitism al unor intelectuali români contemporani (cu exemple punctuale) și a culturii române, în general; bătălia dintre postmoderni (văzuți ca reprezentanți ai „noului”, al deschiderii, al schimbării) și scriitorii din generațiile mai vechi (văzuți drept „retrograzi”); colaborarea unor intelectuali contemporani cu Securitatea (cu exemple punctuale); purificarea morală a culturii române – pornind de la verdictele date de CNSAS cu privire la colaborarea unor scriitori (în cazul de față) cu Securitatea; implicarea intelectualilor în politică; bătăliile politice dintre intelectualii implicați direct sau indirect în politică; bătăliile ideatice dintre intelectuali purtate în spatele – sau în flancul – bătăliilor politice din campaniile electorale etc etc.

<sup>205</sup> Titlul eseului s-ar putea traduce prin „texte care pot fi ignorate”, „texte de umplură”; așadar, titlul integral al cărții lui Giulio Ferroni s-ar traduce prin „Texte de umplură. Literatura în anii 2000”.

<sup>206</sup> Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Gius. Laterza & Figli, Roma, 2010, p. 15; toate traducerile din textele critice în limba italiană citate în acest articol îmi aparțin.

<sup>207</sup> Am fost relativ surprins să descopăr că eseurile critice și demersurile academice consistente care se apleacă asupra literaturii din acești ani nu sunt deloc puține, în spațiul cultural italian. Viteza de reacție a criticii față de actualitate este, în cultura italiană, una în mod vizibil mai mare, față de viteza de reacție a criticii românești, în aceeași perioadă (dacă

peisajul mass-media actuale – marcat de goana după „rating”, după audiență și după câștiguri financiare? și 2. Care este perspectiva critică a literaturii, care este orizontul mai îndepărtat spre care privește aceasta – altfel spus, de ce (mai) scriem, în anii 2000?

„Există o literatură care contribuie la cantitatea de deșeuri, care nu face altceva decât să se învâртеască în jurul comunicării gata făcute, care nu face altceva decât să caute ocazii de expunere, producând materiale de consum, oferind texte de umplutură; dar există și o literatură care caută esențialul, care sapă în mijlocul acestui exces de comunicare, care aduce la lumină rănilor prezentului și pune în discuție limitele și devierile lumii, își pune întrebări asupra destinului ei”<sup>208</sup>, scrie Giulio Ferroni. După părerea criticului italian, singura literatură valoroasă este aceea care „caută esențialul”.

Literatura anilor 2000 în contextul mass-media este discutată, printre alții, de Antonio Scurati, în *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* (Milano, Bompiani, 2006), și de Elisabetta Mondello, în *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta* (Milano, Il Saggiatore, 2007). Teza lui Antonio Scurati<sup>209</sup> este că, în anii '90 și 2000, cea mai mare parte a experiențelor noastre le trăim nu direct, ci prin intermediul mass-media, așa că nu mai e nimeni care să poată urma îndemnul lui Hemingway, „mai întâi trăiește, și apoi scrie!”; *La letteratura dell'inesperienza* (literatura lipsei de experiență) e, astfel, o literatură mediată de mass-media, în care autoritatea experienței proprii, a experienței trăite lasă locul imaginarului colectiv, imaginarului televiziunii. Pentru Elisabetta Mondello<sup>210</sup>, noua generație de scriitori, așa numiții „under 30s”, au în comun, pe de o parte, respingerea canonului, ruperea „legăturilor cu trecutul” și, pe de altă parte, includerea, în romanele lor, a tuturor obiectelor de consum cultural „generazionale”: muzica, mărfurile, locurile, programele TV, blogurile și rețelele de socializare ale anilor 2000. Poveștile lor nu se limitează la a îngloba aceste elemente – ele împrumută forme ale discursului televiziv, ale marketingului și ale hiperconsumului; devin, altfel spus, „bunuri de consum”.

## II. Contextele culturii: mass-media și piața

---

ținem cont doar de numărul lucrărilor academice publicate, comparativ, în cele două spații culturale – dedicate literaturii contemporane), iar discursul critic din spațiul academic rămâne foarte aproape de „aparitiile literare la zi” păstrând, totodată, o privire de ansamblu asupra întregului peisaj literar italian.

<sup>208</sup> Giulio Ferroni, *op.cit.*, p. 17-18

<sup>209</sup> Antonio Scurati este cercetător la Universitatea din Bergamo, unde predă și un curs despre teorii și tehnici ale limbajului televiziunii. Eseul său pe care îl citez aici, despre literatura tinerilor scriitori care au crescut „în fața televizorului”, este considerat un eseu de referință pentru cercetătorii literaturii anilor 2000.

<sup>210</sup> Elisabetta Mondello este profesoară de literatură contemporană italiană și de sociologie a literaturii la Universitatea La Sapienza din Roma. E specializată, printre altele, în romanul *noir* italian – a coordonat două volume dedicate fenomenului, *Roma Noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano* (Robin Edizioni, Roma, 2005) și *Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America* (Robin Edizioni, Roma, 2006).

Literatura anilor 2000 nu funcționează, așadar, numai „ca literatură”, nu este o lume de sine stătătoare: ea face parte dintr-un context proximal, care este contextul mass-media, și dintr-un context mai larg, care este realitatea socială și politică a perioadei respective. Această afirmație nu implică, în mod obligatoriu, abordarea literaturii cu mijloacele sociologiei<sup>211</sup>. Ea implică, însă, o atenție sporită asupra faptului că formele, direcțiile și maladiile literaturii din această perioadă vor fi prelungiri sau ecouri ale unor forme, direcții sau maladii care se manifestă și în cele două contexte: al mass-media și al societății. Contextul proximal este cel al mass-media, în care cultul exhibiției este dublat de cel al „eului”, de propunerea agresivă a personalității – sau a personajului propriu – drept model pentru ceilalți: „În această încrângătură [a mass-media, n.m.] șerpuiesc diverse modele de indiscreție și de violare: totul se expune și se arată, totul poate fi obiect al privirilor indiscrete, oricine poate aspira să-și transforme viața banală de zi cu zi în ceva spectaculos, oricine poate crede că e îndreptățit să se propună pe el însuși ca model (suscitând, poate, chiar contestări violente din partea susținătorilor modelelor opuse), oricine își poate atribui dreptul de a privi în viața altora, de a le descoperi intimitatea. *Reality show*-urile, televiziunea durerii, spectacolele diletanților sunt modelele în care această indiscreție își găsește apoteoza, atinge formele cele mai vulgare și mai degradante.”<sup>212</sup>

Legat, îndeaproape, de contextul mass-media este cel al pieței: în fond, mass-media este o mare piață a rating-ului în care este încurajat ceea ce „se vinde” (și face, implicit, rating – și profit) și este descurajat ceea ce „nu se vinde”. Lumea culturală, ne avertizează Giulio Ferroni, a preluat din mers, în anii 2000, acest model: „Pe scena culturală se impune, tot mai mult, modelul pieței: se răspândește, în toate sectoarele ei, premisa că validitatea produselor artistice și a evoluțiilor teoretice ar fi determinată de succesul lor, de volumul vânzărilor și de audiența pe care reușesc s-o obțină.”<sup>213</sup>

Ce consecință are această poziționare a lumii culturale la intersecția mass-media și a pieței? Criticii italieni sunt cât se poate de radicali în ceea ce privește verdictul. „Efectul asupra orizontului cultural italian – scrie Giulio Ferroni – asupra modului de acțiune a așa-zișilor «intelectuali», implementat, proiectat și amplificat de mass-media, e acela al unei interminabile și indefinite <autoexhibări>, a unui joc de exhibări care își găsește punctul culminant în festivaluri și în premii. (...) Prin intermediul festivalurilor filozofice și literare sunt aduse pe scenă mintea și spiritualitatea, sexualitatea și comunitatea, dreptul și economia, păcatele capitale și virtuțile civile, desfrâul și mistica.

---

<sup>211</sup> Una din obiectele obișnuite, atunci când discutăm despre literatură ca parte a unui context mai larg – și i, în particular, ca parte a contextului social – este aceea că, odată ce spune „context social”, criticul literar va avea tendința de a renunța la instrumentele sale și de a prelua instrumentele sociologului. Nu este însă obligatoriu să se întâmple așa – și acest fapt îl ilustrează, de pildă, eseul lui Giulio Ferroni pe care îl citez aici. Criticul literar își poate păstra instrumentele, poate lucra cu textul literar și poate discuta despre valoarea textului literar cu instrumentele proprii criticului (textul – și referința la text), ținând cont, totodată, că acest text este influențat de un context și că reflectă, astfel, o față sau alta din „spiritul vremii” în care apare.

<sup>212</sup> Giulio Ferroni, *op.cit.*, p. 20

<sup>213</sup> *Idem*, p. 24

(...) *Cultura ajunge astfel să devină parte a continuității lumii date, a comunicării curente, chiar și atunci când împrumută un ton critic și ireverențios* [s.m.]. (...) Nu poate să dea glas ezitărilor, dubiilor, preocupării pentru destinul umanității, ci se limitează la spectacol, la plăcere, spațiu de material consumabil.<sup>214</sup>

### III. Critica mass-media

O critică a culturii contemporane pornește, inevitabil, de la critica mass-media. Voi cita, în continuare, câteva idei din eseul lui Giulio Ferroni, care face tocmai acest lucru, referindu-se, în mod specific, la mass-media italiene din ultimele două decenii și jumătate. „Lumea culturală și politică italiană nu a știut să stăvilească, în nici un fel, difuzarea acestor deșeuri TV: dimpotrivă, au fost dintre aceia care au exaltat televiziunea ca o formă subversivă, față de toate formele de cultură «înaltă», favorizând și salutând difuzarea televiziunii comerciale ca o eliberatoare a unor exaltante energii vitale. (...) Și nu este cazul să vorbim despre toți cei care s-au lăsat păcăliți de vraja formelor aparenței, a exteriorizării experienței, a serialității nelimitate.”<sup>215</sup>

Problema televiziunii comerciale nu e doar slaba calitate a programelor – și a serialelor (reality show-uri sau seriale „de ficțiune”) difuzate: o problemă mai gravă chiar e aceea a valorilor promovate de această televiziune. Singura valoare pare a fi aceea a consumului, iar existența umană „de la TV” e așezată strict în orizontul consumului: „«Valorile» mediatice ale multor seriale TV echivalează, în cea mai mare parte, cu o reproducere a vieții «deja făcute», trasează modele ale unei lumi fără alte orizonturi în afară de cele ale unei existențe-de-consum, care, în banalitatea și vulgaritatea ei, exclude orice posibilitate critică, orice construcție a unui posibil sens (oricât de negativ ar fi acesta).”

Perfecțiunea tehnică a serialelor TV – și în special a celor americane, din ultimii ani – este un argument invocat frecvent de cei care susțin superioritatea „forme de divertisment” reprezentat de aceste seriale, și chiar a „modelului narativ” pe care ele îl propun. Totuși, ne avertizează Ferroni, „în punctul terminus al fie și celor mai bune seriale tv riscăm să găsim tocmai deșeurile TV, proiecția vulgară și agresivă a emoțiilor și a gesturilor cotidiene, sau privirea indiscretă prin gaura cheii, care își găsește, frecvent, model tocmai în imaginile de viață oferite de aceste seriale.”<sup>216</sup>

Aceleași rezerve pot și trebuie formulate și față de un alt fenomen mass-media: Internetul. Au fost exaltate, în ultimii ani, meritele și „virtuțile” Internetului, în special în urma rolului jucat de acesta în „primăvara arabă” – seria de proteste din Orientul Mijlociu și din Africa de Nord care a început în 2009. Internetul a jucat, în revoltele din țări precum Egipt, Maroc și Iran, rolurile de catalizator și de

---

<sup>214</sup> *Idem*, p. 28

<sup>215</sup> *Idem*, p. 31

<sup>216</sup> *Idem*, p. 33

canal de comunicare principal pentru protestatari, în condițiile în care televiziunea și radioul erau controlate de regimurile autocratice locale. Totuși, dacă în anumite contexte specifice Internetul poate deveni un instrument de cunoaștere și un „vehicul al libertății”, nu înseamnă că trebuie să închidem ochii față de reversul acestei monede și să ignorăm situațiile în care Internetul devine un instrument al violenței, al exceselor de toate felurile și al manipulării. „Aș invita la multă rezervă față de aceste simplificări spectaculoase<sup>217</sup>, dat fiind faptul că Internetul poate deveni și «armă de distrugere în masă»: *depinde, mereu, de conștiința și de intențiile celui care îl folosește* [s.m.].”<sup>218</sup>

#### **IV. New Italian Epic. Romanul istoric și literatura „de succes”**

Forma dominantă a literaturii ultimilor 20 de ani rămâne, în Italia, romanul: acesta ia, de multe ori, forma romanului-fluviu, iar productivitatea este, în cazul unor scriitori „de romane-fluviu”, uimitoare. Viteza de scriere – arată Giulio Ferroni – e sporită, pe de o parte, de folosirea computerului în locul mașinii de scris și, pe de altă parte, de procedeele „copy-paste”, de „aproprierea și reciclarea de pe Internet a unor texte de origini diverse, foarte rar identificabile”<sup>219</sup>, reciclări care pot fi justificate, comod, prin cele trei teorii foarte la modă în literatura de azi: cea a intertextualității, cea a postmodernismului și cea a combinatoricii universale.

Vedeta romanelor contemporane italiene o reprezintă romanul istoric<sup>220</sup>. „Această literatură romanescă pretinde, adesea, că povestește Italia, pe cea trecută, pe cea prezentă și, poate, pe cea viitoare: prin romane istorice sau romane despre prezent, romane istorice despre prezent etc. Sub pretextul de a aduna sub același steag o vastă generație de naratori, cineva a inventat o etichetă, destul de bizară, dacă stăm să ne gândim bine, aceea de New Italian Epic; distorsionând, în întregime, orice posibil sens al «epicului», prin propunerea de valorizare și de glorificare a unor texte care sunt exact la antipodul oricărei posibilități epice, mizând pe o scriitură neutră și lipsită de respirație sau pe artificii exterioare și repetitive.”<sup>221</sup>

---

<sup>217</sup> Giulio Ferroni se referă, aici, la propunerea realizată de *Weird Italia*, în 2009, de a acorda Internetului Premiul nobel pentru pace, pentru rolul jucat în timpul revoltelor din Iran din același an.

<sup>218</sup> *Idem*, p. 38

<sup>219</sup> *Idem*, p. 39

<sup>220</sup> E o teză susținută și de Giuliana Benvenuti (profesoară de literatură italiană contemporană la Universitatea din Bologna) în *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carroci editore, 2012. Noile forme de narativă ficțională a istoriei, apărute în anii 2000, sunt caracterizate, conform cercetătoarei italiene, de un „pact narativ care nu-i permite cititorului să separe evenimentele imaginare de evenimentele reale, viața de ficțiune.” (p. 14). Diferența, față de romanul istoric clasic, stă tocmai în diminuarea caracterului referențial, al apropierii de „adevărul istoric”, și în alipirea, fără discriminări, a unor materiale și izvoare foarte diverse. Corpusul de texte la care se referă Giuliana Benvenuti e, în mare parte, cel al New Italian Epic (a se vedea și nota 18 – despre Wu Ming) – iar în acest procedeu recunoaștem, ușor, procedee ale autorilor „postmoderni” – sau, în termenii lui Ferroni, ale intertextualității sau ale combinatoricii universale.

<sup>221</sup> *Idem*, p. 39-40

Se impune aici o scurtă paranteză despre acest New Italian Epic. Conceptul a fost propus, pentru prima dată, în 2008 de un scriitor/critic italian cunoscut sub numele de Wu Ming 1 (membru al faimoasei grupări de pe scena literară italiană intitulată Wu Ming<sup>222</sup>). „Noua epică italiană” ar îngloba o serie de texte scrise între 1993 și anii 2008-2009 de diverși autori italieni care ar avea în comun câteva trăsături stilistice și tematici istorice, filosofice și sociologice recurente: ar fi, în fapt, o formă particulară a metaficțiunii istorice. Complexitatea narativă, atitudinea „pop”, care facilitează succesul comercial, prezența unor așa-zise ONN-uri – Obiecte Narrative Neidentificate – care nu se supun modelelor nici unui gen literar cunoscut, și succesul comercial obținut, în cele din urmă, în pofida complexității și a prezenței ONN-urilor sunt câteva dintre trăsăturile comune ale acestei „noi epici” care s-a bucurat, în ultimii ani, de o mare atenție mediatică. Popularitatea curentului (numit de ziaristul Dario Olivero, în *La Repubblica*, „cel mai important curent cultural pe care și-l amintește Italia de la neorealism încoace”<sup>223</sup>), a fost dublată și de o critică intensă care a așezat, deopotrivă, sub semnul întrebării atitudinea sa comercială și valoarea estetică a voluminoaselor romane „intertextuale”; un astfel de discurs critic îl întâlnim și la Giulio Ferroni.

Premiile literare acordate unor astfel de romane nu sunt, neapărat, un semn al valorii romanelor; mai degrabă, vorbim despre romane care „vânează” premii și despre un mit care bântuie, în opinia lui Ferroni, lumea editorială și literară italiană, de câteva decenii: cel al scriitorului tânăr, care trebuie premiat. Despre romanul *La solitudine dei numeri primi*, al tânărului Paolo Giordano, care a câștigat Premiul Strega în 2008, criticul italian crede că a reușit să se impună prin date contextuale: autorul este un tânăr doctorand în fizică, iar romanul este produsul unei faimoase școli de *creative writing*. „Romanul înaintează cu o scriitură neutră și de plastic, fără nici un crescendo, oprindu-se asupra unor circumstanțe triviale, printre răutăți previzibile și dorințe zdrobite – ale tinerilor din pătura mic-burgheză torineză. Știința n-are nici o legătură, nu devine, în nici un fel, principiul de organizare al povestirii; povestea cu numerele prime e doar o metaforă generică pentru a transmite singurătatea celor doi protagoniști. Lumea care ni se derulează prin fața ochilor e cea pe care am mai văzut-o de multe ori, și la cinematograf.”<sup>224</sup>

Aspectul cel mai interesant legat de acest roman ar fi, până la urmă, chiar titlul său. Însă titlul reprezintă numai una dintre explicațiile succesului pe care l-a avut romanul<sup>225</sup> – odată cu tânărul său

---

<sup>222</sup> Wu Ming este pseudonimul unui grup de cinci autori italieni format în anul 2000, în Bologna; ei au semnat atât romane colective – precum *Q, 54* și *Manituana* –, cât și romane individuale. Cel mai cunoscut, poate, dintre romanele individuale ale grupării este *Stella del mattino* (2008), semnat de Wu Ming 4, care-i are printre protagoniști pe J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis și Robert Graves. Semnificația denumirii grupării Wu Ming poate fi, în limba chineză, „anonim” sau (cu o intonație diferită pe prima silabă) „cinci oameni”.

<sup>223</sup> Dario Olivero, „Libri, il romanzo politico: quattro passi nel New Italian Epic”, în *repubblica.it*, 18 decembrie 2008

<sup>224</sup> *Idem*, p. 43

<sup>225</sup> Romanul a fost ecranizat, în 2010, de regizorul Saverio Costanzo, și a primit două premii, Strega și Campiello, în 2008.

autor. „Cifrele vertiginoase de vânzări pot fi puse, mai degrabă, pe baza jocului de aparențe care emană din carte și din jurul cărții, unei încrengături de formule și de clișee mediatice, extrem de superficialei disponibilități sentimentale, imaginii durerii «vrăjite» și domesticite pe care o sugerează.”

Alături de *La solitudine dei numeri primi*, criticul citează și alte romane ale unor tineri scriitori italieni, scrise, mai mult sau mai puțin, „după rețetă”, cu un succes comercial (sau de premii) asemănător: *Occidente per principianti* (2004), al lui Nicola Lagioia și *Venuto al mondo* (2009), al lui Margaret Mazzantini. „Texte de umplură, aceste romane, prin caracterul lor și chiar prin succesul lor, ne poartă departe de acea căutare a esențialului care, singură, poate garanta supraviețuirea – veșnic problematică – a literaturii.”<sup>226</sup> Un factor mai general pentru această contraselecție e reprezentat de retragerea sau de dispariția din joc a criticii profesionale, al cărui loc este luat de „propaganda editorială”. Este un joc cu circuit închis, o bulă susținută de vânzări și care susține vânzările: „Ziarele își îndreaptă atenția spre cărțile care ies în evidență, mormane peste mormane, în librăriile-supermarket și, pentru a evita disensiuni jenante, se încred, deseori, în interviuri; recenziei criticului de meserie îi este preferată, frecvent, recenzia făcută de un scriitor, solidar și prieten, foarte adesea, cu scriitorul pe care-l recenzează; jurnaliști de o mare inteligență preferă să-și îndrepte atenția asupra cărților și autorilor la modă, asupra unor <non-scriitori> care devalizează clasamentele.”<sup>227</sup>

## V. Romanul *noir*

Foarte popular, printre scriitorii italieni ai ultimelor două decenii, este și romanul *noir*. Genul *noir*, thrillerul și fascinația pentru lumea criminală le regăsim, de altfel, și în primele romane ale scriitorilor din grupul Wu Ming; violența, crima, realitatea mafiei și a camorrei sunt, altfel, elemente constante ale mass-media italiene – și o materie primă de lucru la îndemână pentru tinerii scriitori.

„În această Italie dominată de mafie, de Camorra, de bande de diverse origini – scrie Giulio Ferroni – (...) nu pare posibilă nici un fel de intervenție rațională, nici un fel de îndreptare a vieții cotidiene: însă evenimentele puse în scenă de această literatură «neagră» vin în întâmpinarea cititorilor cu artificialitatea transparentă a ceea ce e deja cunoscut, oferind emoții deja anticipate de scheme narrative seriale, ce reflectă, neîncetat, modelele din cinematograful sau de la televizor.”<sup>228</sup> Iar problema cea mai mare legată de această abordare mimetică și serială nu este nici artificialitatea, nici mimetismul: cea mai mare scădere a genului, în această formă a sa, este că, dincolo de emoțiile brute, nu se conturează în romanele *noir* consumeriste nici un fel de „problemă a răului”: „Nici un element de

---

<sup>226</sup> *Idem*, p. 50

<sup>227</sup> *Idem*, p. 51

<sup>228</sup> *Idem*, p. 56

conștiință autentică, nici un fel de perspectivă critică [nu se conturează dincolo de înșiruirea de evenimente – n.m.]: doar o amplificare nedefinită a unei negativități automate și fără orizont.”<sup>229</sup>

Pe de altă parte, o literatură care ar aborda, cu adevărat, problemele „Italiei abisale” ar necesita o atenție a scriitorilor mult mai mare decât cea pe care o arată, acum, scriitorii față de „inflaționata materie a genului *noir*”. „Un catalog de scos la lumină, de parcurs, de investigat, printre toate faldurile și colțurile sale, cu o literatură care să nu fie facil-mimetică, o literatură care să nu se complacă, în mod cinic, să crească nelimitata cantitate de *trash*, dar care să fie marcată de responsabilitatea critică, sigur, nu într-un mod programatic, dar printr-o motivație internă a scriiturii, a întortocheatei pasiuni a acesteia.”<sup>230</sup>

## VI. Proliferarea genului scurt

Dincolo de vitrina sclipitoare a romanelor „de succes”, există și alte „nișe” în literatura italiană unde cei care caută producțiile valoroase ale ultimelor două decenii ar putea descoperi un teren mai fertil. Una dintre ele este cea a genului scurt – a povestirii. Cealaltă este cea a autoficțiunii.

„Mie mi se pare că forma scurtă a povestirii – scrie Giulio Ferroni – privită adesea cu suspiciune de către editori, este în ziua de azi cea mai potrivită pentru a atinge fragmentaritatea și pluralitatea experienței, pentru a scoate la lumină sensul cu ajutorul tensiunii lingvistice și a expresivității”<sup>231</sup>. Genul scurt ar putea reprezenta și un răspuns critic în fața „zapping-ului interminabil al comunicării” și în fața „agresiunii sistematice a televiziunii și a publicității”. Lungimea relativ redusă a povestirilor ar reflecta „segmentarea realității cu care avem de-a face în ziua de azi, fragmentele prin care ne iese în întâmpinare acea «complexitate» pe care toți o evocă, dar pe care nimeni nu reușește s-o fixeze și s-o definească.”<sup>232</sup>

Printre autorii care excelează în genul scurt se numără Pier Vittorio Tondelli (care influențează, prin romanul *Altri libertini*, 1980, o întreagă generație literară; *Biglietti agli amici*, 1986, este unul dintre volumele în care sunt adunate povestirile sale)<sup>233</sup>, Ermanno Cavazzoni (*Vite brevi di idioti*, 1994; *Gli scrittori inutili*, 2002) și Antonio Debenedetti (*In due*, 2008). Foarte apreciați de Ferroni este și

---

<sup>229</sup> *Ibidem*

<sup>230</sup> *Idem*, p. 66

<sup>231</sup> *Idem*, p. 67

<sup>232</sup> *Idem*, p. 68

<sup>233</sup> Tondelli este considerat drept unul dintre autorii cei mai importanți ai ultimelor trei decenii, din literatura italiană, nu numai prin romanul *Altri libertini*, care influențează toate generațiile de tineri scriitori din această perioadă, și prin volumele sale de proză scurtă, aforisme și teatru, ci și prin rolul său coagulant, de „patron” al tinerilor scriitori debutanți; îngrijește, printre altele, trei volume „Under 25”, *Giovani blues* (Il lavoro editoriale, Ancona 1986); *Belli e perversi* (Transeuropa, Ancona 1987); și *Papergang* (Transeuropa, Ancona 1990). A murit la doar 36 de ani, în vara anului 1990, în urma unei infecții cu virusul HIV.



Sebastiano Vassali, „autor de originale romane non-«istorice», dar «de extracție» istorică”, prin *La morte di Marx* (2006) și *Dio, il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* (2008).

*La nostra presenza*, a lui Giovanni Martini (Fazi, 2006), e o colecție de opt povestiri scurte marcate de „o densitate de durere care emană din orice mișcare și din orice gest, precum un lucru care nu poate să iasă la suprafață până la capăt”<sup>234</sup>; *Dove credi di andare*, a lui Francesco Pecoraro (Mondadori, 2007), include șapte povestiri care „privesc spre degradarea și violența lumii cu un soi de «luare la cunoștință» agresivă care pare că oțelește cuvintele, să le facă un instrument de o rezistență dureroasă, de piatră”<sup>235</sup>; tot genului scurt îi aparține și volumul *Questa e altre preistorie* (Le Lettere, 2008) semnat de același Pecoraro – o colecție de aforisme, reflecții și fragmente de jurnal despre „sensul din ce în ce mai marcat de suferință al lumii”; *Pazza e la luna*, de Silvana Grasso (Einaudi, 2007), e o colecție de zece povestiri plasate „într-o Sicilie periferică în care se desfășoară mici existențe erodate, sub semnul lunii «nebune», între excentricități și paradoxuri, coincidențe ironice, fixări în obiceiuri încăpățânat maniacale”<sup>236</sup>.

A luat amploare în Italia, în ultimii ani, și „moda” volumelor colective care au sau nu o unitate tematică și care se referă sau nu la subiecte de actualitate; o listă de titluri ne ajută să ne facem o idee despre aceste volume: *Padre* (Eliot, 2009 – include șapte povestiri semnate de șapte autori diferiți); *Lavoro da morire* (Einaudi, 2009, o colecție de 11 texte); *Questo terribile intricato mondo* (Einaudi, 2008 – include 12 texte); *A occhi aperti* (Mondadori, 2008 – cu 12 texte); *I confini della realta* (Mondadori, 2008 – include 10 texte); *Ho visto cose...* (BUR, 2008 – 10 povestiri).

Revenirea genului scurt ar putea să marcheze o întoarcere la sensul primar al narațiunii. „Să fie oare vorba despre faptul că povestirea ne conduce înapoi spre sursa primară a narațiunii? Că, dincolo de modernitatea de-acum dezagregată, [acest gen scurt] poate atinge, de mai aproape, sensul globalizării punctiforme în care suntem cu toții captivi?”<sup>237</sup> – se întreabă Giulio Ferroni.

## VIII. Un gen popular: autoficțiunea

Foarte populară în literatura franceză, în anii 1990, autoficțiunea își găsește un ecou puternic și în literatura italiană a ultimelor două decenii. Eul romanesc nu este în întregime autobiografic, dar nu este nici în întregime ficțional – despre acest eu se poate spune că e, cel puțin parțial, unul și același cu eul autorului „în carne și oase”. În privința acestei relații dintre cele două euri – cel romanesc și cel al autorului „adevărat” – Giulio Ferroni scrie: „[Eul romanesc] poate împrumuta chiar și același nume,

---

<sup>234</sup> *Idem*, p. 71

<sup>235</sup> *Idem*, p. 72-73

<sup>236</sup> *Idem*, p. 74

<sup>237</sup> *Idem*, p. 69

chiar și evenimentele din viața personală a autorului, pe lângă fapte fictive care pot fi mai mult sau mai puțin ample, oscilând între o măsură minimă (o mascare pudică, mai mult mimată, a propriilor aventuri) și o măsură maximă (mistificare inventivă, exaltare fantastică sau degradare supremă a propriului eu.”<sup>238</sup>

Chiar dacă este considerată, de unii critici, drept o noutate a ultimelor trei-patru decenii<sup>239</sup>, autoficțiunea are câteva „precedente” istorice ilustre; unul dintre acestea ar putea fi considerat romanul (sau seria romanescă în șapte volume) *În căutarea timpului pierdut* al lui Marcel Proust: eul romanesc, „Marcel”, este cel al autorului real, care își povestește, însă, propria viață ca pe o ficțiune, intercalând multe elemente de ficțiune. În Italia, o reușită a genului ar fi, în opinia lui Ferroni, *Fratelli d’Italia*, al lui Alberto Arbasino, din 1963 (cu două ediții revăzute, în 1967 și 1991).

Din ultimii ani, trei ar fi realizările mai importante de pe terenul autoficțiunii din literatura italiană. *Storia naturale dei giganti* (Guanda, 2007), a lui Ermanno Cavazzoni, este „un studiu fictiv de «critică tematică» despre uriașii din operele literare” – o critică tematică parodică și răsturnată ce ia forma unei lucrări de cercetare a unui nebun pasionat, care reconstruiește, ca și cum ar fi reale, diverse secvențe din romane mai mult sau mai puțin cunoscute în care apar uriași. Acești uriași sunt considerați nu personaje literare, ci „naturale”, „exemplare ale unei rase care a avut energia și splendoarea ei, dar care acum e dispărută”. Munca de cercetare se împletește cu micile sau marile neajunsuri cotidiene ale personajului-autor și cu o poveste de dragoste încurcată și fără speranță. „Într-un dialog nebun cu literatura comică veche, prin suprapunerea acesteia cu fațetele cele mai variate ale unui prezent «minor», văzut dintr-o margine și nu din centrul vârtejului societății spectacolului, Cavazzoni regăsește înțepătura consistentă, existențială, o critică de un comic cât se poate de autentic, acea critică întruchipată de marii comici ai secolului XX, înainte de apariția televiziunii.”<sup>240</sup>

*La via* (Einaudi, 2008), de Fabrizia Ramondino, e o carte care a ajuns în librării la două zile după moartea autoarei. Romanul este cronică a unui loc imaginar – Acraia – pe care Giulio Ferroni îl identifică drept un oraș plasat „între sudul provinciei Lazio și nordul provinciei Campania, între Terracina, Cassino, Sessa Aurunca, în zona în care scriitoarea se stabilise în ultimii ani”. Autoarea demonstrează „excepționala ei capacitate de a asculta viața locurilor, de a le auzi respirația lor internă, energia lor pulsantă, atracția lor spre un posibil bine și dezagregarea și coruperea lor, amenințările interne și externe care le corodează.”<sup>241</sup>

---

<sup>238</sup> *Idem*, p. 83

<sup>239</sup> Termenul *autoficțiune* a fost inventat, în 1977, de criticul și scriitorul francez Serge Dubrovsky, pentru a defini o încrucișare între două genuri aparent contradictorii: autobiografia și ficțiunea.

<sup>240</sup> *Idem*, p. 86

<sup>241</sup> *Idem*, pp. 77-78

*Il contagio* (Mondadori, 2009), al lui Walter Siti, e un roman străbătut de „un fior al sfârșitului, de o tensiune apocaliptică”<sup>242</sup>. E o apocalipsă „sociologică și erotică”, pe care autorul se încapățânează să n-o recunoască și să n-o privească în față, pretinzând cu încapățânare că viața pe care o reprezintă ar avea o anume „normalitate”, pe care e inevitabil să ți-o asumi. „E un soi de investigație narativă a lumii periferiilor din Roma, construită prin urmărirea unor povestiri diverse care privesc locuitorii unui bloc de pe imaginara stradă Vermeer (până la urmă, nici acesta nu e un roman, ci o carte de povestiri care se întretaie).”<sup>243</sup> Dacă alți autori, precum Pasolini, abordează subiectul periferiei dintr-o perspectivă critică, detașându-se clar de degradarea vieții locuitorilor, de criminalitate și de consumerismul sumbru al tinerilor din periferii, Siti pare că încearcă „să se adâncească, până la capăt, în degradarea inevitabilă a oamenilor și locurilor, arborând-o ca pe o necesitate, în felul său, <apocaliptică>, pe care și-o asumă cu o ostilitate furioasă față de orice posibilă perspectivă a îndreptării, a ameliorării, a orientării spre noi ipoteze <umane>.”<sup>244</sup> Poziția naratorului e aceea a unui refuz clar: față de orice responsabilitate, de orice cale de ieșire sau soluție, de orice ipostază alternativă a lumii.

## **IX. Hibridizarea romanului: între marketing și amenințările care plutesc asupra literaturii**

Proliferarea genului scurt și a autoficțiunii – și a autoficțiunii care înglobează genul scurt – e doar unul dintre simptomele unui fenomen mai amplu: acela al hibridizării romanului. Eticheta de „roman” pare a fi, în ultimele două decenii și jumătate, o convenție pe care editorii și librăriile o folosesc din ce în ce mai mult (doar) din motive comerciale. Noile „romane” sunt, în realitate, conglomerate, construcții polifonice, hibride care combină intrigi romanești, fragmente de jurnal intim și episoade autobiografice, notații de tip aforistic, cercetări istorice (reale sau – după cum am văzut – fictive), tratate de filozofie, studii de sociologie, reportaje, pagini de eseistică și de critică literară și chiar traduceri și inserturi cu *copy-paste* (din alte opere de ficțiune – sau științifice).

Această construcție hibridă – notează Giulio Ferroni – „nu se mai definește drept o structură narativă continuă, dar se încredințează, din ce în ce mai mult, combinației unor niveluri diverse de conținut, de forme, de perspective, marcate, uneori, și la nivel tipografic, în modul de așezare al textului în pagină.”<sup>245</sup> Mulți dintre autorii anilor 2000 se mișcă deja în această direcție și se așază sub semnul interferenței, care „exploarează noi dimensiuni posibile ale paginii, care fuge de o dimensiune asertivă sau narcisistă, care, pentru a se confrunta cu multiplele amenințări care plutesc asupra literaturii, menține

---

<sup>242</sup> *Idem*, p. 89

<sup>243</sup> *Ibidem*

<sup>244</sup> *Ibidem*

<sup>245</sup> *Idem*, p. 81

viu firul care o leagă de istoria ei de multe secole, de marile opere și experiențe pe care le avem în spate.”<sup>246</sup>

Dintre aceste romane hibride Ferroni reține câteva titluri: *Il Duca di Mantova*, al lui Franco Cordelli (Rizzoli, 2004); *Secoli di gioventu* (Mondadori, 2004) și *La citta dei ragazzi* (Mondadori, 2008), ale lui Eraldo Affinati; *Il sopravvissuto* (Bompiani, 2005) al lui Antonio Scurati; *Tutti contenti* (Feltrinelli, 2003) și *Nel cuore che ti cerca* (Rizzoli, 2008) ale lui Paolo Di Stefano; *Dalla stiva di una nave blasfema*, al lui Francesco Permunian (Diabasis, 2009) etc.

## X. Două cărți atipice

*Gomorra*, al lui Roberto Saviano (Milano, Mondadori, 2006) e o carte a unui tânăr jurnalist de investigație care descrie diverse experiențe din interiorul foarte primejdioasei organizații mafioate din sudul Italiei cunoscute sub numele de Camorra. Cartea e o relatare, în stil jurnalistic, a istoriei Camorrei, care scoate la iveală modul de a opera al acesteia, conexiunile subterane și unele dintre afacerile pe care le controlează organizația.

Din anul 2006, după publicarea cărții, Saviano a fost amenințat de diverși „nași” ai mafiei și este însoțit în prezent, peste tot, de o escortă permanentă a poliției. Vânzările *Gomorrei* depășesc, până în prezent, 10 milioane de exemplare în toată lumea (cartea a fost publicată în 51 de țări); doar în Italia s-au vândut peste 2 milioane de exemplare. Eterogenitatea cărții lui Saviano i-a determinat pe unii critici s-o asocieze cu New Italian Epic și chiar să considere cartea un ONN – Obiect Narativ Nonidentificat.

„În tânărul Saviano – scrie Giulio Ferroni – mulți au văzut emblema unei «reveniri» a responsabilității intelectuale, a unei literaturi care se întoarce la misiunea de a privi realitatea în față, la acceptarea provocării de a se confrunța cu rănilor cele mai dureroase ale prezentului.”<sup>247</sup> Originalitatea *Gomorrei* nu constă doar în arătarea cu degetul a răului, în investigarea distrugerilor masive provocate asupra unei părți a Italiei de crima organizată și a legăturilor dintre această rețea criminală și economia națională și internațională, ci și în modul în care naratorul se raportează la lucrurile prezentate, prin experiența proprie, provocată și căutată, la persoana I. „Autenticitatea mărturiei – arată Ferroni – merge mult dincolo de limitele a ceea ce ar putea părea unei priviri din afară drept o investigație jurnalistică sau un eseu sociologic; ea ține tocmai de fragilitatea celui care a avut prilejul să privească realitatea dinăuntrul ei, și care știe să vorbească într-un limbaj direct, fără trucuri literare, chiar dacă e hrănit de pasiunea pentru marea literatură.”<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> *Ibidem*

<sup>247</sup> *Idem*, p. 93

<sup>248</sup> *Idem*, pp. 93-94

Dar ce este *Gomorra*, în cele din urmă? Este o carte de jurnalism? Este o carte de succes? Este un mare roman? E important să înțelegem că *Gomorra* nu este, nici pe departe, un mare roman – sau o capodoperă a literaturii. Ceea ce indică această carte este „un orizont de posibilități ale literaturii, o pronunțată disponibilitate civică a acesteia: în urma unei serii de factori fie și parțial circumstanțiali (cum sunt succesul extraordinar al cărții și amenințările din partea *Camorrei*), și prin trăirea, pe propria piele, a tuturor greutăților (constrâns să trăiască ascuns, departe de viața societății obișnuite), autorul a dobândit o autoritate <civică> excepțională, tocmai în momentul în care nu mai poate să privească realitatea <din interior>.”<sup>249</sup>

Iată și paradoxul unui asemenea tip de demers: este un „gen” literar ce poate fi abordat – cu mult noroc – o singură dată în viață; după publicarea cărții, autorul devine o voce critică și un scriitor care își aprofundează, folosindu-se de instrumentele literaturii, experiența; însă acea experiență este ireproductibilă, ea poate fi „încercată” doar o dată.

*La vita bassa* (Milano, Adelphi, 2008) este cel mai recent roman semnat de Alberto Arbasino (un autor pe care l-am menționat și mai devreme, când am făcut referire la *Fratelli d'Italia*) – un scriitor pe care Ferroni îl caracterizează drept „cronicar al dezastrelor noastre, al coborârii fără de sfârșit a nivelurilor lingvistice și comportamentale, al unei prăbușiri accelerate care nu atinge, niciodată, fundul, dar care pare să vrea să meargă, mereu, tot mai departe în jos, precum cineva care ar cădea în golul interminabil dintre rafturile Bibliotecii Babel.”<sup>250</sup> *La vita bassa* din titlul romanului este viața „de la fund”, viața „cea mai de jos”: este viața adolescenților italieni din ziua de astăzi – dar și viața societății noastre contemporane, prinsă, de la adolescent la profesor și la intelectual, în spirala degradării: a limbajului, a comportamentului și a gândirii.

## **XI. Concluzii (1): literatura și „textele de umplură”**

„Astăzi asistăm la paradoxul unei literaturi care se multiplică și, în același timp, dă înapoi, asediată de imperiul mass-media, de golul comunicării, de degradarea limbajului și a vieții civice” – scrie Giulio Ferroni. Să vorbim despre literatura ultimelor două decenii, în acest context, nu înseamnă să renunțăm la instrumentele literaturii și să ne transformăm în sociologi; să vorbim despre literatura ultimelor două decenii, pe de altă parte, făcând abstracție de acest context (al mass-media, al comunicării și al vieții cetății) înseamnă să înțelegem foarte puțin din sau să nu înțelegem deloc literatura de astăzi.

Un alt mod de a defini literatura post-postmodernă din zilele noastre (de notat că cercetătorii italienii fac, foarte rar, trimiteri la postmodernism; dacă ar fi să găsim un echivalent parțial pentru

---

<sup>249</sup> *Idem*, p. 95

<sup>250</sup> *Idem*, p. 98

postmodernism, acesta ar fi *The New Italian Epic*) ar fi să o numim o literatură „sub presiune”: o literatură care sucombă sub apăsarea întregii istorii literare, dar și a excesului care extinde, dar și diluează, tot mai mult, substanța literaturii. Astfel strivită și diluată, literatura post-postmodernă, literatura mass-media a ultimelor două decenii devine o literatură «postumă».

E o panoramă marcată – în termenii lui Giulio Ferroni – de o avalanșă de „texte de umplură”, de o serie de prezențe intelectuale fără energie, fără un mesaj consistent, dar bine plasate în locuri vizibile, „susținute de *lobby*-uri și de solidarități transversale, care difuzează și propagă prestigiul puternic și supunerea față de modelele mass-media, în timp ce rămâne foarte puțin spațiu pentru critică și pentru o literatură cu o privire autentic-critică”<sup>251</sup>.

Nu e o situație pe care o regăsim doar în Italia: e o situație pe care o regăsim în toată lumea contemporană; Italia – ca și România – face parte dintr-un orizont european „globalizat”, parte a unei complicate rețele politice, economice și sociale amenințate de pericole comune. Sunt pericole care amenință nu doar cultura sau literatura, ci echilibrul întregii societăți omenești. E un context care face literatura să devină tot mai „slabă” și mai „postumă”, care o împing spre margine; dar e, în același timp, și o oportunitate pentru literatura de astăzi – care e singura formă de artă capabilă să-și asume funcția de „conștiință critică”. „[Aceste circumstanțe impun literaturii] o posibilă funcție de conștiință critică – scrie Ferroni –, într-un orizont al responsabilității și al interogării destinului cuvântului și al lumii: funcție de care celelalte forme artistice și de comunicare, prinse în viteza și în gratificarea instantanee a prezentului, în vârtejul ostentației și al exhibiționismului, nu pot dispune cu o atare intensitate radicală.”<sup>252</sup>

Am văzut, în această scurtă trecere în revistă a literaturii italiene din ultimele două decenii și jumătate, că romanul însuși este expus la multiplicarea mesajelor, la viteza comunicării, împrumutată din (sau impusă de) mass-media, la facilitatea scriiturii – care permite acumularea unor materiale „de umplură” și care evaporă orice formă de căutare stilistică, până la „moartea stilului”, – la presiunea (sau invazia) pieței și la influența (și presiunea) modelelor mass-media. Transformat astfel, romanul devine un obiect de consum rapid, un obiect „neesențial”, „destinat să se închidă în mode, culturi și genuri particulare, să se adreseze unui *public-țintă* predefinit, ca simplu obiect de consum, bun pentru a fi îngurgitat și digerat rapid”<sup>253</sup>.

Poate nu e mai e timpul romanului – sugerează Giulio Ferroni: poate e timpul povestirii și al falsului roman, suspendat între eseistică, document istoric, cronică sau reportaj al realității, autobiografie și autoficțiune, digresiuni și pagini de jurnal, colecție de aforisme și alte forme scurte. Și, dincolo de

---

<sup>251</sup> *Idem*, p. 102

<sup>252</sup> *Idem*, pp. 102-103

<sup>253</sup> *Idem*, p. 107

forme, orizontul unei literaturi care se raportează critic la lume – la această lume atât de amenințătoare și, totodată, atât de amenințată în care trăim astăzi – nu poate să fie decât cel al responsabilității „de care e dator orice intelectual și orice om, o responsabilitate față de supraviețuirea lumii și față de viitor, pentru destinul planetei și pentru viața celor ce urmează să vină după noi.”<sup>254</sup>

## **XII. Concluzii (2): un diagnostic și o posibilă terapie**

Condiția scriitorului însuși a fost alterată de acest context: scriitorul devine un individ care, prin intermediul cărților sale, „se expune” și, expunându-se, oferă modele de comportament. Însă aceste comportamente, așa cum se întâmpla odinioară, modele pedagogice sau morale, ci doar modele scenice. „Ne confruntăm cu proiecții, în exterior, ale unor atitudini narcisiste – scrie Ferroni – , într-un soi de reflecție spectaculară care exclude orice responsabilitate a subiectului-autor și orice împărțire a responsabilității cu publicul.”<sup>255</sup>

Scriitorul e, astfel, cineva care „apare”, iar cărțile, pentru a-și face loc pe scenă, trebuie, întâi de toate, să „apară”. „În mic, societatea literară sfârșește prin a reproduce aceleași mecanisme care funcționează în lumea politicii: deja, chiar și în lumea literară, prin trimiterea în carantină a criticii, este pus în prim-plan cine are o audiență mai mare și cine vinde mai mult.”<sup>256</sup>

Ne confruntăm, așadar, cu o lume literară care devine, concomitent, scenă de divertisment (care încurajează atitudinile narcisiste în detrimentul modelelor morale) și scenă politică (unde audiența e unitatea de măsură, în locul valorii). Și, totodată, ne confruntăm cu o lume literară din care au dispărut arbitrii – în care vocea criticilor nu se mai face auzită; locul lor, pe scaunul de arbitraj, a fost luat de rating.

Ce putem face? Care este soluția – să depunem armele și să renunțăm, cu totul, la literatură? Să îmbrățișăm ideea că trăim în vremurile „de după”, în vremurile „post-literare”, și că epoca literaturii a apus?

Giulio Ferroni propune o altă soluție: în fața acestor circumstanțe, o scriitură „a responsabilității și a destinului” nu poate să treacă cu vederea perspectiva „negativă” și legătura ei cu marea tradiție a „negării” care a caracterizat modernitatea literară și artistică. Dar e o negare ce nu se poate și nu trebuie să se închidă în „propria ciudățenie, în altitudinea propriei autosuficiențe, în jocurile obscure în care s-a scufundat, adesea, avangarda”. În schimb, „căutarea esențialului, ascultarea atentă a lumii, grija pentru

---

<sup>254</sup> *Ibidem*

<sup>255</sup> *Idem*, p. 109

<sup>256</sup> *Ibidem*

destinul acesteia, disponibilitatea de a disloca artificialul și de a atinge inima limbajului”<sup>257</sup> – aceasta este singura direcție în care literatura „de azi” își poate regăsi locul și identitatea.

### **XIII. Concluzii (3): posibile aplicații pentru literatura română**

Cât de relevante – și de mature – sunt marile teme de dezbatere din spațiul literar românesc din ultimii 25 de ani? În contextul discuției, putem spune că multe dintre temele noastre actuale de dezbatere (cum ar fi confruntarea dintre generații – în care scriitorii șaizeciști par a fi, încă, „la putere”, iar unii dintre scriitorii optzeciști continuă să apere un tot mai contestat „postmodernism românesc” – sau epurarea morală a literaturii, după criteriul unic al colaborării cu securitatea) sunt relevante strict în context local, însă nu sunt deloc relevante în contextul lumii și al culturii globalizate: și, din acest motiv, nu sunt nici mature.

O privire asupra unei culturi occidentale precum cea italiană – cu o tradiție a discursului critic în spațiul academic și în cel social mai îndelungată, cu o experiență a globalizării, a consumismului și a maladiilor mass-media mai profundă și, de ce nu, cu o producție literară contemporană mai bogată și, în mod cert, mai variată decât cea românească – ne poate ajuta să cercetăm, mai lucid, literatura română a ultimelor două decenii și să facem, mai ușor, diferența între ce e superfluu și ce e esențial.

Iată trei posibile aplicații pentru literatura – și cultura – română a „vremurilor noastre”:

1. Literatura contemporană nu poate fi discutată în afara contextului mass-media – și în afara contextului civic. Literatura ultimelor decenii nu e doar influențată sau contaminată de mass-media: ea aparține contextului mass-media. Această constatare ne ajută, pe de o parte, să înțelegem fenomenul „literaturii de consum”, derivat din nevoia de „fast food” – și de „fast literature” – a publicului educat de televiziune/Internet; și, pe de altă parte, ne ajută să evităm poziția elitistă, a izolării (frustrate) a literaturii în turnul de fildeș al „culturii înalte”.

2. „Textele de umplură” sunt un simptom al literaturii de consum prinse în jocul mass-media; e un capitol la care nu ar trebui să avem complexe – literatura română a ultimelor două decenii nu duce lipsă de astfel de „texte de umplură”. Critica literară, pe de altă parte – chiar dacă este scoasă, parțial, în afara jocului sau dacă e exilată în spațiul academic (ambele ipostaze își găsesc, din plin, acoperire și în spațiul românesc contemporan) – are doar două opțiuni: să laude, fără discernământ, orice apariție editorială sau să privească unele cărți și romane drept ceea ce sunt: „texte de umplură”. Conceptul de „text de umplură” e unul foarte important, deoarece acesta reprezintă elementul contrastant care ne

---

<sup>257</sup> *Idem*, p. 110



poate ajuta să redescoperim criteriul valoric – și să ne reapropiem, treptat, de înțelegerea unor concepte aparent desuete, precum „bun” și „valoros”.

3. Într-o literatură în care „stilul e mort”, asumarea unei poziții critice asupra lumii, căutarea esențialului, grija pentru destinul acesteia, disponibilitatea de a disloca artificialul și de a atinge inima limbajului reprezintă primii pași pentru separarea apelor – și pentru redescoperirea conceptelor de „bun” și de „valoros”. „Arta de dragul artei” este și trebuie să rămână o utopie interbelică: nu în sensul că arta trebuie să fie înregimentată ideologic (dimpotrivă, acesta e un alt flagel al artei), ci în acela că arta valoroasă e doar acea formă de artă care își asumă o poziție critică asupra lumii – care reflectă, altfel spus, o conștiință critică gata să aducă în dezbatere probleme esențiale ale societăților în care trăim și să invite cititorul să mediteze asupra acestor probleme.

Oare se găsesc, în Italia, scriitori la înălțimea acestei căutări a esențialului? – se întreabă, retoric, Ferroni. E o întrebare pe care o putem prelua, foarte bine, și noi, alături de întregul diagnostic pus literaturii „de azi”, în contextul mass-media și al societății de consum, pentru literatura română.

Voi porni de la formele populare și productive identificate aici și de la aceste trei observații ale lui Giulio Ferroni în discuția asupra evoluției prozei românești din ultimii 25 de ani – din capitolul următor.

## **CAPITOLUL 7**

### **Proza anilor 1990 și 2000 între modelele tradiționale, modelele internaționale, mass-media și forțele pieței**

Care sunt principalele direcții ale evoluției prozei românești din anii 1990 și 2000, la confluența modelelor tradiționale, din literatura română, a modelelor internaționale, de „import”, și a forțelor pieței? E o întrebare la care ar fi foarte greu să răspundem fără a face apel la concluziile din capitolele anterioare ale acestei cercetări – fără a înțelege, altfel spus, un context general sau o serie de contexte concentrice determinate de:

(1.) Evoluțiile și rupturile de pe traseele destinelor literare ale unor scriitori din generațiilor '60, '70 și '80;

(2.) Tipologia romanescă generală a perioadei 1960-1989 la intersecția unor modele internaționale și tradiționale, în contextul specific al „literaturii sub asediu” din lagărul socialist;

(3.) Dezbateră din jurul postmodernismului românesc și metamorfozele postmodernismului românesc, în anii '80 și '90;

(4.) Critica literaturii în contextul mass-media, specific democrațiilor mediatică, practică de o parte a criticii academice italiene;

(5.) Inventarul unor forme narative populare în ultimele două decenii în culturile occidentale (și în special, în cazul cercetării mele, în cea italiană).

În prima parte a acestui capitol voi prezenta, succint, câteva concluzii ale capitolelor și analizelor anterioare, relevante pentru discuția de aici; în a doua parte voi trece în revistă câteva forme productive ale prozei românești a anilor 1990 și 2000, ilustrate prin exemple relevante; iar în a treia parte a capitolului voi formula câteva concluzii cu privire la evoluția prozei românești în anii 1990 și 2000, privită în contextul modelelor tradiționale, a modelelor internaționale, a mass-media și a pieței.

## **I. Contextul analizei prozei românești în anii 1990 și 2000**

Din (1) reținem că, la o privire globală asupra lumii literare românești, în anii '60-'80 scriitorii pe care i-am numit „elitiști” au un comportament destul de omogen, atât în privința obiceiurilor de creație (sunt scriitori „de cursă lungă” care publică relativ disciplinat – intervalul dintre două romane e, să spunem, de doi, trei sau patru ani și relativ fix), cât și în privința unității dacă nu „de grup”, atunci „de breaslă” sub un crez comun (apărarea modernismului literar în fața pericolului revenirii realismului socialist).

Din (2) reținem că omogenitatea despre care vorbeam la punctul anterior o regăsim – iarăși, la o privire de ansamblu – și în tipul de roman cultivat de acești scriitori: *romanul discursiv, eseistic, liniar*,

*artistic și elitist*, care își are originea, deopotrivă, în experimentele, inovațiile și căutările stilistice ale lui James Joyce și în divagațiile eseistice inserate în roman ale lui Camil Petrescu<sup>258</sup>.

Din (3) reținem că „postmodernismul românesc” este un curent/concept care cunoaște un punct de vârf la mijlocul anilor 1980 și care își pierde, treptat, din influență la începutul anilor 1990. În cele două decenii, de la începutul anilor 1980 și până la sfârșitul 1990, postmodernismul românesc cunoaște o serie de metamorfoze, trecând prin câteva etape succesive: una de „transplant”, la începutul anilor 1980 (un postmodernism conceptual, definit și dezbătut în presa și, în special, în lumea academică occidentală și „transplantat”, fără mari modificări, de unii dintre tinerii scriitori optzeciști la începutul anilor 1980); alta militantă, la mijlocul și spre finalul anilor 1980 (un postmodernism militant – „postmodernismul românesc” –, adaptat la condițiile locale, socialiste și nu capitaliste, dictatoriale și nu democratice, la mijlocul și spre finalul anilor 1980); și, în sfârșit, alta evanescentă, deziluzionată și hibridă (un postmodernism evanescent la începutul anilor 1990, contaminat de alte curente și forme literare occidentale).

A susține că întreaga literatură a anilor 1990 este postmodernă sau post-postmodernă este o eroare, deoarece asta presupune a nu ține seama, în mod voit, de istoria și de metamorfozele conceptului de „postmodernism românesc” și de intrarea conceptului în declin tocmai la începutul anilor 1990. Pe de altă parte, a ignora influența postmodernismului (românesc sau occidental) asupra literaturii anilor 1990 este iarăși o eroare, deoarece acest fapt presupune a ignora, iarăși în mod voit, influența și fascinația ideologiei și a formelor postmoderne asupra scriitorilor<sup>259</sup> anilor 1990.

Din (4) reținem că, prinși în vârtoarea dezbaterii în jurul postmodernismului românesc (o dezbateră, în fond, de interes local, și purtată în special în interiorul lumii literare românești), critica noastră literară trece, adesea, cu vederea teme de dezbateră „cu bătaie lungă” și întrebări cu bătaie lungă” care privesc fenomene prezente și evoluția literaturii italiene în viitor. Putem să vorbim, în anii 1990 și 2000, despre un fenomen literar de sine stătător – sau avem de-a face cu un fenomen literar care este atras și, în cele din urmă, înglobat de un fenomen mai larg – cel al mass-media? Ce consecințe are această atracție asupra literaturii acestor ani? Dacă un bun mediatic valoros este un bun „de consum”

---

<sup>258</sup> S-ar putea obiecta aici că romanele scriitorilor optzeciști, atunci când ele încep să apară, la începutul anilor 1990, reprezintă o ruptură și un salt față de această tipologie a romanului eseistic și discursiv. Răspunsul meu este că romanul „postmodern” non-liniar propus de scriitorii optzeciști și o reacție în față a acestui roman eseistic și liniar al șezeciștilor; dincolo de teoria occidentală care trage cu ochiul la romanele unor Thomas Pynchon și la John Barth, teorie care este prezentată drept motorul acestor creații narrative, romanele optzeciștilor rămân, în esență, discursive, eseistice, artistice și elitiste. Între *Bunavestire* a lui Nicolae Breban (1977) și *Femeia în roșu* a lui Mircea Mihăieș, Adriana Babeș și Mircea Nedelciu (1990) nu există o diferență reală de fond.

<sup>259</sup> În special asupra scriitorilor foarte tineri – cum sunt „cenacliștii” T.O. Bobe, Răzvan Rădulescu, Cezar Paul-Bădescu, Svetlana Cârsteian, care sunt studenți, cei mai mulți dintre ei la Literele bucureștene, la începutul anilor 1990 – și a celor de vârstă mijlocie, precum Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter, Petru Cimpoeșu; unii dintre aceștia sunt asistenți sau lectori tot la Literele bucureștene, în aceeași perioadă.

vandabil, ce se întâmplă cu textele literare în contextul mass-media – devin valoroase doar dacă sunt vandabile? Și care este rolul literaturii, prin ce supraviețuiește ea sau de ce mai supraviețuiește ea, în acest context?

Din (5) reținem că literatura italiană a ultimelor două decenii – literatură aleasă ca termen de comparație pentru această cercetare – a cunoscut o mare de „texte de umplură”: romane care au succes „de public” fără a fi valoroase, din punct de vedere literar. Pe de altă parte, tocmai această mare de „texte de umplură” îi permit literaturii să-și identifice, cu o mai mare claritate, misiunea și rolul ei în raport cu lumea contemporană. Și această misiune este tocmai aceea de a deveni purtătoarea unui mesaj critic față de lumea contemporană, un mesaj care e imposibil de transmis, în mod credibil, prin alte canale mediatice.

Am inventariat și câteva dintre formele populare ale prozei italiene a ultimelor trei decenii: romanul istoric (în fapt: noul roman istoric sau metaficțiunile istorice postmoderne) e una dintre formele la modă ale prozei italiene<sup>260</sup>; această formă se asociază cu succesul curentului *New Italian Epic* și a romanului hibrid. Noile „romane” hibride sunt, așa cum arată Giulio Ferroni<sup>261</sup>, conglomerate, construcții polifonice, hibride care combină intrigi romanești, fragmente de jurnal intim și episoade autobiografice, notații de tip aforistic, cercetări istorice, tratate de filozofie, studii de sociologie, reportaje, pagini de eseistică și chiar traduceri și inserturi cu copy-paste (din alte opere de ficțiune – sau științifice). Autoficțiunea, romanul *noir* și genul scurt sunt alte forme populare ale literaturii italiene a ultimelor decenii.

## II. Formele narative productive în proza românească a anilor 1990 și 2000

Care sunt, așadar, formele narative cele mai productive – formele reprezentative pentru proza românească a anilor 1990 și 2000?

Ele sunt, în mare, aceleași forme pe care le întâlnim și în literatura italiană (a se vedea punctul (5), de mai sus) a ultimelor trei decenii. În această secțiune le voi trece în revistă și voi insista asupra unor exemple – romane remarcabile (fie prin „tipicitatea” lor, fie prin valoarea literară, fie prin ambele) pentru categoria pe care o ilustrează. Voi porni de la „lista” de la punctul (5) și voi introduce nuanțări sau categorii noi acolo unde este cazul<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> Creațiile unor scriitori postmoderni români precum Mircea Cărtărescu sau Petru Cimpoeșu se interesează, în multe puncte, cu unele dintre romanele reprezentative ale grupării Wu Ming, de pildă – grupare care își asumă paternitatea conceptului de *The New Italian Epic*.

<sup>261</sup> Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma, Gius. Laterza & Figli, 2010

<sup>262</sup> Prin aceasta nu vreau să arăt că literatura română a anilor 1990 și 2000 ar fi o copie sau o „clonă” a literaturii italiene din aceeași perioadă. Păstrarea categoriilor urmărite în capitolul dedicat prozei italiene contemporane – categorii pe care i le datorez, în cea mai mare parte, lui Giulio Ferroni – e o alegere care îmi permite analizarea prozei românești a anilor 1990 și 2000 în contextul modelelor internaționale care o influențează, analiză ce reprezintă tocmai obiectivul cercetării de față.

## II. 1 Romanul istoric

Deși nu reprezintă o formă predominantă a prozei românești de după 1990, metaficțiunile istorice, mai mult sau mai puțin apropiate de „stilul” *New Italian Epic*<sup>263</sup>, sunt prezente prin câteva realizări notabile și în proza românească a anilor 1990 și 2000. Una dintre ele este romanul *Ambasadorul*, al lui Ioan Mihai Cochinescu (Editura Cartea Românească, 1991). O alta este micul, dar foarte densul roman al lui Filip Florian, *Zilele regelui* (Editura Polirom, 2008). O a treia este seria (sau epopeea) *celor o sută* (*Cei o Sută*<sup>264</sup>) a lui Gheorghe Schwartz.

### II.1.1 Ioan Mihai Cochinescu, *Ambasadorul*

*Ambasadorul*, al lui Ioan Mihai Cochinescu (Editura Cartea Românească, 1991; reeditat la Cartea Românească, în 2010) descrie, pe urmele lui Nicolae Milescu Spătarul, o călătorie unui cărturar cu vocație enciclopedică, însărcinat cu o misiune diplomatică, în China. Alexandru, personajul romanului, este un ambasador care încearcă o intermediere nu numai între două culturi diferite – ci și între muzică (autorul romanului este muzicolog, profesor de estetică și pian) și literatură (I.M. Cochinescu a frecventat, sporadic, Cenaclul de luni, la începutul anilor 1980), între știință și credință, între omenesc și divin<sup>265</sup>.

Romanul ar putea fi catalogat drept o reușită a formulei cenacliere optzeciste, postmoderne – și, într-adevăr, filtrele livrești, ambiguitatea vocilor narrative, explorarea unei game variate de formule românești și bogăția referințelor culturale apropie romanul de această formulă cenaclieră. Totuși, țesătura stilistică densă, bogăția barocă a ornamentelor și ficțiunea istorică de atmosferă îndepărtează *Ambasadorul* de formula tipică optzecistă: Ioan Mihai Cochinescu nu propune o parodie gratuită sau un experiment metatextual, ci un roman istoric țesut pe câteva fire epice bine conturate, cu o bogăție de substraturi și de semnificații. *Ambasadorul* este un roman istoric de atmosferă prea ușor trecut cu

---

<sup>263</sup> Este important să ne amintim că acest „stil” se caracterizează prin complexitatea narativă a construcțiilor românești, atitudinea „pop”, care facilitează succesul comercial, prezența unor așezări ONN-uri – Obiecte Narrative Neidentificate – care nu se supun modelelor nici unui gen literar cunoscut, și succesul comercial obținut, în cele din urmă, în pofida complexității și a prezenței ONN-urilor

<sup>264</sup> Cele 11 romane din această serie, care urmăresc te întreaga istorie a omenirii, prin 100 de personaje înrudite între ele, din vremurile lui Moise până în vremurile contemporane, apar, pe parcursul a 25 de ani, la diverse edituri – de la Facla (Timișoara, 1988) la Cartea Românească (București, 1993), la Alfa (București, 1998 și 2000) la o editură a Uniunii Scriitorilor (București, 2004) la Polirom (Iași, 2005) și, în sfârșit, Curtea Veche (București, 2008, 2010, 2011, 2012 și 2013).

<sup>265</sup> Gabriela Gherghișor scrie, în *România literară* (nr. 10/2010): „Alexandru încearcă o intermediere nu numai între doi împărați și două culturi diferite, ci și între Apollo și Dionysos, între mythos și logos, între știință, artă și magie, între filosofie, muzică și literatură, între religie, astrologie și alchimie etc., între cunoaștere și putere, între iubire și glorie, între omenesc și divin, între meditație și acțiune, între realitate și imaginație, între genio și ingegno.”

vederea de critica literară; un roman apărut la capătul unui efort îndelungat de documentare, de scriere și rescriere, de căutare a tonului potrivit și de șlefuire permanentă a fiecărei fraze.

Aceste calități propun un model alternativ în proza anilor 1990 (romanul e scris la sfârșitul anilor 1980, dar a fost publicat abia după Revoluția din decembrie 1989): un model care pornește de la o cultură artistică vastă, care pornește de la acumulări literare consistente, și care presupune concentrarea concomitentă asupra palierului narativ (și pentru arta clasică a povestirii) și asupra celui stilistic (unde nimic nu e lăsat la voia întâmplării). Vizitarea unei game prea largi de formule românești, unele divergente, și stilul pe alocuri prea dens, pe alocuri ambiguu și ceșos îl trădează drept un roman de tinerețe; din păcate, *Ambasadorul* rămâne un model care nu a fost revizitat, mai târziu, nici de autorul său, nici de prozatorii deceniilor următoare, care au preferat genuri și formule mai accesibile – și deseori mai facile.

## II. 1.2 Filip Florian, *Zilele regelui*

*Zilele regelui*, al lui Filip Florian (Editura Polirom, 2008) a fost descris de critica literară drept un roman istoric în miezul căruia există un alt roman, „de atmosferă privată”<sup>266</sup>, care, la rândul său, se circumscrie unui roman fantastic. Romanul are în centru figura lui Carol I, primul rege din scurta istorie dinastică a României; personajul este urmărit de la venirea sa în țară, pe 10 mai 1866, până la încoronare, pe 10 mai 1881. Materia romanului umple unele goluri misterioase ale biografiei prințului, explorând inclusiv o zonă obscură, a presupuselor relațiilor intime extraconjugale care ar fi avut ca rezultat un copil din flori (cu o prostituată!), niciodată recunoscut oficial de impunătorul suveran prusac.

Prozatorul este considerat, în unanimitate, de critică, un estet<sup>267</sup>, un prozator-artist. „Ceea ce-l individualizează pe acest prozator tacticos și tenace este frazarea elaborată, artistă, dar fără dilatări flamboaiant-meridionale, scriitura eleganta în care rigoarea prusacă se îmbină cu frivolitatea vieneza a valsurilor lui Johann Strauss.”, scrie Paul Cernat<sup>268</sup>; Carmen Mușat îl înscrie pe Filip Florian în „filiera artiștilor”, care ar avea, în literatura română, ca punct de plecare opera lui Mateiu Caragiale (*Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, al lui Matei Călinescu, *Teodosie cel Mic* al lui Răzvan Rădulescu și *Calpuzanii* lui Silviu Angheliescu ar sta alături de romanul lui Filip Florian). Dincolo de stil, meritul prozatorului rămâne acela de a construi povestiri coerente în care sunt readuse la viață epoci istorice dispărute.

---

<sup>266</sup> Paul Cernat, „În intimitatea lumii lui Carol I”, în *Bucureștiul Cultural*, 28 octombrie 2008.

<sup>267</sup> Prin estet înțelegem, aici, în primul rând un stilist – în descendență a lui Flaubert și a cum arătat critica literară) a lui Mateiu Caragiale. Romanele „artistice” pe care le voi discuta mai jos nu sunt, neapărat, opera unor stilisti; deși pot fi opera unor stilisti, preocuparea pentru stil nu este definitorie pentru calitatea artistică. Cele două calități definitorii ale romanelor artistice, așa cum le definesc eu, sunt aplecarea asupra unor probleme profunde ale condiției umane și construirea unui discurs critic asupra lumii.

<sup>268</sup> Paul Cernat, *art.cit.*

*Zilele regelui* rămâne un roman de atmosferă și se remarcă prin trei calități rare, în proza anilor 1990 și 2000: (1) curajul de a cultiva, împotriva spiritului literar al vremii, povestirea ca meșteșug (într-un decor supraîncărcat de experimente poststructuraliste, textualiste și postmoderne); (2) răbdarea de a struni fraza și de a căuta cuvântul potrivit, la locul potrivit; și, în sfârșit, (3) interesul documentar pentru istoria mare, pentru istoria factuală, printre ale cărei evenimente mari se încheagă micile speculații ficționale ale romanului. Nu e chiar suficient pentru a ajunge la un roman mare – dar e suficient pentru a avea un roman care să se evidențieze cu ușurință, în mod pozitiv, în peisajul anilor 2000. Apariția unui astfel de roman, în acest peisaj, este cu totul surprinzătoare – și e una dintre surprizele plăcute din colecția Ego-proză (altfel, dominată de producții autoficționale) a Editurii Polirom.

### II. 1. 3 *Cei o sută*, Gheorghe Schwartz

Seria *Celor o Sută*, a lui Gheorghe Schwartz (1988-2003) este un proiect ambițios, o cronică de familie de mare amplitudine: saga urmărește destinul a 100 de personaje înrudite între ele care traversează toate epocile istorice ale omenirii începând cu vremea lui Moise până în mileniul al treilea, și zonele aflate în centrul istoriei, în respectivele epoci. Este o istorie alternativă a omenirii, o istorie neoficială, „secretă”<sup>269</sup>, bazată, parțial, pe ficționalizarea unor întâmplări consemnate de istoria „canonică” și, parțial, pe teoriile psihologului George Schwartz (pasionat de paranormal și autor al unor lucrări precum *Filosofia comportamentului. Introducere în psihologia transversală*<sup>270</sup> și *Psihologia transversală. Partea generală*<sup>271</sup>).

Teoria lui Gheorghe Schwartz despre folosirea experiențelor personale ca sursă de inspirație în romanele sale istorice este una interesantă – și merită citată: „Experiența personală – dacă e bine redată – poate să se prezinte ca un text interesant pentru lectură și valoros pentru diferiții analiști. Dar oare reprezintă un asemenea document mai mult decât viața povestită, un fel de istorie de popularizare? Povestea a fost scrisă de Dumnezeu. (Noi fiind actorii într-un scenariu extrem de larg.) Ce rost are să rescriem ceea ce s-a scris deja? În unele limbi, termenul de literatură se confundă cu cel de ficțiune. În acest sens concep și literatura mea. M-am ferit întotdeauna să copiez faptele, însă pentru a mă face înțeles folosesc trăirile.”<sup>272</sup>, afirmă Gheorghe Schwartz într-un interviu acordat lui Gheorghe Mocuța.

---

<sup>269</sup> Fascinația pentru istoriile secrete este, în esență, una *pop*, comercială, deoarece exploatează interesul cititorului mediu pentru ocultism, pentru teoriile conspirației și pentru presupusele „mari adevăruri” ascunse ale omenirii; e o fascinație ridiculizată de Umberto Eco în *Pendulul lui Foucault* și transformată în material al unei serii de best-seller-uri de Dan Brown (începând cu faimosul roman *Codul lui Da Vinci*).

<sup>270</sup> Gheorghe Schwartz, *Filosofia comportamentului. Introducere în psihologia transversală*, Școala Vremii, Arad, 2002

<sup>271</sup> Gheorghe Schwartz, *Filosofia comportamentului. Partea generală*, Școala Vremii, Arad, 2006

<sup>272</sup> “Gheorghe Schwartz: martor rătăcitor prin Istorie”, în *România literară*, numărul 28 din 2012, accesat on-line la adresa [http://www.romlit.ro/gheorghe\\_schwartz\\_martor\\_rtcitor\\_prin\\_istorie](http://www.romlit.ro/gheorghe_schwartz_martor_rtcitor_prin_istorie) pe 18.07.2015

Critica literară a semnalat, în romanele lui Schwartz, prezența unui „melanj de roman politic și parabolic”<sup>273</sup>, psihologismul insistent, transformarea întregului demers narativ într-o investigație de psihologie abisală. Istoria prezentată de Schwartz e ciclică, iar personajele sale sunt, într-un fel sau altul, *alter-ego*-urile aceluiași fondator misterios al familiei – ale cărui amintiri revin în poveste, în mod repetat. Genurile utilizate, imitate sau citate sunt extrem de diverse: cronică, dialogul teatral, nuvela polițistă, basmul se întâlnesc, toate, în romanele lui Gheorghe Schwartz. Referințele (voluntare sau involuntare) sunt, iarăși, foarte eterogene: de la Platon la Edgar Allan Poe, de la Mihail Sadoveanu la Dan Brown. Cavalerii templieri și teoriile conspirației revin, iar și iar; diferența e că, în saga lui Gheorghe Schwartz, conspirațiile și templierii nu îmbracă, neapărat, o formă comercială<sup>274</sup>.

În contextul discuției despre *The New Italian Epic*, am putea spune că saga *Celor o Sută* ar fi, dintre cele trei romane prezentate până în acest punct, cel mai bun exponent ar acestui gen, dacă ar îmbrăca o formă ludică, flexibilă, pop și comercială.

Deși prezentarea de față nu încearcă să epuizeze categoriile și să ofere liste exhaustive de titluri, câteva romane valoroase mai trebuie menționate, alături de cele trei. *Calpuzanii* (Cartea Românească, 1988), al lui Silviu Angelescu, și *Tobit* (Editura Eminescu, 1983; Polirom, 2005), al lui Ștefan Agopian completează nișa, deloc săracă, a romanelor istorice – sau a metaficțiunilor istorice românești ale ultimelor trei decenii.

## II. 1.4. Romanul istoric – câteva concluzii

În încheierea secțiunii, voi discuta, sintetic, subgenul romanului istoric al anilor 1990 și 2000 din perspectiva celor trei repere ale acestei abordări: modelele tradiționale, modelele internaționale și forțele pieței.

Printre modelele tradiționale ne-am aștepta să-i regăsim pe marii autori de romane istorice ai epocii interbelice și ai anilor 1960: pe Mihail Sadoveanu, în primul rând, apoi pe Camil Petrescu (cu masiva și bine documentata serie *Un om între oameni*, care-l are ca protagonist pe Nicolae Bălcescu) și pe Petru Dumitriu (cu a sa *Cronică de familie*, parțial compromisă de partizanatul ideologic cu marxismul). Nici unul dintre aceștia nu se ridică, însă, la statutul de model dominant. În schimb, Mateiu Caragiale, cu al său roman decadentist, *Craii de Curtea-Veche*, este considerat, de o mare parte a criticii literare, cel mai apropiat model pentru manieristul Filip Florian; pentru Ioan Mihai Cochinescu, Nicolae

---

<sup>273</sup> „Gheorghe Schwartz: treziți-i, legionari, iniți-i”, în *Cultura*, Nr. 354, din 24 noiembrie 2011, accesat online la adresa <http://revistacultura.ro/nou/2011/11/gheorghe-schwartz-%E2%80%99Etreziti%E2%80%99C-legionari-initiati> pe 18.07.2015

<sup>274</sup> Sau, într-o altă formulare: Gheorghe Schwartz nu pare să introducă aceste teme în romanele sale pentru a atrage cititorii amatori de teorii ale conspirației, așa cum face, de pildă, Dan Brown. Faptul că ele par a fi tratate drept teme intelectuale vizitabile nu-l opune, totuși, pe autorul timișorean lui Dan Brown; în *extremis*, o asemenea lipsă de discernământ poate apărea, valoric, un autor la un raft sau mai multe sub Dan Brown.



Milescu Spătarul și al său *Jurnal de călătorie în China* reprezintă, alături de prozele experimentale ale șaptezeciștilor (Mircea Horia Simionescu și a sa *Bibliografie generală*) și ale optzeciștilor, modelele mai evidente din proza românească. Iar pentru Gheorghe Schwartz, Mihail Sadoveanu ar fi reperul românesc evident.

Modelele internaționale sunt mai ușor de identificat – asta pentru că, pe de o parte, romanul istoric este un gen foarte productiv în literatura anglo-saxonă, prezentă masiv, prin intermediul traducerilor, pe piața românească a ultimilor 25 de ani; și, pe de altă parte, romanul istoric trece prin metamorfoze multiple, în ultimele decenii, în aceeași literatură anglo-saxonă, iar aceste metamorfoze sunt slab sau deloc reflectate în titlurile românești ale anilor 1950-2010. Altfel spus, între *Neamul Șoimăreștilor*, de Mihail Sadoveanu, și *Numele trandafirului*, de Umberto Eco, este o diferență foarte mare (nu doar de formă – ci și de fond, de formulare a narațiunii asupra istoriei). O diferență (totuși mai mică, dar notabilă) există și între *Numele trandafirului* și *Parfumul* lui Patrick Süskind, și între *Parfumul* și alte *best-seller*-uri, precum *The Einstein Prophecy*, de Robert Masello, sau *Îngeri și demoni*, de Dan Brown.

Nu există nimic, în literatura română, care să echivaleze nici cu *Numele trandafirului*, nici cu *Parfumul*, nici cu *Îngeri și demoni*. Gheorghe Schwartz intuiește această absență și încearcă s-o compenseze; seria *Celor o sută* ar trebui să ofere un răspuns românesc față de aceste *best-seller*-uri – și față de multe altele. Modelele internaționale sunt, după cum spuneam, pentru Gheorghe Schwartz mult mai multe; ele pornesc de la Platon și nu se opresc la Edgar Allen Poe, la critica psihanalitică a lui Freud și la Dan Brown.

*Parfumul* lui Süskind – un izbutit și foarte popular *thriller* istoric de atmosferă – ar putea să fie un model (îndepărtat) pentru Filip Florian. Proza istorică erudită și ironică a lui Umberto Eco este modelul cel mai apropiat pentru Ioan Mihai Cochinescu.

Este vizibil, așadar, că romanul istoric al anilor 2000 funcționează într-un dezechilibru: pe de o parte, tradiția românească este una destul de aridă (și nu este deloc adusă la zi); pe de altă parte, evoluția internațională a genului este, în egală măsură, extrem de rapidă, de eterogenă și este dominată fie de rețete comerciale (subțiri), fie de construcții postmoderne (masive și elaborate). Cei care doresc să țină pasul cu întreaga evoluție internațională și caută să scrie, dintr-un singur suflu, „marele roman istoric” sfârșesc, ei înșiși, în formule eterogene (schizoide). În câștig ies cei care își selectează o nișă (așa cum face Filip Florian) și acceptă mizele moderate ale registrului minor.

În plan comercial, vorbim despre *best-seller*-uri doar pe piața anglo-saxonă. Faptul că seria lui Gheorghe Schwartz are pe coperte, de la primul la ultimul volum al seriei sale, numele a șase (!) edituri diferite (probabil un record, în proza românească a ultimelor decenii) este destul de relevant pentru

succesul (sau pentru lipsa succesului) comercial al genului, în România. Romanul lui Filip Florian a înregistrat, este adevărat, un succes de critică și a fost tradus, până acum (aflăm de pe site-ul Editurii Polirom) în 12 limbi – dar acest succes este departe de a ridica romanul la nivel de *best-seller*. O explicație o găsim la Giulio Ferroni; vom reveni, ceva mai târziu, la ea, acum rezum doar ideea esențială: vandabilitatea unei cărți o asigură, în secolul XXI, mass-media, nu critica literară, iar secretul succesului comercial este ca autorul să devină, el însuși, o figură populară în mass-media.

## II. 2 Scriitori optzeciști și postmoderni; depășirea postmodernismului

În proximitatea metaficțiunilor istorice se situează și câteva romane ale prozatorilor optzeciști și nouăzeciști care perfecționează procedeele combinatorii deja consacrate ale Cenaclului de luni/ale „Postmodernismului românesc”. Printre ele se numără ciclul *Orbitor*, al lui Mircea Cărtărescu – care este, poate, ciclul românesc cel mai dezbătut și mai contestat de critica literară al ultimelor două decenii –, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* (Humanitas, 2006) și *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni* (Compania, 2001) ale lui Petru Cimpoșu.

### II. 2.1 Mircea Cărtărescu: *Orbitor*

Ciclul *Orbitor*, al lui Mircea Cărtărescu<sup>275</sup>, a fost considerat, de o mare parte a criticii literare, drept cel mai important ciclu românesc al anilor 1990 și 2000<sup>276</sup>. Ciclul a fost numit „un monument literar” cu puternice rădăcini romantice și cu substrat eminescian, care urmărește o tramă „presărată cu scenarii oculte”<sup>277</sup> ancorate în proza fantastică a lui Mircea Eliade. Romanul e, fără îndoială, așa cum arată Paul Cernat, „un proiect impresionant, fără termen de comparație în literatura română de după 1989, un efort ce impune admirație și respect, o construcție monumentală, totală, o supernova narativă”<sup>278</sup>.

Seria se mișcă în mod aparent, în cele trei volume, dinspre explorarea unei autobiografii fantastice, a unei copilării și a unei adolescențe mitizante, spre integrarea și decodarea realității imediate, a istoriei recente. În fapt, universul ciclului *Orbitor* este universul creierului, universul minții, al raționalității și al intelectului care încearcă să găsească o porțiță de ieșire din propria hipertrofiere, din propria absolutizare. Această zbatere, această tensiune dramatică amintește de un citat din C.S. Lewis,

---

<sup>275</sup> Primul volum, *Aripa stângă*, a apărut la Editura Humanitas în 1996; ultimul volum, *Aripa dreaptă*, a apărut, tot la Editura Humanitas, în 2007. Între ele, al doilea volum, *Corpul*, a apărut la aceeași editură, în 2002.

<sup>276</sup> A se vedea, de exemplu, topul/sondajul „Romanul deceniului – Orbitor de Mircea Cărtărescu”, publicat pe [agendaliternet.ro](http://agenda.liternet.ro) și accesibil la adresa <http://agenda.liternet.ro/articol/10906/Dana-G-Ionescu-Dan-Boicea/Romanul-deceniului-Orbitor-de-Mircea-Cartarescu.html>. Răspund aici Al. Cistelean, Paul Cernat, Andrei Terian, Mihai Iovănel ș. a.

<sup>277</sup> Adina Diniț oiu, „Orbitorul la «judecata de apoi»”, în *Observator cultural*, Nr. 388, septembrie 2007

<sup>278</sup> Paul Cernat, „Apocalipsa după Mircea Cărtărescu”, în *Bucureștiul cultural*, Nr. 7, august 2007

din desființarea omului: „Pieptul – Mărinimia – Sentimentul – iată indispensabilii factori de legătură între omul cerebral și omul visceral. S-ar putea spune că acest element intermediar este cel care definește omul ca om: căci, prin intelectul său, el nu este decât spirit, iar prin poftă, el nu este decât animal. (...) Ceea ce îi singularizează pe Oamenii fără Piept nu este excesul gândirii, ci lipsa de emoții fertile și generoase. Capetele lor nu sunt mai mari decât cele obișnuite: atrofierea piepturilor de mai jos de ele creează această impresie”<sup>279</sup>.

Ciclul are și câteva scăderi evidente – scoase în evidență, în mod repetat, de critica literară<sup>280</sup>. Excesul este cea mai importantă dintre ele. Suprasaturația discursivă, excesul stilistic, verbiajul debordant și pe alocuri redundant sunt, toate, forme ale exceselor care devin tot mai supărătoare, în special în cel de-al doilea și al treilea volum al trilogiei. Soluțiile și rezolvările narrative sunt și ele, uneori, pripite și improvizate – fapt care este bine ascuns, însă, sub verbiaj. Umbrela postmodernismului, care nu cere, nu-i așa, rezolvări narrative coerente maschează și ea acest defect; totuși, parcurgând cele peste 1000 de pagini ale trilogiei, cititorul nu se poate mulțumi cu această umbră a mării umbrele postmoderne, iar frustrările pot lua naștere ușor. Inserția istoriei recente în ficțiune a fost și ea văzută drept un defect – în special în ultimul volum, *Aripa dreaptă*. Devenind comentator și judecător al istoriei recente, Mircea Cărtărescu a abandonat, arată unul dintre comentatori<sup>281</sup>, chiar punctul forte al proiectului pe care îl începuse: un proiect care trebuia să ilustreze, în mod exemplar, tocmai proza vizionară, la anipodul prozei realiste, istorice.

Proporțiile și ambiția proiectului literar dus la bun sfârșit, melanjul deseori reușit de fabulos și liric, de romantism, suprarealism și onirism, fuziunea de discurs tehnologic, livresc și mistic, inovațiile stilistice și dimensiunea vizionară a ciclului romanesc reprezintă merite evidente ale trilogiei lui Mircea Cărtărescu. Seria *Orbitor* nu este, așadar, cea mai importantă realizare literară a anilor 1990 și 2000: nu este cel mai mare roman sau „marele roman” al acestei perioade. Scăderile și, mai ales, excesele provocate, cel mai probabil, chiar de ambiția de a scrie „marele roman” sabotează, intrinsec, proiectul. Însă, prin amploarea demersului și, totodată, prin amploarea dezbaterilor iscate în jurul trilogiei, *Orbitor* rămâne, cu siguranță, cel mai important proiect literar al anilor 1990 și 2000, un proiect care domină, prin monumentalitate și statură, dezbaterile din lumea literară a acestor ani.

## II. 2.2 Petru Cimpoesu: Simion *Simion liftnicul* și *Christina Domestica*

<sup>279</sup> C.S. Lewis, *Desființ area omului*, Editura Humanitas, Bucureș ti, 2004, pp 36-37

<sup>280</sup> Trebuie să observăm, aici, polarizarea extremă a reacț iilor critice, între lauda fără rezerve și negaț ia vehementă. Lauda fără rezerve trece cu vederea, de obicei, prea uș or sau prezintă drept reuș ite unele scăderi vizibile ale romanelor, datorate, cel mai probabil, grabei și presiunii externe de a încheia cu succes proiectul, în timp ce negaț ia vehementă înmulț eș te cu zero până și meritele evidente ale trilogiei lui Mircea Cărtărescu.

<sup>281</sup> Adina Diniț oiu, *art.cit.*

*Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni* (Compania, 2001) și *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* (Humanitas, 2006) ale lui Petru Cimpoeșu sunt două romane frecvent citate printre realizările narative de vârf<sup>282</sup> ale anilor 2000. Petru Cimpoeșu ar aparține, biologic, generației 1980; procedeele postmoderne la care face recurs (adesea în mod ironic) în romanele sale îl apropie de optzeciști, în vreme ce anul apariției romanului *Povestea Marelui Brigand* (2000), care îl aduce în atenția criticii, și asumarea adesea ironică a procedeelelor textualiste ale postmodernismului optzecist îl încadrează în plutonul scriitorilor de după 1990; „generația de creație” a lui Petru Cimpoeșu este, așadar, generația 1990.

*Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni* este, în opinia lui Paul Cernat, „volumul revelație care l-a adus, spectaculos [pe Petru Cimpoeșu], în prima linie a prozei românești postdecembriste, de la periferie la centru”<sup>283</sup>. E, totodată, romanul tranziției, romanul vieții la bloc – cel în care ne recunoaștem, cu năravurile și viciile noastre.

Într-un bloc de provincie (din Bacău) un cizmar se urcă în lift și blochează ascensorul la ultimul etaj, după care începe să vorbească în parabole și să facă minuni. Romanul începe cu blocarea liftului și urmărește istoria celor 10 zile care zguduie lumea blocului din Bacău: o lume în care se reflectă întreaga realitate a tranziției românești. Povestea lui Simion e completată de poveștile altor personaje, după principiul narațiunii în ramă: *Hanul Ancuței*, al lui Sadoveanu, e citat, în text, ca un model evident.

Mircea Iorgulescu observă că romanul „aduce în proza românească de după 1989 o prospețime aproape neverosimilă de ton și viziune”, în vreme ce calitatea principală a romanului ar reprezenta-o „lipsa de încrâncenare”<sup>284</sup>. Luminița Marcu vede în roman „un spectacol de marionete”, în care „barocul gesturilor îngroșate și comicul exagerat se altoiesc pe un realism de fond, pe toate micile realități de bălci ale acestui deceniu colorat.”<sup>285</sup> Unul dintre meritele lui Petru Cimpoeșu este că își strunește foarte bine instrumentele: nu exagerează nici cu tonul moralizator (aproape insesizabil), nici cu umorul grosier, nici cu realismul sordid, nici cu procedeele prozei optzeciste.

E o mare performanță să prezinți un subiect atât de delicat, precum e tranziția românească, recentă și dureroasă, cu instrumentele potrivite, fără să aluneci în excесе – care pot fi fatale, așa cum am văzut și în discuția despre seria *Orbitor*. Și să transformi un astfel de demers delicat într-o lectură plăcută, într-o carte care poate fi apreciată, cu ușurință, de publicul larg.

---

<sup>282</sup> De reț inut, aici, opinia lui Andrei Terian, care îl așază pe Petru Cimpoeșu în topul celor mai buni prozatori ai anilor 2000 (înaintea lui Răzvan Rădulescu, a lui Horia Ursu, a Florinei Ilis, a lui Radu Aldulescu și a lui Gheorghe Crăciun) și care arată că „romanul românesc de după 2000 e mai bogat decât pare” (în topul/sondajul „Romanul deceniului - Orbitor de Mircea Cărtărescu” publicat pe [agendaliter.net.ro](http://agendaliter.net.ro)).

<sup>283</sup> Paul Cernat, „România virtuală și metaficționa paranoia”, în *Bucureștiul cultural*, nr 22, noiembrie 2006

<sup>284</sup> Mircea Iorgulescu, „Viața la români, după Evenimente”, în *Revista 22*, Nr. 51, decembrie 2001

<sup>285</sup> Luminița Marcu, „Umor și metafizică”, în *România literară*, Nr. 25, iunie 2001

Dacă *Simion liftnicul* este romanul vieții la bloc și fresca primilor zece ani de tranziție românească, la cinci ani după publicarea sa, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* este romanul care elucidează, în cheie ironică, misterele istoriei recente ale României. Insula Roland, din Pacific, pierdută de România după 1989, ar fi mărul secret al discordiei dintre România și Statele Unite, care ar explica relația enigmatică dintre Nixon și Nicolae Ceaușescu, trădarea generalului Pacepa și mecanismele secrete ale Revoluției din 1989. Insula – pe care nu se întâmplă niciodată nimic – e locuită de o comunitate formată din rromi (rolanzi), români și americani. Pe unii dintre ei avem prilejul să-i cunoaștem, pe parcursul romanului. Toți cei pe care îi cunoaștem au trei lucruri în comun: sunt, în aparență, inși banali și șterși (precum *Christina Domestica*); au, fiecare, câte o țicneală (Dr. Thomas vrea să inventeze telepatigraful, prin intermediul căruia oamenii și-ar putea comunica gândurile la distanță; maiorul Smith, de la manutanță, se crede un spion într-o misiune ultrasecretă); și toți ar putea, printr-un context foarte întortocheat de împrejurări, să fie la locul potrivit pentru a salva lumea de o conspirație a extraterestrilor.

Voi insista, în cele ce urmează, asupra subiectului și asupra procedeelelor desfășurate, în acest roman, de Petru Cimpoeșu deoarece ele sunt reprezentative pentru ceea ce numesc faza parodică a postmodernismului românesc – o fază care marchează epuizarea curentului, în anii 1990.

Totul pornește undeva, în mijlocul Pacificului, pe insula Roland, o proprietate secretă a statului român. Locuită de rolanzi – colorați și manglitori, rromi, ce mai încoace și încolo – și de americani, staționați într-o bază militară. Înainte și după Revoluția din decembrie 1989, cu tot peisajul unui cartier românesc provincial. Polii magnetici ai Pământului s-au mutat de la locul lor și amenință echilibrul planetar, niște extraterestri plutesc, amenințători, pe deasupra insulei, iar o organizație secretă, sau serviciile de spionaj americane, sau securiștii romani completează să creeze supraomul-pisică-telepată.

### **II. 2.3 *Christina Domestica* – o discuție aplicată**

Toate aceste elemente alcătuiesc un complex de intrigi întortocheate care se desfășoară pe câteva sute de pagini. În centru se afla *Christina Domestica*, realizatoarea unei emisiuni numite *Întâlnirea cu fericirea*. Christina nu înțelege mai nimic din ceea ce se întâmplă, dar încearcă să salveze lumea. Soarta face ca ea să se afle în mijlocul unor conspirații mondiale și al unor planuri concentrice de distrugere (sau de salvare) a lumii. La fel ca în povestea lui Peter Pan, Insula care nu exista este buricul Pământului.

La ingredientele de mai sus se mai adaugă unul, foarte important: umorul. Asistăm, de pildă, la o serie de discuții nesfârșite între împăratul rrom-Roland, care suferă de toate complexe grandomane ale micimii funcției sale, și colonelul șef de bază americană, care suferă de Irritable Bowel Syndrome –

adică de balonări, flatulență și hemoroizi. Îl vedem, apoi, pe colonelul respectiv purtând o cască plină de bobine de autoinducție care ar trebui să-l vindece de hemoroizi prin captarea câmpurilor geomagnetice ale pământului. Una din sursele consistente ale umorului este disponibilitatea personajelor de a crede în orice, și în orice, de la OZN-uri la energii acumulate în spirale yoghine și în puterea taumaturgică a căștilor paranormale.

La sfârșit – pentru că nu e nici o greșeală să sărim direct la sfârșit – naratorul pare să se plictisească de întreaga încurcătură, care ar mai putea continua pe alte câteva sute de pagini. Și îi lasă pe toți în aer, hotărându-se să recupereze doar unul sau două personaje, să le spunem, cheie: pe nebunul Pablo și pe Christina. Tot atunci naratorul introduce alte personaje, care nu au nici o legătură cu povestea de dinainte: Vasile Tumburuc, zis Basil – o caricatură a scriitorășului provincial ratat –, plus câteva profesorese-amante. Colonelul Puritanal, Împăratul rolanzilor, Maiorul Smith, Vic (soțul Christinei), Cosmo (tatăl Christinei, se pare, agent secret CIA), dr. Thomas, Joanna-Jeni, Marychka, Naggie și toți ceilalți protagoniști dispar, brusc, din roman. Și la fel dispar și OZN-urile, conspirațiile și pisicile telepate. Cu un singur gest, marele păpușar postmodern se hotărăște să simplifice lucrurile: nu-i așa, într-un roman postmodern „anything goes”, și orice decizie a naratorului, oricât ar fi de radicală sau de absurdă, trebuie să fie tolerată, ba chiar aplaudată de cititor.

Naratorul despre care vorbim nu are, de altfel, nici o limită. Este un narator-demiurg, intră când vrea în mințile, în casele și în secretele personajelor, le comentează, înțelegător-ironic, gândurile („Maiorul Smith nu știa ce să creadă și de aceea nu crezu nimic“), se lansează în divagații filosofice nesfârșite în jurul motivațiilor acestora și propune tot felul de explicații psihologice sau parapsihologice care-i nuanțează (în fapt, îi disimulează) punctele de vedere. O face, desigur, cu vervă, cu inteligență și cu luciditate – dar, mai mult, face toate aceste lucruri în mod ostentativ. Ceea ce-și dorește acest narator este un singur lucru: el își dorește ca absurditatea comportamentului său să fie remarcată.

Naratorul acesta insidios e, de fapt, vedeta romanului – iar comportamentul său ofensator este personajul central pe care-l avem, permanent, în fața ochilor. Acest narator comentează, de pe margine, piesă pe care o pune în scenă, îi scoate sub reflectoare pe unii, îi concediază, discreționar, pe alții, și îngheață, când are chef, acțiunea pentru a ne ține lecții despre desenul lui Jastrow, despre principiul lui Goodman („o imagine nu exprima decât proprietățile metaforice la care face referire“) sau despre pisica lui Schrödinger. Din când în când, pune totul pe „hold” pentru a se pierde în divagații poetice de felul următor: „Apoi, cortegiul a pornit spre cimitirul Ecaterina. Pe străzi cu hopuri, mărginite de blocuri; pe lângă care curgeau în zadar trotuare; și magazine alimentare; sufletul ei auster și supus, izbăvit de păcate, pluti lin către cer; se ridică tot mai sus, deasupra a tot și a toate; unde zbuciumul lumii s-a stins,

nici păsări nu zbor, nici vântul nu bate; abia se zăresc printre nori, la mari depărtări, orașe și sate<sup>286</sup> etc (poezia naiv-optzecistă – în fapt, o parodie a poeziei optzeciste – continuă înainte, pe două pagini întregi).

În alte ocazii, același narator împrumută un aer pedant și își dezvăluie cunoștințe enciclopedice, invocând, la grămadă, surse serioase și neserioase, de la teorii și studii de fizică a cuantelor la articole din *Evenimentul zilei* și la cărți de tipul *Energia care vindecă*, a renumitului bioterapeut Viorel Olivian, din Pașcani, județul Iași. Un narator care, la un moment dat, hotărăște să arunce mantia și sceptrul de demiurg sarcastic și să îmbrace hainele de lucru ale lui Petru Cimpoeșu, de profesie inginer, rezident în Bacău. După ce îi invocă pe Marx, Sartre, Tesla și Bohr, rezolvă totul cu cel mai ieftin truc din manual: acela al manuscrisului adus de un necunoscut, într-o sacoșă de plastic.

Este ca și cum, la un moment dat, naratorul-demiurg s-ar fi plictisit de proporțiile pe care le lua conspirația și de firele pentru a căror deslușire ar mai fi avut nevoie de alte câteva sute de pagini. Și ar fi spus: gata, până aici! În ultimele secvențe ale romanului apar editorul romanului și unul dintre redactori – „Nu erau niște pensionari, cum crezusem. Spre mirarea mea, unul dintre ei, cunoscutul filosof L., directorul unei edituri importante (pe celălalt nu-l cunoșteam, un tip mai înalt și slab, cu mustața și ochelari, care mergea cu capul aplecat într-o parte și nu spune decât „îhâm, îhâm”<sup>287</sup>) s-a oprit, a făcut o reverență cam teatrală și a spus... “. Și, în felul acesta, probabil prin intermediul unei conspirații și al unor interese oculte, manuscrisul neterminat e declarat bun pentru tipar.

Este un narator parodic – dar care nu parodiază rolurile clasice ale naratorului, încercând să răstoarne convențiile și să sublinieze artificialitatea oricărei perspective narative. Este un narator care, dimpotrivă, ironizează chiar naratorul parodic postmodern și subliniază, prin împingerea în extrem, chiar artificialitatea principiului „anything goes”. Chiar și parodia, ne spune Petru Cimpoeșu, este un procedeu care poate fi folosit în exces – și împins până la epuizare.

## II. 2.4 Teoria conspirației – o cheie a realității?

Miturile de consum și, mai ales, disponibilitatea consumatorilor de ficțiuni mediatice de a crede în aceste mituri de consum reprezintă, în fapt, firul roșu al romanului și, în același timp, cea mai evidentă pistă falsă pe care o indică Cimpoeșu. Desigur, personajele sale sunt gata, după cum am mai arătat, să creadă în orice, deși orice-ul Christinei nu este identic, de pildă, cu orice-ul lui Naggie. Fiecare are propria versiune asupra para-realității, fiecare își construiește o „teologie” proprie în care naturalul, supranaturalul și zeii sunt construite, în ultimă instanță, după „chipul și asemănarea” proprie.

---

<sup>286</sup> Petru Cimpoeșu, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete*, Editura Humanitas, 2006, p. 137

<sup>287</sup> Petru Cimpoeșu, *op cit*, p. 231

Dar *Christina Domestica* nu este un roman despre manipulare și despre teoria conspirațiilor. Nu intră în aceeași categorie cu *Saludos* (Editura Polirom, Iași, 2004) și *Sigma* (Editura Polirom, Iași, 2005), ale lui Alexandru Ecovoiu, cu *Hotel Europa* (Editura Albatros, București, 2006), a lui Dumitru Țepeneag sau cu *Trandafirul tăcerii depline* (Editura Alfa, 1999), a lui George Cușnarencu, de pildă<sup>288</sup>, și chiar cu *Povestea Marelui Brigand* (Editura Polirom, 2007), a lui Petru Cimpoeșu. Dacă este adevărat că milenarismul și teoria conspirației sunt „nebunii” extrem de productive, inclusiv în plan literar, în cele două decenii de după Revoluția din 1989, la fel de adevărat este că unii prozatori le îmbrățișează pe deplin, spunându-le cititorilor atinși de morbul conspirativist exact ceea ce vor să audă, în timp ce alți prozatori iau o anumită distanță critică față de ele.

În orice caz, marea conspirație a nu-se-știe-cui (sau tra-la-la sau MSAMDR) este doar una dintre pistele posibile ale acestui roman. Scenariul S.F. este la fel de verosimil; la fel este și posibilitatea ca totul să fie, în definitiv, visul unui nebun (Pablo sau N. Ceaușescu?) sau o halucinație sau o viziune apocaliptică. Tocmai multitudinea de rezolvări posibile, în cheia nebuniei tranziției (sau a diverselor nebunii ale tranziției), invalidează orice astfel de rezolvare – și ia o distanță critică față de diversele rezolvări „milenariste”.

Romanul ar mai putea fi – și aceasta este rezolvarea spre care ne îndeamnă paginile de final – o demonstrație a unei teorii literare ad-hoc, pe care o voi numi ficțiunea realității ca efect: „Cam asta e tot – adică, mai nimic. Am impresia că detaliile pe care sunt tentat să le adaug ar fi de prisos, nereușind decât să complice inutil un desen oricum ratat, lipsit de semnificație. Constituie totuși dovada faptului că eram prezent acolo, încă lucid și observăm atent... realitatea ca efect”<sup>289</sup>. Această realitate ca efect propune, în fapt, o definiție negativă a realității prin tot ceea ce nu este realitatea: în bună tradiție apofatică, Petru Cimpoeșu confruntă realitatea cu toate cheile la modă (din ultimele două decenii) de interpretare a ei și arată că nici una dintre acestea nu se potrivește în lacăt – nu deschide, altfel spus, lacătul.

„Cam asta e tot”, ne spune Cimpoeșu – tot ce avem, toate cheile pe care le avem. „Adică nimic” – nici una dintre aceste chei nu se potrivesc (și detaliile suplimentare ar fi „de prisos”, deoarece

---

<sup>288</sup> Pentru o listă extinsă a romanelor conspiraționiste și milenariste, a se vedea articolul lui Nicolae Barna, „«Neocărtărescianismul» dezamăgitor sau Marele Roman absent”, în *Revista Cultura*, Nr. 57/2007. Citez din Nicolae Barna: „Romanul apocaliptic și (pseudo-) milenarist, cu apel la miraculos și la motivul scenariul conspirației oculte, s-a pomenit întruchipat – la cote «valorice» diferite, dar cel puțin remarcabile în toate cazurile, și, firește, în configurații particulare, diverse – de nu puține volume, respectiv *Te pup în fund*, *Conducător iubit!* și, mai ales, *Cei șapte regi ai orașului București*, de Daniel Bănuțescu, *Orbitor* (trei volume) de Mircea Cărtărescu, *Hotel Europa*, *Pont des Arts* și *Maramureș*, de Dumitru Țepeneag, *Trandafirul tăcerii depline* de G. Cușnarencu, *Domnul clipei* de Dan Stanca, *De câți oameni e nevoie pentru sfârșitul lumii* de Gheorghe Iova, *Povestea Marelui Brigand* de Petru Cimpoeșu, *Anotimpuri de trecere* de Cătălin Țârlea, *Saludos* și *Sigma*, de Alexandru Ecovoiu, *Vestitorul*, de Dan Perșu, *Crima din magazinul «Harmonia Mundi»*, de Hanibal Stănculescu, *Trup și suflet. Romanul-basm* de Liviu Ioan Stoiciu, *Textele de la Monte Negro* de Octavian Soviany (și altele încă, lista rămânând fără îndoială deschisă)”.

<sup>289</sup> Petru Cimpoeșu, *Christina Domestica și Vânătorii de Suflete*, ed. cit., p. 229



demonstrația este deja convingătoare). Realitatea este un efect al acestor încercări nereușite (observarea unui fenomen modifică, nu-i așa, esența fenomenului), se modifică în funcție de observator, însă esența ei rămâne închisă. Calea catafatică este blocată (sau este subiectul unui alt roman); deocamdată știm ce nu funcționează – rămâne încă să aflăm ce ar putea să funcționeze.

## II. 2.5 Un exercițiu de echilibristică – între kitsch și miraculos

„*Christina Domestica* este un exercițiu de echilibristică pe sârma subțire dintre kitsch și miraculos, dintre pixeli și atomi, dintre parodia dezlănțuită și reflecția politică și morală”<sup>290</sup>, scrie Andrei Terian. Modelele sunt vizibile pentru cei familiarizați cu proza postmodernă și Cyberpunk a anilor 1960-2000 – Thomas Pynchon, Michel Huellebecq, William Gibson; totodată, Petru Cimpoeșu transcende aceste modele, prin combinația neașteptată dintre genuri și tehnici divergente, precum postmodernismul, Cyberpunk-ul și romanele lui Pavel Coruț, pe de o parte, și, pe de altă parte, prin deschiderea unor niveluri mai profunde, unde tandrețea și lirismul se îmbină cu dezbateră morală.

„*Christina Domestica și Vânătorii de suflete* e o antipoveste – scrie Alex Goldiș – care consacră un geniu caracteriologic, nu un povestaș debordant”<sup>291</sup>. Petru Cimpoeșu își suspendă, pe parcursul acestui roman, aproape toate piste narrative; rămân fragmentele introspective și analitice și personajele sale, memorabile prin defectele pe care le reprezintă. E un roman în care prozatorul nu are răbdare să construiască o narațiune – și nici măcar mici narațiuni coerente. Ceea ce-l interesează pe prozator e să obțină efecte comice și să pună, totodată, în lumină absurditatea erorilor și a falacozității ce caracterizează gândirea de tip conspirativ. Să râdem de absurdul ilogicului care trece drept logic, aceasta e miza romanului. Încă odată, meritul lui Petru Cimpoeșu e că reușește să facă acest lucru prin intermediul unor personaje verosimile, comice și, totodată, vulnerabile și umane, fără de care întreaga demonstrație n-ar fi fost decât o construcție neconvingătoare și fadă.

Dacă ar fi să comparăm cele două romane ale lui Petru Cimpoeșu cu reușitele „de vârf” ale *New Italian Epic*, discutate de Giulio Ferroni, am putea spune că aceste romane depășesc toate aceste reușite – fie și pentru simplul fapt că ele depășesc mecanica unei rețete literare. Petru Cimpoeșu este un autor aparent postmodern care parodiază, subtil, postmodernismul; prin mizele sale mai adânci, prin perspectiva critică pe care o propune asupra lumii, el se întoarce la funcția primară a literaturii – aceea funcție primară esențială pentru lumea zilelor noastre, pe care o redescoperă Ferroni.

---

<sup>290</sup> Andrei Terian, „Războiul hologramelor”, în *Ziarul Financiar*, 3 noiembrie 2006

<sup>291</sup> Alex Goldiș, „Un Caragiale abisal”, în *Cultura FCR*, Nr. 56, ianuarie 2007

## II. 2.6 Scriitori optzeciști și postmoderni; depășirea postmodernismului – câteva concluzii

Care sunt modelele tradiționale și internaționale care influențează aceste romane – și cum se raportează ele la piață, care este „cota” lor de piață?

Printre modelele tradiționale, proza vizionară a lui Eminescu și a lui Heliade Rădulescu, o parte din proza fantastică a lui Mircea Eliade, chiar proza reflexivă, filosofică a lui Camil Petrescu își lasă, toate, amprenta asupra romanelor optzeciștilor, în general – și a seriei *Orbitor*, a lui Mircea Cărtărescu, în special – , iar proza postmodernă a lui Mircea Cărtărescu este, la rândul ei, un model pentru Petru Cimpoeșu. De notat, aici, că prin „model” nu înțelegem ceva care este, în mod necesar, imitat sau aprofundat; un model este – în special când vorbim despre romanele lui Petru Cimpoeșu, ceva care va fi parodiat și depășit.

Printre modelele internaționale, Thomas Pynchon și Michel Huellebecq, realismul magic al lui Gabriel Garcia Marquez și al lui Ernesto Sabato sunt modele evidente, la o primă vedere, pentru optzeciști, alături de curente științifice mai largi, precum psihanaliza lui Freud și sociologismul pozitivism, de structuralism și de teoria fractalilor. Postmodernismul, în sine, este un curent care încearcă să înglobeze „orice”-ul – cu mențiunea că acest „orice” presupune, de regulă, tot ceea ce este de ultimă oră în științele exacte sau în filozofia pozitivistă, popular sau pop, la modă sau pe buzele tuturor.

În privința raportării la piață, interesant este că în această categorie vom întâlni unele dintre *best-seller*-urile ultimelor două decenii. Este un fapt, în aparență, paradoxal: dacă accesibilitatea și transparența stilului, elementele de roman „de acțiune” și teme sociale, politice sau religioase actuale tratate în cheia teoriei conspirației sunt cele trei ingrediente ale succesului comercial<sup>292</sup>, autorii postmoderni sunt departe de a oferi publicului produse ușor digerabile, scrise „după rețeta comercială” (stilul e, de regulă, departe de transparență – la Mircea Cărtărescu, de pildă, este prețios și încărcat, pe alocuri frazele sunt aproape ilizibile; acțiunea e un pretext sau un mecanism, firele epice sunt foarte rar duse până la capăt; teme sociale și politice sunt tratate în chei multiple și adesea – cum vedem la Petru Cimpoeșu – nici una nu se potrivește).

Paradoxul este, însă, explicabil dacă ne gândim, în primul rând, la faptul că unii dintre scriitorii optzeciști au devenit, între timp, figuri mediatice populare (ajunși în atenția presei deseori prin publicistica lor, prin activitatea lor de analiști ai vieții sociale și politice, și nu prin partea mai consistentă a operei lor, prin romanele, proza scurtă sau volumele lor de poezie), iar mass-media este fenomenul care nu numai că tinde să înglobeze literatura, ci care monopolizează marketingul cărții și,

---

<sup>292</sup> Cum vedem, de pildă, în cazul unor best-seller-uri moderne, precum seria *Codul lui da Vinci*, a lui Dan Brown (deschisă cu *The Da Vinci Code*, Doubleday, US, 2003)

prin urmare, vânzările. În al doilea rând, același succes paradoxal îl observăm și la autorii italieni ai curentului *The New Italian Epic*, autori care merg, în aparență, împotriva curentului comercial. În Italia – ca și în România – scurtcircuitarea legăturii dintre scriitori și cititori, intermediată, odinioară, de critica literară, al cărei rol este preluat acum de mass-media explică și ea, așa cum ne arată Giulio Ferroni, o altă parte a acestui paradox<sup>293</sup>. În al treilea rând, împrumutarea unor forme ale genurilor populare (Policier-ul, Crime Fiction-ul, Cyberpunk-ul) are, în ultimă instanță, tocmai scopul de a atrage publicul larg.

În încheierea acestei secțiuni, îl citez, din nou, pe N. Bârna: „Cineva, foarte la curent cu trendurile de ultimă oră, și căruia-i împărtășisem într-o conversație ocazională câteva din rezervele mele [față de romanele conspirativiste și milenariste, *n.m.*], încerca să mă lămurească: valoarea romanului [*Derapaj*, de Ion Manolescu, *n.m.*] s-ar întemeia, cică, pe faptul că pune în operă cu mare iscusință subtile dezvoltări ale teoriei fractalilor. Bun, sigur, nimic de zis. Fractalii... O modă epistemologică aflată în momentul ei de glorie. Dar, fără să ader la cine știe ce impresionism nețărnut, cred că recursul la o teorie științifică oricât de prestigioasă nu asigură, automat și în sine (prin sine), căftănierea unei întreprinderi literare. Nu sociologismul sau fiziologismul pozitivist, psihanaliza, fizica cuantică, structuralismul, poetica și semiotica, naratologia și neoretica, logica terțului inclus etc., etc., etc au dat valoare unor mari opere prozastice naturaliste, moderniste, ale Noului Roman, postmoderniste s.a.m.d., ci calitățile lor literare. Constatabile mai degrabă intuitiv, și pe care fără îndoială că explicitarea ulterioară a raportărilor la științe și teorii le-a putut doar consolida sau legitima suplimentar, nu însă și descoperi sau proclama că atare.”<sup>294</sup>

## II. 3 Autoficțiunea

Discuția ajunge la un gen foarte productiv în literatura română, prin romanele unor foarte tineri scriitori care debutează în jurul anilor 2000; unii dintre ei sunt studenți ai unor scriitori optzeciști care conduc cenacluri (Mircea Cărtărescu devine, la rândul său, conducător de cenaclu la Literalele bucureștene, în acești ani) sau membri ai unor cenacluri literare coagulate în același climat al Literelor bucureștene (cum este cenaclul Fracturi, condus de Marius Ianuș). Ionuț Chiva, Dan Sociu și Ioana Baetica, Adrian Schiop, Dragoș Bucurenci, Ioana Bradea și Claudia Golea se numără printre prozatorii al căror izvor principal de inspirație este propria biografie.

<sup>293</sup> Reiau un fragment din Giulio Ferroni care descrie acest scurtcircuit: „Ziarele își îndreaptă atenția spre cărțile care ies în evidență, mormane peste mormane, în librăriile-supermarket și, pentru a evita disensiuni jenante, se încred, deseori, în interviuri; recenziei criticului de meserie îi este preferată, frecvent, recenzia făcută de un scriitor, solidar și prieten, foarte adesea, cu scriitorul pe care-l recenzează; jurnaliștii de o mare inteligență preferă să-și îndrepte atenția asupra cărților lor și a autorilor la modă, asupra unor <non-scriitori> care devalizează clasamentele.” (Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Editori Laterza, Bari, 2010, p. 51.

<sup>294</sup> N. Bârna, *art.cit.*

Alcoolul și alcoolismul, viciile de tot felul (și în special viciul atât de atrăgător și de popular al drogurilor), violența ghetourilor bucureștene (a „lumii de cartier”), joburile capitaliste dezumanizante (de call center sau de corporație), relațiile disfuncționale și experiențele extreme trăite în locuri și călătorii exotice se numără printre temele favorite ale tinerilor scriitori români care își încearcă mâna de romancier pe terenul autoficțiunii.

Mă voi opri, în această secțiune, asupra a trei exemple – pe care le consider reprezentative pentru genul autoficțional douămiist și care ilustrează, totodată, varietatea genului. Ele sunt romanul de debut al lui Ionuț Chiva, *69* (Polirom, 2004 – unul dintre primele romane publicate în colecția Ego.Proză a Editurii Polirom); romanul de debut al Ioanei Bradea, *Băgău* (Editura EST, 2004); și *Vară în Siam*, de Claudia Golea. Printre ele, romanul Ioanei Bradea ar putea fi considerat cea mai bună realizare, pe teren românesc, a genului.

### II. 3.1 Ionuț Chiva, *69*

*69*, de Ionuț Chiva, a fost interpretat, de critica literară, drept un roman neo-beat și a fost comparat (de criticul literar Mircea Miartin) cu romanele lui William Burroughs. Cronicile de întâmpinare ale romanului au remarcat că Ionuț Chiva e poet, ca structură<sup>295</sup> – iar această observație a fost confirmată, ulterior, de schimbarea macazului, în cariera tânărului scriitor, spre poezie – prin volumul *Instituția moartă a poștei*, Casa de pariuri literare, 2010). În timp ce unii au văzut, în acest roman, un manifest al tinerei generații, o „generație de sacrificiu”, cum o numește Ionuț Chiva, alții au văzut doar un pariu cu proza care trebuia, cu orice preț, câștigat. „Ce se întâmplă, de fapt, în *69*? Niște adolescenți teribiliști trăiesc penibile aventuri (în jurul camerei...) din care nu lipsesc ingredientele-clîșeu: sex, băutură, «cafteli», condimentate abundent cu înjurături fără perdea pentru ca totul să arate cât se poate de real(ist).” – așa rezumă un cronicar literar<sup>296</sup> subiectul romanului.

La o răsfoire rapidă, sar în ochi fraze bine aduse din condei care conțin promisiunea unei critici acide asupra României de tranziție și chiar a unei viziuni unitare care s-ar putea detașa printre rânduri: „Oricum, m-a dat afară și de atunci (de o lună, adică) s-a futut chiar totul. Sînt cleios de la praf și transpirație tot timpul, mă culc dimineața și mă trezesc seara... cu trupul deprimat și interes minim.

---

<sup>295</sup> Florina Pîrjol, „Mult zgomot pentru nimic”, în *Observator cultural*, Nr. 237, septembrie 2004

<sup>296</sup> Florina Pîrjol, *art.cit.*

Fumez chiștoace și la căderea nopții mă preumblu prin acest București, loc al fucking pierzaniei! Și știi care-i culmea, Vladimir Ilici? Fără să mă pierd!”<sup>297</sup>

Totuși, frazele dispartate nu se leagă nici într-un discurs unitar, nici într-o poveste; firul narativ e clișeistic și amintește, prea transparent, de filmele comerciale (sau *pulp*) de la Hollywood (trimiterea intertextuală nu salvează textul – cu atât mai mult cu cât e așezată, în mod evident, în mijlocul lui tocmai în acest scop); plauzibilitatea întâmplărilor e minimă și la fel e și luciditatea romancierului care ar trebui să-și controleze sau, cel puțin, să-și canalizeze textul. În schimb, Ionuț Chiva se lasă aproape cu totul în voia frazelor și a trimiterilor spre diverse produse iconice ale cinematografului/literaturii de consum. Nu este însă un păcat rar întâlnit – e un păcat sau chiar un viciu de care se fac vinovați, într-o formă sau alta, toți autorii români de autoficțiuni.

De ce este *69* o autoficțiune? Întâmplările romanului, puțin plauzibile, după cum am arătat (personajul se pierde într-o lume interlopă bucureșteană copiată, fără prea mari eforturi de adaptare, după filmele americane), ar porni de la „fișa biografică” a autorului. Două lucruri subminează, însă, chiar premisele autoficționale: pe de o parte, Muiuț, personajul-narator al romanului, este, în prea mare măsură, „adolescentul generic de provincie” venit în București și „scăpat” în lumea viciilor Capitalei; pe de altă parte, poveștile cu traficanți de droguri, bătaii, pești și crime fac neverosimilă această lume a viciilor – nu e o lume investigată „la prima mână”, ci una copiată, imitată după arhicunoscute modele cinematografice și literare. Dacă ar fi să rezumăm, într-o propoziție, motivul pentru care eșuează acest pseudo-roman (sau pseudo-poem), am spune că autorul său încearcă să obțină prea mult, cu prea puțin efort. Prea mult efect sau prea multă recunoaștere – nu prea contează, pe terenul autoficțiunii cele două se suprapun, oricum, până la identificare.

### II. 3.2 Ioana Bradea, *Băgău*

*Băgău*, de Ioana Bradea (Editura Est, 2004) a fost salutat, de critica literară, ca un roman care „a reușit să corecteze căznitul și tristul efort de deblocare a limbajului literar”<sup>298</sup>. Personajul central este o tânără venită din provincie pentru a studia la Universitate, în Capitală; pentru a se întreține, lucrează la o linie erotică, iar romanul transcrie limbajul deseori obscen al „momentelor fierbinți” care fac obiectul muncii de zi cu zi al tinerei.

Regăsim, așadar, același tip de protagonist ca în romanul lui Ionuț Chiva: studentul sărac, din provincie, care se pierde în labirintul unei zone marginale a societății bucureștene. Experiențele din acest

---

<sup>297</sup> Ionuț Chiva, *69*, Editura Polirom, 2004, p. 17

<sup>298</sup> Tania Radu, „Noua sinceritate literară”, în *Revista* 22, 30 septembrie 2004

labirint aruncă o lumină rece și crudă (în cazul lui Ionuț Chiva) sau, dimpotrivă, reținut lirică, în spatele limbajului obscen (în cazul Ioanei Bradea) asupra societății românești postdecembriste.

Ioana Bradea scrie tot despre sex, duritatea vieții și aria de acoperire a înjurăturilor limbii române. Scenele "tari" țin însă de erotism (nu de pornografie!), iar originalitatea lor constă în faptul că actul acuplării nu e descris niciodată *ad literam*. Mereu există un cuvânt jucăuș care suspendă pornografia la momentul oportun, o plapumă de fantezie copilăroasă care cade în capul participanților când scena devine "hard", un macaz care deviază, fără să îți dai seama, trenul imaginației înfierbântate pe o șină auxiliară.

Întîlnirea întâmplătoare cu obiectele sau cu personajele acestei lumi duc la reverii, la construcții fabuloase și la expediții onirice de explorare a psihicului uman. Pe palierul de profunzime al romanului, Ioana Bradea e, asemenea lui Mircea Cărtărescu în trilogia *Orbitor*, un Otto Lidenbrock (celebrul personaj al lui Jules Verne) care călătorește nu spre centrul Pământului, ci spre nucleul fierbinte a minții umane. Pe palierul de suprafață, autoarea colecționează ciudașenii și, mai ales, ciudați – retardați, perveși, schizofrenici. Are, asemenea colegilor ei de generație, o pasiune pentru marginali și pentru declasați și nu se sfiește să înfigă, cu sadism, în insectar toate tipurile de ratați pe care societatea noastră le-a produs în ultimii ani, de la maneliști și băiețași de cartier analfabeți, frustrați, violenți și isterici la muncitori nefericiți și alcoolici și la adolescenți demenți, care plănuiesc să-și omoare părinții.

Personajele sînt credibile, nu numai prin specificul de limbaj, dar și prin concepția simplificată și naivă asupra vieții, prin greșeli de logică, contradicții și zvîrcoliri apocaliptice ale subconștientului lor întunecat. De la Hašek n-am mai văzut așa nebuni convingători! Efectul de autenticitate e spectaculos, iar Ioana Bradea merită (încă) o bilă albă la capitolul documentare pentru scrierea primului său roman.

Textul Ioanei Bradea pare un îndelung poem și, la un moment dat, există pagini care deviază și împrumută forma poeziei. În realitate, acele zone ale romanului sînt poeme strecurate, asemenea personajelor "de colecție", a dizertațiilor despre limbă și înjurăturile ei sau a reveriilor erotice, în magma unei fraze continue, fluide, care-i permite autoarei să se miște fără nici o constrîngere și să-și momească cititorul, fără a-i pierde vreun moment interesul, prin labirintul gelatinos al textului. Montajul romanului urmează o logică afectivă, subtilă. Fragmentele de viață brută, filtrată prin vis, se aglomerează în șapte zile (o săptămână la o linie erotică!), care se deosebesc una de cealaltă asemenea cioburilor de sticlă: prin culoare, formă și transparentă.

O evoluție epică lineară nu există, deoarece subconștientul suprarealist demontează puzzle-ul amintirilor și-l rearanjează după bunul plac. Volumul are un minus evident: faptul că se întinde prea mult și că folosește, în mod abuziv, acest mecanism permisiv pe care autoarea îl stăpînește cu naturalețe.

După cum arată un critic literar: „imensul orgasm stilistic anunță o fiziologică odihnă a talentului.”<sup>299</sup> Cât despre sex, acesta nu e pilonul de susținere al romanului, iar acest lucru e confirmat de al doilea roman al Ioanei Bradea, *Scotch* (Polirom, 2010), care abandonează în întregime subiectele erotice și trece „la o descriere cvasi-poematică a orașului de provincie devastat de transformările sociale de după 1989”<sup>300</sup>.

Datele biografice ale tinerei studente de provincie ajunsă în București, la studii, care coincid cu acelea ale tinerei Ioana Bradea – altfel spus, palierul autoficțional – constituie, așadar, doar unul dintre nivelurile pe care este construit romanul. Dedesubt cititorul va găsi un nivel poetic, unde poezia limbajului voit obscen se împletește cu poezia întâmplărilor și întâlnirilor absurde; și, mai jos, un alt nivel, empatic, unde cititorul ajunge să simpatizeze, întrucâtva, cu personajele marginale ale romanului; în sfârșit, degradarea societății și a orașului, efectele „tranziției care ucide” le regăsim în palierul cel mai profund, acela în care privim, cu un ochi critic, realitatea noastră de zi cu zi.

Este o complexitate structurală care face din romanul Ioana Bradea mai mult decât o autoficțiune și mai mult decât un roman „al generației sale” (generația colecției Ego.Proză, de la Polirom, în care Ioana Bradea își va publica, de altfel, următorul roman – *Scotch*). *Băgău* e, până în prezent, cea mai valoroasă autoficțiune din proza românească a ultimelor două decenii, și unul dintre cele mai reușite romane semnate de un autor douămiist.

### II. 3.3 Claudia Golea, *Vară în Siam*

*Vară în Siam*, de Claudia Golea (Polirom, 2004), este ceea ce am putea numi un exemplu „de manual” de autoficțiune. Personajul cărții – care are, la fel ca autoarea, un trecut cosmopolit, a terminat studiile liceale la Paris, a urmat, în București, Facultatea de Limbi Străine și a avut, mai târziu, diverse *job-uri* în Asia – este o tânără traducătoare boemă, debusolată, consumatoare de droguri, cu episoade psihotice care culminează cu internări la psihiatrie, și cu un trecut pestriț, care include o „experiență profesională” de prostituată în Thailanda.

Romanul trece în revistă, cu naturalețe, întâmplări șocante, ieșite din comun: naratoarea la persoana I povestește, cu naturalețe, cum ajunge în pat cu un interlop întâlnit într-un club sordid, cum prizează var în loc de cocaină, cum este internată la nebuni și dă peste cap întreaga secție de psihiatrie etc etc. De fapt, acesta este mecanismul – singurul mecanism – pe baza căruia funcționează romanul: gesturi dintre cele mai șocante sunt prezentate cu naturalețea cu care ai vorbi despre lucrurile cele mai banale. Eroina este, așadar, blazată, ea este familiarizată cu o anumită zonă a realității care ne e, celor

---

<sup>299</sup> Tania Radu, *art. cit.*

<sup>300</sup> Bianca Burț a-Cernat, „Locul unde nu s-a întâmplat nimic obscen”, în *Observator cultural*, Nr. 530, iunie 2010

mai mulți dintre noi, cu totul străină – și acesta e motivul pentru care romanul ei ar trebui să ne facă curioși. Stilul e frust, frazele sunt scurte și seci și se subscriu tonului blazat, al eroinei care „le-a fumat pe toate” (și la propriu, și la figurat). În realitate, e un stil accesibil, care invită la galop: sexul, drogurile și „scenele tari” îi captează cititorului atenția, iar frazele îl poartă rapid înainte, fără să-i permită să lase din mână cartea și să se consacre altor îndeletniciri.

*Vară în Siam* se apropie, totodată, cel mai mult de ceea ce am putea numi formula romanului comercial – un roman „ușor”, o lectură digerabilă, exact tipul de carte pe care o iei în rucsac, pentru a o citi în câteva ore, în avion sau în tren. În prefața romanului, Lucian Vasilescu observă că acesta nu are conotații moralizatoare: într-adevăr, *Vară în Siam* este un însoțitor pentru o călătorie exotică, propunând, drept condiment, un exotism „de nișă”, cu ceva droguri, crime și sex.

### II. 3.4 Autoficțiunea – câteva concluzii

Care sunt modelele tradiționale și modelele internaționale productive, atunci când vorbim despre romanele autoficționale românești din ultimele două decenii? Și cum se situează autoficțiunea în raport cu jocul pieței, al cererii și al ofertei?

În privința modelelor tradiționale, ele sunt relativ puține. Anumite paralele între proza avangardistă și suprarealistă a unor Tristan Tzara sau Geo Bogza și romanele lui Ionuț Chiva și Ioana Bradea ar putea să fie susținute – dar ele ar fi cu totul hazardate. Poezia realității nude, din *Aer cu diamante* (Editura Litera, București, 1982) a lui Florin Iaru, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan și Traian T. Coșovei este un model mai apropiat (și mai plauzibil) pentru cei doi tineri scriitori.

Pe de altă parte, romanele Claudiei Golea nu au un precedent – nu pentru că ele propun o noutate absolută (ba dimpotrivă!), ci pentru că formulele comerciale explorate din plin în perioada interbelică<sup>301</sup> de scriitori precum Cezar Petrescu sunt prea îndepărtate de autoficțiunile franțuzești pe care sunt grefate noile romane comerciale.

Modelele internaționale – în special cele din literatura franceză contemporană – sunt cele care îi influențează, cel mai puternic, pe scriitorii români. *Viața sexuală a Catherinei M*, de Catherine Millet (Editura EST, 2002); *Schimbarea la trup*, de Marie Darrieussecq (Editura Pandora M, 2003); *13.99 lei*, de Frédéric Beigbeder (Editura Trei, 2011); *Luni de fiere* de Pascal Bruckner (Editura Trei, 2011) sunt

---

<sup>301</sup> Romane de consum – sau „de vacanță” există și în perioada comunistă. Sunt în special romane polițiste sau de spionaj: Theodor Constantin, *La miezul nopții îi va cădea o stea* (Editura Tineretului, București, 1957); Victor Eftimiu, *Tengri* (Editura Albatros, București, 1970); Tudor Popescu, *Doi domni fără umbrele* (Editura Albatros, București, 1971); Rodica Padina, *Gura de lup* (Editura Militară, 1974); Rodica Ojog-Brașoveanu, *Bună seara, Melania* (Editura Dacia, 1975) etc etc. Ele sunt, în mod evident, romane ideologice – un suport pentru ideologia oficială a regimului. O discuție generică despre încărcătura ideologică a acestor romane o realizează Mihai Iovănel în articolul „Romanul polițist românesc”, în *Revista Cultura FCR*, Nr. 487, octombrie 2014.



punctele de reper prin care putem înțelege, cel mai bine, atât abordarea autoficțională, cât și temele dominante ale lui Ionuț Chiva, Ioana Bradea și Claudia Golea – și ale întregului „pluton” autoficțional.

Trei sunt trăsăturile împrumutate de (toți) scriitorii români autoficționali de la romancierii francezi contemporani. În primul rând, este chiar metoda de lucru a autoficțiunii; așa cum o definește Serge Doubrovsky, autoficțiunea este „ficcionalizare a unor evenimente și fapte reale, în sensul strict al cuvântului; (...) încredințarea limbajului unei aventuri – aventurii limbajului, în afara înțelepciunii și a sintaxei romanului, tradițional sau nou. Interacțiuni, fire ale lumii, aliterații, asonanțe, disonanțe, a scrie înainte sau după literatură (...).”<sup>302</sup>; după definiția lui Giulio Ferroni, autoficțiunea este demersul (romanesco, al) unui eu narativ care nu este în întregime autobiografic, dar nu este nici în întregime ficțional – despre acest eu se poate spune că e, cel puțin parțial, unul și același cu eul autorului „în carne și oase”<sup>303</sup>.

În al doilea rând, scriitorii români împrumută temele dominante ale francezilor. Acestea ar fi (într-o ordine aleatorie, la o privire de ansamblu): i) sexualitatea și ridicarea la rang de fetiș a vieții sexuale, văzută ca instrument privilegiat de explorare a realității (cu toate cavernele și subteranele ei) și, concomitent, ca exercițiu mistic, ca practică de eliberare; ii) viciile și dependențele (de alcool, narcotice, jocuri de noroc, sex și petreceri orgiastice) care devin un instrument privilegiat de explorare a suprarealității (produsă de mintea umană, cu toate cavernele și subteranele subconștientului) și, concomitent, un exercițiu mistic (alături de sexualitate), o practică de eliberare; iii) critica societății capitaliste și de consum, care transformă individul în sclav al sistemului; toate relele societății moderne – alienarea, însingurarea, violența extremă și sărăcia extremă, copiii care mor de foame în Africa etc – sunt produse ale egoismului capitalist și ale filosofiei supraconsumului; singura ieșire din marasmul societății capitaliste o oferă sexul, alcoolul și drogurile.

Interesant este că, așa cum observă Giulio Ferroni, aceste romane nu propun, niciodată, soluții: ele se mulțumesc să „diagnosticheze” societatea capitalistă, învinovățită pentru toată nebunia lumii moderne. Pe de altă parte, dacă singura cale de ieșire din această nebunie o reprezintă viciile, acest „diagnostic” al răului colectiv riscă să se transforme într-o scuză facilă a slăbiciunii individuale și a răului individual neasumat. Fondul moral este unul șubred pentru că problema etică nu este pusă, cu onestitate, până la capăt – iar acest fond moral este esențial în discuția despre autoficțiune deoarece toți autorii – de la Frédéric Beigbeder la Ionuț Chiva și de la Marie Darrieussecq la Claudia Golea – preiau

---

<sup>302</sup> Redau citatul integral, în limba franceză (traducera îmi aparține): „Autobiographie ? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure d’un langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit musique.” – Serge Doubrovsky, *Fils*, Collection Folio ed., Gallimard, Paris, 1977, p. 10.

<sup>303</sup> Giulio Ferroni, *Scrittura a perdere*, ed.cit., p. 83

vinovăția „sistemului” ca pe un dat. La fel ca hip-hop-ul, aceste romane sunt un vehicul al unui mesaj moral; cine încearcă să extragă, din romanul lui Ionuț Chiva sau dintr-o piesă hip-hop, protestul social nu va rămâne nici măcar cu un ambalaj estetic, cu un text „frumos scris”.

În al treilea rând, scriitorii români împrumută formulele – sau rețetele – literare ale scriitorilor francezi. Tăietura scurtă a frazei, tonul care pendulează între abandon și revoltă, folosirea deseori abuzivă a cuvintelor „tari”, inflația de scene „hard” (erotice sau violente) descrise pe pagini întregi, cu lux de amănunte, liniile narrative calchiate după filmele hollywood-iene, chiar pretextul, quasi-universal, că, după o serie de aventuri extreme, protagonistul „se trezește” la realitate (ca să o ia, a doua zi, de la capăt – în următorul roman al aceluiași scriitor), lirismul deseori siropos, toate sunt părți ale „rețetei” autoficționale aplicate, cu succes comercial sigur, de scriitorii francezi.

Este autoficțiunea un gen comercial? Pentru scriitorii francezi – da, cu siguranță că rețeta pe care am descris-o are „priză” la public<sup>304</sup> – și nu doar la cel francez, ci la publicul internațional. Scriitorii români, însă, nu se bucură de același succes de public. O explicație ar fi că ei folosesc o rețetă de import fără să o adapteze, în mod convingător, la datele societății românești; o altă explicație ar fi că tinerii scriitori români evoluează în umbra traducerilor, foarte numeroase, din mult mai popularii autori francezi.

Autoficțiunea pare, așadar, un gel facil – accesibil, în special, tinerilor scriitori care încearcă să găsească un culoar mai rapid dacă nu spre publicul larg, cel puțin spre colecțiile renumite ale unor edituri mari (precum colecția Ego.Proză a Editurii Polirom). În același timp, imitând modelul tinerilor scriitori francezi, scriitorii români (precum Claudiu Golea) caută, pe terenul autoficțiunii, secretul romanului comercial. Totuși, în spațiul românesc, autoficțiunea e generatoarea unei varietăți mai mari decât ne-am așteptat, la o primă privire, și, totodată, când e luată doar ca punct de pornire (așa cum se întâmplă în romanul Ioanei Bradea), a arătat că poate conține și germenele unor romane mai puțin comerciale – sau facile.

O ultimă observație – nu discutăm, în cazul autoficțiunii (și nici în cazul altor genuri sau forme delimitate în această analiză) despre un „gen” pur. Influențe sau gesturi de tip autoficțional vom descoperi și în secțiunea următoare: cea dedicată genului scurt.

## II. 4 Genul scurt

Acest gen este, la rândul său, foarte popular printre tinerii scriitori care debutează în jurul anilor 2000 – în special în colecția „Ego. Proză” a Editurii Polirom (colecție în care au apărut și multe dintre

---

<sup>304</sup> Dovadă că romanele lui Frédéric Beigbeder, de pildă, s-au tradus în peste 20 de limbi (în românește au fost traduse, până în prezent, cinci romane ale scriitorului francez).

romanele prozatorilor citați la capitolul anterior – cel al autoficțiunii). Lucian Dan Teodorovici, Dan Lungu, Călin Torsan și Sorin Stoica se numără printre prozatorii care debutează cu volume de povestiri; unii dintre ei, cum este Lucian Dan Teodorovici, vor cultiva, cu precădere, forma povestirii.

Voi discuta, în această secțiune, trei volume reprezentative: *Celelalte povești de dragoste*, de Lucian Dan Teodorovici (Polirom, Iași, 2009), *Povestiri cu înjurături*, de Sorin Stoica (Paralela 45, 2000) și *Raiul găinilor*, de Dan Lungu (Polirom, 2004). Discuția despre aceste volume (și despre cel semnat de Sorin Stoica, în special) va fi mai aplicată și, totodată, mai detaliată din două motive: pe de o parte, genul scurt este unul dintre cele mai productive și mai ofertante, pentru scriitorii ultimelor două decenii. Pe de altă parte, în acest gen se manifestă unul dintre cei mai talentați scriitori ai anilor 1990 și 2000, cu o carieră literară pe cât de scurtă, pe atât de consistentă – un scriitor despre care putem spune, pe drept cuvânt, că oferă un model valoros pentru așa-numita „generație (mai) tânără”.

#### **II. 4.1 Lucian Dan Teodorovici, *Celelalte povești de dragoste***

Lucian Dan Teodorovici nu face eforturi, în *Celelalte povești de dragoste*, pentru a depăși registrul minor în care a evoluat încă de la începutul carierei sale de scriitor (de la romanul de cenaclu intitulat *Cu puțin timp înaintea coborârii extratereștrilor printre noi*, Editura OuTopos, 1999). Și prin acest volum, Teodorovici își consolidează imaginea de tehnician abil, de observator fin al realității, care nu se ridică, însă, de cele mai multe ori deasupra observației „la firul ierbii”<sup>305</sup>. Dar ceea ce ar putea trece drept o serie de scăderi (simplitatea stilului, a decorurilor și a distribuției) e de fapt caracteristic pentru acest tip de proză: nimeni nu-i va cere, în fond, lui Teodorovici să fie un mare stilist, să scrie ca un Flaubert sau ca un Balzac.

În același mod, nimeni nu-i va cere lui Flaubert să imagineze scene cinematografice sau lui Balzac să distileze parfumuri emoționale. *Celelalte povești de dragoste* este o colecție de secvențe narrative semiautonomie, cu un numitor sau fir roșu comun. Istoriile de iubire numite în titlul volumului nu se află, neapărat, în centrul fiecăreia dintre povești, ele pot fi un pretext sau un element secundar pentru desfășurarea scenelor cinematografice și pentru impregnarea lor cu esențele unor trăiri subiective, emoționale. Cititorul asistă la întâmplări absolut banale: câteva beții, o călătorie între București și Iași cu mașina, certuri conjugale, un potențial omor, o bătaie între adolescenți. Lucian Dan Teodorovici surprinde bine, în modul său frust și oarecum rudimentar (cum arată Antonio Patraș<sup>306</sup>), tonul dialogurilor și are precizia gesturilor. Însă e vizibil că pe prozator îl preocupă ceea ce se află dincolo de ele: lumea interioară a individului.

---

<sup>305</sup> După expresia lui Paul Cernat, în „Și bărbații plâng câteodată”, în *Bucureștiul Cultural*, 28 aprilie 2009

<sup>306</sup> Antonio Patraș, „Lucian Dan Teodorovici punctează din nou”, în *Observator cultural*, Nr. 340, noiembrie 2011

Ceea ce dă unitate povestirilor e un truc narativ, care devine evident la jumătatea volumului, odată cu povestirea *O noapte la hotel*. Prea slab pentru a încheia un roman, acest truc va funcționa mai degrabă ca un cadru, o tablă de puzzle pe care sunt așezate câteva piese. Ceea ce lipsește e chiar narațiunea, iar între povestiri (și chiar după ele) rămân mari spații neacoperite. Cititorul e invitat să așeze piesele lipsă și să refacă, așa cum își dorește, imaginea de ansamblu.

Această imagine ar putea fi, în definitiv, răspunsul la întrebarea următoare adresată cititorului: aveți la ce să vă gândiți atunci când mergeți seara, la culcare? Sau la o altă întrebare, la fel de relevantă pentru cititorul epocii mass-media, pentru cititorul care trăiește, așa cum arată Antonio Scurati<sup>307</sup>, doar experiențe mediate de televiziune și de Internet: cât de atenți suntem pentru a nu lăsa să treacă neobservate evenimentele semnificative, lucrurile care dau de gândit, deghizate, adesea, sub o formă comună, „minoră”, din viața omului contemporan?

*Celelalte povești de dragoste* rămâne volumul unui scriitor harnic, profesionist și înclinat – așa cum observă Paul Cernat<sup>308</sup> – spre radiografierea minimal-existențialistă a cotidianului „de tranziție”. Ceea ce îi lipsește volumului e tocmai curajul de a depăși acest „minorat” și de a păși, după expresia lui Antonio Patraș, pe „continentul prozei majore”.

## II. 4.2 Sorin Stoica, *O limbă comună*

*O limbă comună*, de Sorin Stoica, este un fals roman – în realitate, o colecție de povestiri care pendulează între notația jurnalului intim, între observația punctuală a faptului divers, și o viziune de ansamblu asupra lumii care necesită (sau impune) coeziunea unui roman.

Naratorul la persoana I al lui Sorin Stoica este un personaj care nu vrea, în ruptul capului, să-și mărturisească numele: acest personaj își pierde auzul și ajunge într-un spital. N-o să insist asupra conotațiilor și valorilor simbolice pe care le are auzul în actul scrisului sau asupra paralelismului pe care naratorul-personaj îl trasează între urechea muzicală și urechea de scriitor. Textul nu invită la interpretări subtile de genul acesta, autorul nu se plimbă pe paliere simbolice, așa că acest nivel al lecturii e, aparent, blocat. Spitalul este, pur și simplu, un pretext. Aici întâlnește oameni care trec rapid în carnetelul de însemnări și devin personaje, ființe de hârtie. Ei se numesc Marian, navetistul "de la țară" și Danny de Vito, bucureșteanul de mahala, în primă instanță, apoi Nae Stabiliment (nelipsit din povestirile lui Sorin Stoica), Dentistu, patronul de butic (și el, cunoștință veche), Miruna, amanta de

---

<sup>307</sup> Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano, 2006

<sup>308</sup> Paul Cernat, în *art.cit.*

ocazie, Pif și Bălănescu - amicii alcoolici, D.V., criticul de circumstanță, R.T., scriitorul ratat, Mirel, oligofrenul, Șăfu, tocilarul nonconformist, Rodica și nea Titi – "găzdoi" cu nostalgii ceaușiste, apoi personajul colectiv, Nea Ilie, Giudi, Șoc, Mățău, Cârlig, Mosor, Tilică, Mâr etc. – țăranii care așteaptă porumbeii ca să se afle-n treabă. Tendința lui Sorin Stoica e să generalizeze, să construiască în permanență modele, tipare care să ordoneze, într-un fel, o lume anapoda, rea, cu susu-n jos.

O lume care nu diferă, în mare, de cea a altor colegi de generație și de colecție, care se regăsește, de pildă, și în *69* al lui Ionuț Chiva, și în *Raiul găinilor* al lui Dan Lungu. Cu două mari diferențe: spre deosebire de Ionuț Chiva, Sorin nu se lasă atras de "realitățile de import", aduse pe filiera hip-hop-ului și a hollywood-ului, de tipul filmelor *snuff*, drogurilor, lumii interlope „de cartier”. Și spre deosebire de Dan Lungu, Sorin Stoica povestește prezentul, desenează fresca momentului, așa cum o vede un tânăr care a trăit prea puțin din "iepoca odiosului" și nu e interesat de comunism decât în măsura în care acesta influențează anii de dincoace de mileniu. Sorin Stoica vede răul, asemenea lui Ionuț Chiva, dar vrea să reconstituie binele, mânat de un idealism care țâșnește când nu te aștepti la suprafață, de sub tăietura aspră și colțuroasă a frazelor, dintre două portrete coborâte din Toulouse Lautrec: „Scriam pentru că, la fel ca într-un film care mi-a plăcut mie mult, uneori mă doare capul de atâta frumusețe și proștii ăștia n-o văd”<sup>309</sup>.

Volumul de povestiri ar putea foarte bine să se intituleze, calchiind titlul celebrului film, „frumusețe băneșteană” (Băneștiul e satul de origine al naratorului din poveste, unde oamenii au fost revoltați când s-au recunoscut printre personajele romanului tipărit de acesta) sau, mai generic, „dâmbovițeană”. Sorin Stoica e, în intenție, un fel de Sam Mendes (regizorul filmului *American Beauty*): panoramează, în registru realist-ironic, realitatea, focalizând asupra lucrurilor insignifiante și invizibile, în care s-a retras frumusețea lumii.

Laitmotivul falsului roman ar putea să fie „să ne întoarcem la bunele noastre obsesii”. Într-adevăr, ele nu sunt multe, dar sunt persistente. Una dintre acestea este „ce simplu ar putea să fie totul pe lumea asta și uite cum ne furăm unul altuia căciula”. În realitate, există și o esență bună a lumii, există un bine care poate să fie recuperat, iar literatura trebuie să contribuie la această recuperare, să producă o revelație, să fie, deopotrivă, un sprijin pentru cititor și un instrument de recuperare al binelui fragmentar, disipat în lume: „nu poți să le explici la infinit oamenilor cât sunt de proști. Nu poți scrie la infinit despre urâtenia, hidoșenia lumii. Ca să poți scrie, trebuie să fii generos”<sup>310</sup>.

Apoi este memorabilă ideea că, într-o țară pe dos, în care toți sunt nonconformiști și revoltați, excentricii sunt aceia care se întorc la valorile clasice: „disident devii dacă citești literatură de calitate. O

---

<sup>309</sup> Sorin Stoica, *O limbă comună*, Editura Polirom, 2005, p. 39

<sup>310</sup> Sorin Stoica, *id, ibid.*

formă de protest. Să citești pentru a te răzbuna.” Urmează obsesia autoreflexivității scrisului: „Scriu despre mine, și nu știu dacă e bine. Majoritatea scriitorilor sunt scriitori ai unei singure cărți, în care s-au deconspirat, apoi au amuțit. Dar io nu știu dacă spun adevărul. Scriu ca să corijez. Lumea așa cum ar fi trebuit să fie, acesta ar fi fost un titlu bun pentru cartea aceasta.” Scriitura copiază realitatea, e un fel de televiziune (responsabilă) a realității, transmite și înregistrează faptele în timp real: „Scriam. Să scrii despre ce trăiești în timp ce trăiești (...) Scriam cumva pe pilot automat”.

Autoficțiunea e o cale periculoasă către ficțiune pentru că alterează atât observatorul, cât și realitatea din fața obiectivului: „Observ că scriu despre majoritatea oamenilor cu care mă întâlnesc, cu care am contacte. Și asta nu e bine. Aceștia se transformă treptat în niște ființe de hârtie și eu însumi, încetul cu încetul, încep să am sentimentul că mă transform într-o ficțiune”<sup>311</sup>. Și, în sfârșit, limba comună, care e o punte între cei care n-au fost încă înghițiți de manele, de kitsch, de urâtenia lumii: „Cred că în țara asta există o majoritate tăcută de oameni cu bun-simț, majoritate care sper că va schimba ceva. Sau măcar va încerca. Numai că nu știu unii de alții. Vorbesc prea mulți tâmpiți ca să se audă între ei”<sup>312</sup>.

Sorin Stoica sare de la o întâmplare la alta, face slalom printre paranteze și *flash-back*-uri, așază povestirile într-o ordine mai degrabă afectivă și își ține în priză cititorul prin anticipări și promisiuni ale unor fapte extraordinare, pe care le va povesti „ceva mai la vale”. Privit în ansamblu, falsul roman este, în realitate, o colecție de povestiri spuse haotic, conform unei logici orale, și legate prin câteva fire comune („bunele obsesii” ale lui Sorin Stoica). Organizarea scripturală, în mod intenționat, lipsește. Fiecare capitol, tăiat din întreg, ar putea funcționa autonom, ca o proză scurtă.

Pe parcursul scurtei, dar foarte productivei sale cariere literare, Sorin Stoica a publicat trei cărți de ficțiune – *Povestiri cu înjurături* (Paralela 45, 2000), *Dincolo de frontiere* (Paralela 45, 2002); *O limbă comună* (Polirom, 2005) –, și două volume de proză în colaborare cu „grupul de la Muzeul Țăranului Român” (Călin Torsan, Ciprian Voicilă, Cosmin Manolache) – *Povestiri mici și mijlocii* (Curtea Veche, 2004), *Cartea cu euri* (Curtea Veche, 2005). Alte două volume au apărut postum. Volumul *Dincolo de frontiere*, care adună operele de ficțiune ale lui Sorin Stoica, apărut în 2012 la Casa de pariuri literare, se apropie de 1000 de pagini. Din păcate, Sorin Stoica nu a apucat să trăiască nici 28 de ani; din fericire, în acest timp foarte scurt, a apucat să scrie mult și să creeze ceea ce am putea numi o operă consistentă.

Sorin Stoica rămâne unul dintre cei mai buni scriitori ai anilor 1990 și 2000. Nu întâmplător i-am consacrat acestui volum semnat de Sorin Stoica analiza cea mai detaliată și mai aplicată de până acum.

---

<sup>311</sup> Sorin Stoica, *idem*, p. 41

<sup>312</sup> Sorin Stoica, *idem*, p. 53

Bunul-simț care emană din paginile ficțiunilor și eseurilor acestui scriitor rămâne un model foarte bun, poate cel mai bun model pe care îl avem de raportare la ficțiune și la lume.

### **II. 4.3 Dan Lungu, *Proză cu amănuntul***

*Proză cu amănuntul*, de Dan Lungu (Polirom, 2008), reprezintă ediția a doua, cu un titlu mai conservator, a volumului *Cheta la flegmă*, apărut cu mai bine de zece ani înainte (Editura OuTopos, Iași, 1999). Dan Lungu realizează, în acest volum, un remarcabil „hronic al vârstelor“, cu orientare sociologică și viziune de „comedie umană“.

Mai întâi copiii, apoi tinerii și, la urmă, bătrânii trec, plini de frustrări, beteșuguri și mâinii, prin fața unei camere de luat vederi care surprinde, uneori, drame din cartierele muncitorești (Virgil, buldozeristul, căruia primăria refuză să-i îngroape fiica, e un Manolache Pleșă al mahalalei), alteori, mici momente, splendide, ale cotidianului, cu iubirea, frumusețea și tinerețea unei femei care flutură, precum voalurile răcoroase, deasupra mizeriilor din stradă sufocantă (*Intimități, Promisiunea*). Unele romanțuri cad în derizoriu și ridicol (*Cinci, cincii și jumătate*), un tânăr obsedat de o singură iubire își ratează admiterea la facultate pentru a rămâne la el în sat, funcționar la primărie, alături de fată pe care o iubește platonice, de la distanță (fără ca ea să îl cunoască), cu care se însoară, în acte, în așteptarea momentului în care destinul îi va aduce împreună.

Vladimir Procopiu, pensionarul care ține, „că în vremurile bune“, rândul pentru toți vecinii la butelii, intră tot în registrul comic-absurd. La fel și profesorul de geografie sexagenar, domnul Silviu, pentru care un pix cu arc și mâna detașabilă, iarăși „că pe vremuri“, devine simbolul unei lumi ordonate și al unei cariere didactice în care a fost respectat și ascultat.

Pensionării (printre care și Tantilili, gospodină model, sau Titi Chichifoi, portarul de la căminele de băieți) sunt tipare, scheme, fanteze care par să danseze după ecoul unei melodii vechi de pe un patefon stricat. Ei nu sunt, însă, judecați de ochiul prozatorului, ci, dimpotrivă, sunt priviți cu simpatie și compasiune. Dincolo de aparențele ridicole se întinde viața pustie a unor oameni care și-au pierdut locul în societate, reperatele și mobilul existenței, o dată cu desființarea fabricilor la care lucrau, cu dispariția uzanțelor și a legăturilor care-i făceau respectabili și importanți.

Dan Lungu se află la cârma unei plute cu naufragați care alunecă de-a lungul unui canal plin cu păcură și deșeuri. Din când în când, pescuiește câte un splendid ciob al unei emoții mărunte, care scilipește în soare, câte un tânăr debusolat, care își ia asupra lui răutatea și violența patologică a lumii (*Norii*) și se urcă în barcă, lângă bătrânii care joacă zaruri. Imaginea fetiței în zdrențe care adună și cataloghează, la marginea șoselei, chiștoacele și bețele de chibrituri dintr-o groapă este emblematică pentru acest volum.

Această plută își va debarca, mai târziu, pasagerii în portul romanului: *Raiul găinilor* (Polirom, 2004) și *Sunt o babă comunistă!* (Polirom, 2007) sunt romanele care îi voi aduce, lui Dan Lungu, un loc în primul rând valoric al generației sale și, totodată, mult râvnita recunoaștere internațională.

Strecurată într-un „moment publicitar“, ea este mica zeiță a tranziției românești, rahitică și jechoasă, „fetiță cu chibrituri” modernă, serioasă și, în felul ei, cochetă, care se va urca și ea pe pluta cu naufragiaș a lui Dan Lungu. Pornind de la astfel de pagini, scrise precum un scenariu TV, regizorii „noului val” din cinematografia românească ar putea aduce pe ecran scurt-metraje care ar putea concura, cu succes, în competițiile occidentale.

Adunate din școli, uzine și mahalale, personajele se dau jos de pe această plută, în *Raiul găinilor*, cu sarsanalele lor pestrice, cu cățel, purcel, rime și găini, pentru a întemeia o stradă. Strada Sălcimilor, pe locul unde, odinioară, se întindea Groapa lui Ouatu. Este asemănătoare cu mahalaua din volumul *Cheta la flegmă*, unde gașca lui Ață, Praștie și Nababul umbla cu fetișcane de-alde Fifi, Pipi, Coco și Mimi, de care se foloseau, pe rând, într-o camaraderie promiscuă și nepăsătoare. Puradeii care, hartuiți de băieții mai mari, cautau doze de spray, cutiuțe chinezești și tuburi de medicamente prin groapa de gunoi plină cu apă stătută vor coborî, direct din suburbia ieșeană, în peisajul străzii. Vor dispărea însă (în mod fericit!) episoadele erotice, de o duritate naturalistă și gratuită, din volumul de povestiri.

Influențele experimentelor optzeciste sunt vizibile la tot pasul în *Raiul găinilor* și în povestirile lui Dan Lungu. Narațiunea este alambicată, joyciana, cu amintiri care se desfășoară pe pagini întregi și care declanșează (*à la* Gabriela Adameșteanu) alte amintiri, fragmentele despre copilărie, alături de cele fantastice, trimit la ciclul *Orbitor* al lui Mircea Cărtărescu, chiar structura „retro” a capitolelor, cu titluri lungi și explicative, la fel ca în romanele lui Jules Verne, se subsumează asumatei ironii postmoderne. Compusă din trei episoade (cu două „pauze publicitare”), povestirea-matrice este primul semn care anunță, în *Raiul găinilor*, apetența scriitorului (atras, anterior, doar de genul foarte scurt) pentru o construcție epică mai amplă.

Discuțiile conjugale, paradisul casnic deranjat de certurile care pornesc de la schimbarea televizorului alb-negru cu unul color anunță capitolele de „bucătărie domestică“, animată și condimentată cu replici acide sau molcome, din familiile Socoliuc, Covalciuc și Spătaru. Memorabile, cu adevărat, sunt paginile în care personajele „vorbesc discuții”. Romanul culminează într-o glosolalie asurzitoare, în crâșma La tractorul șifonat, unde bărbații dondănesc precum catiheții lui Creanga din Fălticeni. Capitolul e remarcabil, e un alambic de zvonuri, un laborator sociologic pus la punct cu autentic talent literar. Așezat în centrul cărții, experimentul (para, meta și transliterar!) este cel care îi conferă romanului un sens.



#### **II. 4.4 Povestiri mici și mijlocii și Cartea cu euri**

Mai sunt două volume care merită, în această secțiune, două scurte discuții separate. Le-am menționat deja, atunci când am trecut în revistă opera lui Sorin Stoica. Ele sunt volumele colective *Povestiri mici și mijlocii* (Curtea Veche, 2004) și *Cartea cu euri* (Curtea Veche, 2005) semnate de Cosmin Manolache, Călin Torsan, Sorin Stoica și Ciprian Voicilă (la cel de-al doilea volum, *Cartea cu euri*, se adaugă echipei și Roxana Moroșanu). Voi discuta, mai amănunțit, în special primul volum – *Povestiri mici și mijlocii* – pentru că el arată cum un experiment dificil (un volum de poză „la opt mâini”) poate să fie încununat de succes.

#### **II. 4.5 Povestiri mici și mijlocii – o fotografie revelatoare**

Reconstituirea povestirilor din volumul *Povestiri mici și mijlocii* ar putea să pornească de la descrierea unei fotografii. Patru marginali underground (ne) privesc, plini de atitudine, dintr-un decor cu valențe transparent-simbolice: o draperie care acoperă o fereastră (pe o scenă? într-un muzeu?) cu o fantă îngustă la mijloc, colaj de portrete decupate și posturi expediate dintr-o trăsătură de creion, mult negru, ca în nigredo-ul alchimic. Te aștepti deja la proteste sociale răcnite din toți rărunchii sau recitate, ritmic, pe versuri, precum în piesele celor de la Paraziții.

Grila de lectură a întregului volum o putem deduce chiar din fotografia de pe copertă. De exemplu, căciula lui Sorin Stoica are o poveste separată de la care cititorul îl poate reconstitui, în sens invers autoficțional, pe Sorin Stoica – autorul povestirilor din volum. La fel ca în *Urmuz* (sau, cum arată Paul Cernat, ca în *Daniil Harms*<sup>313</sup>), Sorin Stoica este mai întâi o cagulă neagră. După care apar, la fel ca în celebrul celebrul film cu omul invizibil<sup>314</sup>, nervii, arterele, mușchii și pielea – bineînțeles, textuale. Corporalitatea este difuză, împrăștiată printre caracterele tipografice, ține de livresc. Senzația de viață, de lume vorbită, pipăită și simțită, iluzia de frescă socială văzută de la geamul autobuzului suburban pot induce cititorul în eroare.

Sorin Stoica pretinde, cu nonșalanță, că face reportaj și că înregistrează, sec și obiectiv, cu seriozitatea jurnalistului și cu acribia antropologului, faptul divers. În realitate, el face proză, ficționalizează, recuperează, literar și cultural, cotidianul: „Și uite, că prima mea amintire legată de sarmale nu-mi vine în minte. Aș putea inventa una, numai că nu vreau. Punct" (*Sarmaua*). Este un fel de Caragiale care conștientizează că, după ce este trecut prin pagina de ziar, faptul divers ar putea avea o valoare științifică. Până să ajungă în arhiva cercetătorului, el devine însă literatură, deoarece tentația de a

---

<sup>313</sup> Paul Cernat, „«Io» e un altul”, în *Bucureștiul Cultural*, Nr. 10, 05.2005

<sup>314</sup> *Hollow Man*, în regia lui Paul Verhoeven, este o ecranizare modernă, din anul 2000, a romanului lui H.G. Wells.

de a-și re-formula, de a-și re-inventa trecutul este prea mare. Sorin Stoica scrie scurt, șfichiuitor, secționează realitatea în felii subțiri, pentru a o înghesui, aparent, sub lamela microscopului. De fapt, o modelează, bucată cu bucată, pentru a inventa un caleidoscop subiectiv. Sorin Stoica lasă impresia că taie, sadic și nepăsător, în carne vie: de fapt, el taie nu doar în carnea realității (pe care și-ar dori să o schimbe, să o îmbunătățească), ci și în carnea moale și flască a textului, pe care îl obligă, astfel, să iasă din inerție. Fraza lui Sorin este șfichiuitoare, și are ritmul și forța unui toboșar. Dacă ar fi să păstrăm analogia cu formația muzicală, Sorin Stoica ar fi, cel mai probabil, percuționistul grupului.

Urmează ochelarii fumurii ai lui Cosmin Manolache – „Manolo”. Nici el nu procedează *fair-play* în jocul de-a autenticitatea. Vrea să treacă drept cel care „n-ar fi faultat niciodată pe nimeni și (pe care) nici un antrenor nu l-ar fi băgat în echipă (de bun ce e)”, cum spune Sorin. Un fel de Holden Caulfield care prinde copiii (deformați, alcoolici) gata să cadă în prăpastie. De fapt, Cosmin Manolache încalcă, din start, primele două reguli ale cărții: scrisul la semn (adică la 4-5000 de semne pentru fiecare poveste) și alunecarea foarte aproape de realitate – urmărind contururile realității. Povestirile lui Cosmin Manolache consumă multe pagini, sunt obeze și ajung rapid în plin fantastic. Ne întâlnim cu aripi de îngeri, cu mirese albe, cu profeți homeleși, cu yoghini schizofrenici proiectați în Shambala, într-o înlanțuire de texte care îi amintește cititorului când de David Lynch, când de filmele Fraților Cohen sau de personajele de circ ale lui Mircea Cărtărescu.

Textele sunt așezate neglijent, aparent în joacă, pe o structură bine gândită, în care destinele personajelor se încrucișează ca în marile romane ale unui Tolstoi sau Dostoievski. La nivelul construcției și al strategiilor narrative, Cosmin Maonlache e cel mai tehnic dintre toți cei patru autori. Este ludic, aparent neserios, întinde la maximum coarda autobiograficului, relatează experiențe erotice și derizorii inițieri sexuale pentru a cădea, brusc, în neașteptate reflexii metafizice: „Am rămas și eu așa, cu pantalonii scurși în lungul picioarelor, deasupra teneșilor jilavi. Privirea mi s-a întunecat repede. Mi-a venit în minte începutul *Bibliei*. Poate că așa a fost și la început. Adică multă dezolare” (*Începutul lumii*). Se redresează însă rapid, deoarece nu are voie să treacă drept „grav și serios”: „Doamne ferește! Ce tâmpit sunt”. Se teme de blasfemii (mistice, livrești), de aceea revine mereu, scrie lung și anevoios, frazele au un răsunet prelung, un ecou perpetuu, dincolo de punctuație și chiar de punctul final (care, la Cosmin Manolache, ca, de altfel, și la ceilalți „colegi de formație”, nu prea există).

Barba monahală a lui Ciprian Voicilă – „Filo” – îl proiectează direct într-o proză de-a lui Cosmin Manolache. Este Alin Dicu (nebunul iluminat) bântuind, alcoolizat, străzile și povestind cui vrea să îl asculte saga familiei sale. Este un tânăr care suferă de un complex patern – un complex al dispariției premature a autorității tatălui. De aici dezordinea, haosul și pornirile mistice care-i marchează adolescența. Pentru ca, până la urmă, totul să se sfârșească cu bine, printr-o carieră de filozof-

antropolog-scriitor, la fel ca într-un film hollywoodian. Ciprian Voicilă scrie manifeste în genul pieselor formației de hip-hop La Familia, polemizează agresiv cu „copilul de mic burghez”, îi pune, acestuia, în față amănuntele înduioșătoare sau rizibile ale biografiei sale: „N-am stat cu tătici și cu mămică la bloc, fără griji, fără pui, înconjurat de alți copii. Am fost singur și implicat”. Își justifică, astfel, formarea intelectuală haotică și lacunară: „N-am învățat limbi străine încă din burta mamei, fapt pentru care nici până în ziua de azi nu știu să ciripesc decât în cea maternă, n-am citit cărțile esențiale ale copilăriei (...), am parcurs *Micul Prinț* la douăzeci și doi de ani (...)" (*Dragi copii de mic-burghezi*). Este, în același timp, mândru de ignoranța lui și se laudă că să murdărește, ostentativ, pe degete în loc să folosească tacâmurile. Când scrie pare să arunce, în același fel, la gunoi șervețelele, furculița și cuțitul. Defilează, fără complexe, cu Osho, Poonja, Sri Aurobindo, Hehaka Sapa, Mama, cu Petre Țuțea, Mircea Eliade și Emil Cioran descoperiți în adolescența târzie. „Partitura” lui Ciprian e cea mai scurtă și cea mai nervoasă.

În sfârșit, Călin Torsan – „Călin”. Acest al patrulea prozator al echipei pozează în spiritul rațional și pozitivist, scrie povestiri pseudo-S.F. – *Experimentul* se aseamănă, de la distanță, cu povestirile lui Ray Bradbury, fără a avea însă un final și o morală –, satirizează plictisitoare tabieturi de familie mic-burgheză, în timp ce se plânge că ar fi plictisit și deprimat, că slujba lui ar fi una banală, iar Bucureștiul – un oraș tern. Însă ceea ce este plictisitor la o privire de ansamblu, Bucureștiul comun, cu oameni obișnuiți care merg la locuri de muncă plictisitoare, se dinamizează, capătă viață atunci când e privit cu mai multă atenție – și dintr-un punct inedit de vedere. Iată, de pildă, cât de poetică poate deveni o ulcică: „Noi zicem: oala a fost golită. Întreb: cum adică golită? Cu sau fără lapte, își duce imperturbabil zilele ei. Stă pe propriile-i picioare și vibrează la orice șoaptă. Faptul că a găzduit pumnul de lapte este doar o dovadă de bunăvoință și generozitate" (*Seară de sfârșit de vară*).

Călin Torsan trebuie să joace, la fel ca ceilalți, un rol adolescentin, de „dur”, este dator să arunce săgeți spre fotografiile adolescenților „de familie bună” plini de coșuri, „îndârșiți practicanți ai malahiei”. El dezvoltă chiar tipologia *nerd*-ului contemporan, care are ceva din Trăsnea al lui Ion Creangă. În realitate, și Călin Torsan, la fel ca ceilalți tineri autori care par să străbată, încă, o adolescență întârziată, se va dovedi sensibil și impresionabil. El este, totodată, și cel mai autentic, în sensul de sincer, dintre cei patru prozatori.

Emoția, blazarea, dezamăgirea, exaltarea, speranța, căderea, uimirea, salvarea, uitarea, toate sunt cuprinse, în textele celor patru autori de pe copertă, la fel ca în muzica hip-hop; tot ca în hip-hop, ca să prinzi nuanțele nu e nevoie să fii un cititor cu lecturi și gusturi rafinate. Dimpotrivă, întregul volum poartă amprenta direcției, e un manifest social și, deopotrivă, un manifest împotriva rafinamentului literar inutil. Artiștii ad-hoc care critică „adolescenții de familie bună” (și care străbat, ei înșiși, așa cum

am arătat, o adolescență întârziată), vor să pară autentici, să presteze (scrie) așa cum sunt. Fără trucuri, fără deghizări, fără (inter)textualism, optzecism, pedigree-uri livrești, parade cu lecturi.

## II. 4.6 *Cartea cu euri* – muzeul antropologic al copilăriei

Cosmin Manolache, Călin Torsan, Sorin Stoica și Ciprian Voicilă nu sunt primii care au încercat un volum „în patru” au însă un sound, se sincronizează, se susțin unul pe celălalt, „cântă” bine împreună. Ca în istoria oricărei formații, a venit, ulterior, și vremea despărțirii, fiecare și-a construit o carieră pe cont propriu, o imagine și o ampreună personală. *Povestirile mici și mijlocii* rămân, așadar, un joc (unul memorabil și reușit), de-a hip-hop-ul, de-a societatea de consum, de-a antropologia și, mai ales, de-a literatura.

*Cartea cu euri* reunește, sub o temă comună – copilăria, din momentul nașterii până la ultima miuță, pe maidanul din spatele blocului – interviuri, chestionare, compuneri școlare, jurnale electronice, însemnări personale și povestiri. Cei care scriu autoficțiuni, în genul povestirilor mici și mijlocii, despre copilăriile petrecute la bloc sau în curtea bunicilor, la țară, sunt veteranii Cosmin Manolache, Călin Torsan, Sorin Stoica și Ciprian Voicilă, secondăți de o voce nouă: Roxana Moroșanu. Tot ei umblă după interviuri, trimit chestionare prin școli și licee, comentează răspunsurile și răscolesc oracole și maculatoare prăfuite.

Autorii cărții nu-și fac însă iluzii, știind foarte bine ce e valoros și ce e tinichea lucitoare, din punct de vedere literar, în colecția pe care o adună. Și nu se obolesc să explice un lucru evident: criteriul estetic nu este cel mai important criteriu, în acest caz. Volumul este un muzeu antropologic al copilăriei, în care textele unor puștani stau, fără probleme, alături de jurnalele electronice ale unor tinere mămică sau de excelentele schițe despre „cei șapte ani de-afară” ale coordonatorilor. Iar cei care povestesc, în scris sau pe reportofon, sunt foarte numeroși, chiar dacă nu apar, alături de cei cinci coordonatori, pe copertă. Faptul că textele lor sunt neatinsse, păstrând chiar și erorile de exprimare/ortografie originare, oferă volumului un plus de autenticitate: materialele strânse de antropolog pe teren nu trebuie alterate. Iată cum sună, de pildă, o poezie scrisă de un copil din clasa a IV-a: "Un emigrant e o pastilă pentru stomac / O fântână / Un emigrant e un fel de furător / Un om care emigranează"<sup>315</sup>.

Alături de amintirile la mâna a doua, în vitrină stau și materiale în stare brută, a căror apariție surprinzătoare are o savoare aparte: legea cercetașei, reproducă după o „carte a cercetașei” din 1936, sau „legământul pionierului”, pe care toți cei născuți până în 1981 - 1982 au fost obligați să-l semneze. Multe texte au valoare de document: *Jurnalul unității de pionieri din școala medie - Râșnov*, plin de

---

<sup>315</sup> Cosmin Manolache, Călin Torsan, Sorin Stoica, Ciprian Voicilă, Roxana Moroșanu (coordonatori), *Cartea cu euri*, Editura Curtea Veche, 2005, p. 37

sintagme precum „misiune glorioasă și nobilă”, „viață veselă și interesantă” sau „eroii căzuți pentru apărarea patriei de jugul fascist”, vorbește despre virusarea doctrinară a copilăriei, într-o lume cenușie și apăsătoare. Compunerile copiilor născuți în 1987 uimesc, dincolo de naivitățile vârstei, prin persistența unor clișee din comentariile profesorilor de limba română, învățate pe dinafară.

Privite separat, frânturile de realitate ce reconstituie fragmente din matricea în care s-au turnat mințile copiilor și adolescenților, în ultimii 60-70 de ani, nu promet deloc lucruri bune: cei care scapă din acest calvar, cu foame, blocuri cenușii, bătaii, sloganuri, manuale clișeizate și adulți schilodiți de ideologii și de nevoi, nu vor fi nici liberi, nici fericiți. Salvarea vine, ca întotdeauna, din puterea imaginației de a schimba cutiile de tablă în comori fără preț și blocurile în palate. Iar ficțiunile coordonatorilor completează mesajul cărții, transformând sordidul în miraculos.

## II. 4.7 Genul scurt – câteva concluzii

Închei secțiunea printr-o imagine de ansamblu a ei, schițată din cele trei perspective ale acestei abordări: modelele tradiționale, modelele internaționale și forțele pieței.

Modelele tradiționale sunt mai dificil de identificat, atunci când vorbim despre genul scurt. Lucrurile stau astfel deoarece, în cazul unor prozatori precum Sorin Stoica, Ciprian Voicilă, Cosmin Manolache și Călin Torsan „urechea” pare a fi organul principal care înregistrează, în stil jurnalistic sau antropologic, realitatea: Caragiale este, de aceea, pentru acești prozatori – dar și pentru Lucian Dan Teodorovici și chiar pentru Dan Lungu – marele model.

În privința modelelor internaționale, mai degrabă decât Flaubert și Balzac (indicați, de unii critici literari, drept modele pentru Lucian Dan Teodorovici, de pildă), paginile naturaliste ale lui Zola par a fi punctul de plecare pentru multe secvențe din volumele de povestiri ale lui Dan Lungu și Lucian Dan Teodorovici.

Problema situării pe piață a acestor volume am tranșat-o, în mare parte, când am arătat că proza scurtă, care prin natura ei este mai percutantă și mai apropiată de obișnuințele de consum ale epocii mass-media, este mai accesibilă pentru publicul anilor 2000 și că proza scurtă are toate șansele să devină, și în literatura română, genul dominant al următoarelor decenii.

Cu toate acestea, volumele de povestiri nu sunt, în mod deosebit, vandabile – ele nu înregistrează, de regulă, cifre de vânzări<sup>316</sup> mai mari doar fiindcă sunt volume de povestiri. Faptul că ele

---

<sup>316</sup> *Best-seller*-ul ultimilor 25 de ani este, totuși, un volum eterogen, alcătuit din scrute fragmente eseistice (sau tablete). Este vorba despre volumul *De ce iubim femeile*, de Mircea Cărtărescu, vândut, după unele estimări, în 165.000 de exemplare, de la apariție până la începutul anului 2015 (conform lui Marius Chivu în articolul „Povestitor”, în *Dilema Veche*, 5 februarie 2015). Accesibilitatea tabletelor lui Mircea Cărtărescu (publicate, inițial, în revista *Elle*), nișă a de public cărora ele li se adresează explicită, în mare, de ce vânzările acestui volum eterogen au întrecut, cu mult, vânzările romanelor din ciclul *Orbitor* sau ale volumelor de proză *Travesti* și *REM*.

sunt mai accesibile nu crește, neapărat, șansele ca ele să fie cumpărate – ci, mai degrabă, cresc șansele ca ele să fie cel puțin răsfoite de cititorul mediu, consumator de mass-media și de *social media*, al anilor 2000.

Genul scurt este, așadar, unul dintre cele mai productive și mai ofertante, pentru scriitorii ultimelor două decenii. Aici încep carierele „internaționale” (cum este cazul carierei lui Dan Lungu, tradus în franceză, germană, italiană, spaniolă, poloneză, maghiară, norvegiană, turcă etc) și tot aici se manifestă cei mai talentați scriitori ai anilor 1990 și 2000, precum Sorin Stoica – un scriitor care oferă un model coerent și valoros pentru așa-numita „generație (mai) tânără”.

Observația lui Giulio Ferroni cu privire la faptul că literatura ultimilor două decenii a intrat într-o vârstă a genului scurt pare a fi adevărată și pentru literatura română. Mai percutantă, mai autentică și mai apropiată de reflexele de consum ale epocii mass-media, proza scurtă pare a fi mai accesibilă pentru scriitorii douămiiști și pentru publicul lor, deopotrivă.

Mai este o observație a lui Giulio Ferroni care se susține, în cazul literaturii române: bariera dintre genul scurt și roman e una din ce în ce mai mobilă, iar discuția despre „genuri pure” își pierde sensul, în ultimele două decenii. Am văzut această mutare dinspre forma scurtă înspre roman la Dan Lungu; am văzut mutarea inversă, dinspre un (fals) roman spre forma scurtă la Sorin Stoica. Am văzut și cum arată o hibridizare mai accentuată a genurilor, în care ficțiunea se împletește cu istoria orală și cu documentul brut, în *Cartea cu euri*.

Chiar problemele întâmpinate de critica literară atunci când încearcă să catalogheze o carte, chiar discuția despre genuri pe care orice critic care scrie despre *Raiul găinilor* sau despre *O limbă comună* simte nevoia să o susțină, separat, arată că trăim într-o epocă în care această barieră între genuri se mută, și în care întrebarea „Ce este – roman sau volum de povestiri?” devine pe cât de obsesivă, pe atât de derutantă. Soluția o găsim, încă odată, la Giulio Ferroni, care ne amintește, simplu, că trăim într-o epocă mass-media: în mod firesc, această epocă trebuie să fie și una a genului scurt.

## II. 5 Formele „de consum”

În această categorie am inclus unele romane așa-numite Fantasy. Insist asupra faptului că Fantasy-ul nu este, prin excelență, o formă a literaturii „de consum”; dacă am susține acest lucru, am ignora istoria extrem de bogată a genului, în special pe teren anglo-saxon, istorie care a dat capodopere precum *Stăpânul inelelor*, de J.R.R. Tolkien, și *The Chronicles of Earthsea*, de Ursula K. Le Guin. Totuși, romanele Fantasy și S.F. iau, contextual, în spațiul literaturii române postdecembriste, forma

romanelor de consum – iar acest fapt se explică, parțial (dacă nu chiar integral), prin obsesia din ce în ce mai puternică a unor scriitori români pentru succesul de public și, mai ales, pentru succesul comercial.

Nu puțini sunt scriitorii români care și-ar dori, pe teren românesc, un succes comercial comparabil cu cel al unor Stephen King, J.K. Rowling sau George R.R. Martin, din spațiul anglo-saxon; această obsesie duce la tot felul de romane scrise „după rețetă” și, din păcate, în special la romane Fantasy și S.F., dar și la *policier*-uri și la romane *noir* „după rețetă”. Printre autorii cei mai prolifici se numără Liviu Radu (cu seria fantasy *Waldemar*) și Bogdan Hrib (care semnează, în special, *policier*-uri).

Există și romane Fantasy care nu sunt scrise „după rețetă” și care caută să se apropie, în mod autentic, de esența genului consacrat de J.R.R. Tolkien: explorarea unei lumi paralele și autonome, călătoria în „țara zânelor”. Printre acestea se numără *Teodosie cel Mic*, al lui Răzvan Rădulescu, și *Fairia – o lume îndepărtată*, a lui Radu Pavel Gheo.

În mod paradoxal, nu romanele „de consum” sunt cele care au cel mai mare succes de piață în ultimele două decenii, în proza românească; în ciuda etichetelor de „ermetică” și „elitistă”, aplicate de critica literară, seria *Orbitor*, a lui Mircea Cărtărescu, este cea care înregistrează cel mai mare succes de public. E un fenomen pe care îl întâlnim și în Italia: ermetismul și elitismul romanelor istorice subsumate *The New Italian Epic*, deși ar trebui să țină publicul la distanță, atrag cititorii în librării – și cresc vânzările.

## II. 5.1 Ce este literatura Fantasy<sup>317</sup>? Câteva definiții

Voi discuta, în cele ce urmează, trei romane reprezentative pentru acest gen care ilustrează, totodată, diversitatea genului și diversele sale niveluri de realizare artistică. *Teodosie cel Mic*, al lui Răzvan Rădulescu, *Fairia – o lume îndepărtată*, a lui Radu Pavel Gheo și *Waldemar*, a lui Liviu Radu reflectă trei direcții ale Fantasy-ului românesc contemporan și, totodată, trei niveluri de realizare artistică, de la un nivel complex și experimental, în vecinătatea postmodernismului (sau a *The New Italian Epic*) la un nivel mai simplu (sau simplist), care se apropie, cel mai mult, de ceea ce am numi căutarea formulei „de consum” – sau a formulei comerciale.

Înainte de a trece la discuția propriu-zisă a romanelor se impune o scurtă clarificare despre literatura Fantasy. John Clute arată, în *The Encyclopedia of Fantasy*<sup>318</sup>, că Fantasy-ul nu este o formă

---

<sup>317</sup> Termenul Fantasy poate fi ortografiat ca în engleză, cu majusculă, sau cu minusculă – așa cum se ortografiază, în română, și alte nume de forme sau de genuri literare, precum *horror*, *thriller*, *policier* etc. Am ales ortografierea cu majusculă în parte pentru a respecta simetria din formula (foarte des folosită în ultimul deceniu) *SF & F – Science Fiction and Fantasy*, și în parte pentru a sublinia că aceasta este o discuție nu despre Science Fiction, nici despre proza fantastică sau despre ficțiunile speculative, în general – ci despre genul Fantasy.

literară (precum *horror*-ul), ci un gen literar de sine stătător. „Multe texte din literatura lumii”, scrie Clute, „au fost descrise, într-un moment sau în altul, drept Fantasy. Fantasy – în mod sigur atunci când e conceput să intre în contrast cu realismul – e un termen extrem de spongios, și a fost întrebuițat ca să absoarbă vaste depozite de povești pe care o cultură sau alta – și o epocă sau alta – le consideră nerealiste. Spre sfârșitul secolului XX, totuși, termenul fantastic a fost substituit, din ce în ce mai des, de Fantasy atunci când e vorba despre maniere narative. Ca termen al unei definiții, «Fantasy», deși e un cuvânt lipsit de bagajul exact al Science Fiction-ului, desemnează o structură. Fantasy nu e o formă – precum *horror*-ul – denumit doar după emoția pe care e menit s-o producă”<sup>319</sup>, scrie John Clute.

Câteva definiții ale genului ne vor ajuta să delimităm mai bine granițele acestuia – deși granițele lui sunt veșnic mobile și deseori foarte greu de definit. Fantasy-ul este, conform lui C. N. Manlove, „O ficțiune care deșteaptă uimirea și care conține un element substanțial și ireductibil de supranatural sau de lumi, ființe și obiecte inventate, cu care personajele muritoare din poveste sau cititorii ajung să coexiste în termeni cel puțin parțial familiari.”<sup>320</sup>. După Brian Attebery, în genul Fantasy ar putea fi încadrată „Orice narațiune în a cărei componență intră un număr mare de încălcări a ceea ce autorul crede, în mod limpede, că reprezintă legile naturale”<sup>321</sup>. O definiție interesantă este cea a lui Rosemary Jackson, care nu se raportează la legile naturale, ci la realitatea psihologică profundă din care izvorăște literatura Fantasy; conform lui Rosemary Jackson, Fantasy-ul ar fi „O literatură a dorinței, care caută ceea ce e simțit ca absență și pierdere”<sup>322</sup>. Lloyd Alexander crede, la rândul lui, că literatura Fantasy operează cu „realitatea care pretinde că e vis”<sup>323</sup>.

Cea mai bună definiție a literaturii Fantasy ne-o oferă, însă, maestrul incontestabil al genului, J.R.R. Tolkien. În faimosul eseu *On Fairy-Stories*<sup>324</sup>, Tolkien definește literatura Fantasy drept „Forma cea mai apropiată de arta pură”, caracterizată prin „o stranie atrăgătoare” și prin „liberarea față de dominația «faptului» obținut prin observație”; cu alte cuvinte, Sub-creație combinată cu „stranie și uimire”. Formele cele mai bine realizate artistic ale genului sunt cele care au sau ating „consistența internă a realității”.

---

<sup>318</sup> John Clute și John Grant, *The Encyclopedia of Fantasy*, Orbit Books, UK, 1997, consultat în ediția online, la adresa <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=fantasy>. Cea mai recentă consultare a avut loc pe 17.08.2015.

<sup>319</sup> Fragmentul este tradus din limba engleză; toate traduceri fragmentelor din limba engleză citate în acest capitol îmi aparțin.

<sup>320</sup> C.N. Manlove, *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge University Press, Cambridge, 1975

<sup>321</sup> Brian Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*, Indiana University Press, Bloomington, 1980

<sup>322</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Methuen, London and New York, 1981

<sup>323</sup> Lloyd Alexander, *Whishful Thinking – or Hopeful Dreaming?*, în Robert H. Boyer (coord.), *Fantasists on Fantasy: A collection of Critical Reflections by Eighteen Masters of the Art*, Avon Books, New York City, 1984

<sup>324</sup> J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, în *The Monsters and the Critics: And Other Essays. J.R.R. Tolkien*, HarperCollins, UK, 2007



Deosebim, aşadar, şase criterii sau moduri de definire<sup>325</sup> a literaturii Fantasy: în opoziție cu realismul literar (definiția lui John Clute); în opoziția cu ceea ce este acceptat, prin convenție, drept „natural” în lumea reală (definițiile lui C. N. Manlove și Brian Attebery); prin opoziția între real și vis (Lloyd Alexander); prin efectul psihologic pe care literatura Fantasy îl are asupra cititorului (deșteaptă uimirea – C. N. Manlove); prin numirea sursei psihologice a acestei literaturi (o literatură a dorinței – Rosemary Jackson); printr-o anumită activare a funcției creatoare a literaturii prin care aceasta se apropie, cel mai mult, de esența actului de creație (J.R.R. Tolkien).

În concluzie, observăm că, în timp ce primele trei definiții îi sunt tributare lui Tzvetan Todorov, care aşază Fantasy-ul în proximitatea miraculosului<sup>326</sup>, următoarele două își au originea în psihologia (sau în psihologismul) secolului XX<sup>327</sup>. Singura definiție originală, situată pe teren exclusiv literar, rămâne cea a lui J.R.R. Tolkien – și de aceea cred că definiția lui Tolkien este, de departe, și cea mai bună definiție a literaturii Fantasy.

## II. 5.2 Problema escapismului literar

Trebuie să mai arătăm că definițiile de factură psihologică iau, uneori, forme freudiene. Să vedem, de pildă, o definiție a Ursulei K. Leguin – o renumită autoare americană de SF și Fantasy: literatura Fantasy ar fi „O tehnică alternativă pentru a înțelege și a face față existenței, caracterizată printr-o «elevare pararațională a realității» și (în termeni freudieni) prin procese primare de gândire.” Aşadar, Fantasy-ul și fantasticul, în general, ar fi „a coping mechanism”, prin care psihicul uman face față evidenței evadând în imaginar. Asta ar face ca întreaga literatură Fantasy să sufere de escapism sau să fie nimic altceva decât o formă de escapism.

Tot Tolkien ne arată unde este greșeala, în această definiție. O parte a literaturii fantastice (și o parte a literaturii, în general) poate fi, într-adevăr, escapistă. Trebuie să facem, însă, diferența între două tipuri de evadare: una este evadarea condamnatului, iar cealaltă este fuga dezertorului. Pentru a clarifica, fac apel la un scurt paragraf din *On Fairy Stories*:

---

<sup>325</sup> Mai sunt și altele – aceste definiții sunt departe de a epuiza foarte numeroasele încercări din ultimele decenii de a defini literatura Fantasy. Pentru o istorie a acestor definiții se poate consulta teza de doctorat *Lumi ficționale. Mitologii inventate în proza românească din a doua jumătate a secolului XX*, semnată de Cătălin Turbureanu (Sturza) și disponibilă la Biblioteca Universitară București.

<sup>326</sup> „Trebuie să remarcăm că cele mai bune texte Science Fiction sunt organizate în mod analog (cu *Metamorfoza* lui Kafka, *n.m.*). Punctul de pornire e supranatural: roboți, ființe extraterestre, întregul context interplanetar. Mișcările narative constau în a ne obliga să vedem cât de apropiate ne sunt aceste elemente aparent miraculoase, în ce măsură sunt prezente în viețile noastre. (...) La sfârșitul poveștii, vedem că o astfel de idee e destul de familiară. Aici cititorul suferă un proces de adaptare: confruntat, la început, cu evenimentul supranatural, sfârșește prin a-i accepta «naturaletatea»” scrie Tzvetan Todorov în „The Fantastic: A structural approach to a literary genre”, traducere de Richard Howard, Case Western Reserve UP, Cleveland, 1973

<sup>327</sup>

„Am arătat că Evadarea este una dintre funcțiile principale ale poveștilor cu zâne și, din moment ce nu mă dezic de aceste povești, e limpede că nu accept tonul de dispreț sau de milă pe care e folosit, astăzi, atât de des cuvântul «Evadare»: un ton pe care folosirea cuvântului în afara criticii literare nu-l justifică în nici un fel. În acel spațiu pe care aceia care stâlcesc cuvântul îl numesc, cu piepturile bombate, Viața Reală, Evadarea este, în mod evident, ca principiu general foarte practică, și poate să fie chiar eroică. În viața reală, e greu să acuzi pe cineva că evadează – dacă evadarea îi reușește. În critica literară, se pare că Evadarea e cu atât mai rea cu cât are un succes mai mare. De ce ar trebui un om să fie disprețuit dacă, găsindu-se în închisoare, încearcă să iasă afară și să plece acasă? Sau dacă, atunci când nu poate să facă asta, se gândește la și vorbește despre alte subiecte decât gardienii și zidurile de închisoare? Lumea de afară nu a devenit mai puțin reală deoarece deținutul nu o poate vedea. Folosind evadarea în acest sens criticii au ales cuvântul greșit și, mai grav, ei confundă, nu întotdeauna dintr-o eroare sinceră, Evadarea Prizonierului cu Fuga Dezertorului. Exact așa cum purtătorii de cuvânt ai partidului nazist ar fi numit ieșirea din ieșirea din sistemul nenorocit al Führer-ului sau al Reich-ului și chiar critica acestui sistem trădare. În același fel acești critici, pentru a adânci confuzia, și pentru a-și stigmatiza oponentii, lipsesc eticheta batjocoritoare nu numai asupra Dezertării, dar și asupra Evadării adevărate, și asupra însoțitorilor ei frecvenți, Dezgustul, Mânia, Condamnarea și Revolta. Ei nu se limitează la a confunda evadarea condamnatului cu fuga dezertorului; dar ei par să prefere acceptarea tacită a «colaboraționistului» rezistenței patriotului. În fața unui astfel de mod a gândi, nu trebuie decât să spui «pământul pe care l-ai iubit e blestemat» pentru a exclude orice trădare și chiar pentru a transforma trădarea într-un titlu de glorie»<sup>328</sup>.

Literatura Fantasy, în punctele ei de vârf, pune în scenă evadarea condamnatului (în opoziție cu fuga dezertorului). Sau, în termenii lui Tolkien: când suntem în închisoare și nu putem să evadăm, preferăm să discutăm despre alte subiecte decât gardienii și zidurile de închisoare.

În secțiunea următoare voi discuta despre cele trei romane, *Teodosie cel Mic*, al lui Răzvan Rădulescu, *Fairia – o lume îndepărtată*, a lui Radu Pavel Gheo și *Waldemar*, a lui Liviu Radu.

### II. 5.3 Răzvan Rădulescu, *Teodosie cel Mic*

*Teodosie cel Mic*, al lui Răzvan Rădulescu a fost refuzat de trei edituri, înainte de a apărea, la sfârșitul anului 2006, la Editura Polirom. Motivul refuzului și al întârzierii publicării romanului ar putea fi legat de o anume prejudecată a editurilor românești față de genul Fantasy. În ciuda faptului că, în ultimii ani, seriile unor autori fantasy foarte diferiți – de la Tolkien și C. S. Lewis la J. K. Rowling și de la Ursula K. Le Guin – au invadat piața românească, în trena unui interes comercial stimulat și întreținut,

---

<sup>328</sup> J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, în *ed. cit.*, pp. 147-148

în egală măsură, de succesul de librărie al unor best seller-uri occidentale și de succesul de casă al unor ecranizări de la Hollywood.

Entuziasmul publicului român pentru acest gen, înrudit, în egală măsură, cu Science Fiction-ul și cu basmul, e dublat, așadar, de neîncrederea editorilor și a criticii literare față de acest gen. Această neîncredere ar putea să fie explicată, parțial, prin faptul că, valoric, titlurile subsumate genului Fantasy sunt destul de inegale: cărți naive și foarte naive stau, în rafturi, alături de trilogii aventuroase, pentru adolescenți, și de romane de primă mână, impecabil scrise, cu o problematică socială, etică și chiar teologică incitantă. Iar acest lucru este cu atât mai adevărat atunci când vorbim despre Fantasy-ul românesc.

Prin urmare, este foarte probabil că editorii cu care a discutat Răzvan Rădulescu să fi anticipat pierderile sigure cu care s-ar fi ales dacă ar fi publicat un roman altoit pe un gen „neserios”; la fel de probabil e ca editorii să fi cerut (cum, de altfel, Răzvan Rădulescu declară că s-a și întâmplat), prelucrarea și convertirea cărții la un gen cu un succes comercial garantat: literatura pentru copii.

Două sunt întrebările care se desprind de aici: ar fi pierdut *Teodosie cel Mic* din farmec și din strălucire dacă autorul său ar fi acceptat schimbarea macazului, în direcția mai sigură a literaturii pentru copii? Și, în al doilea rând, în care gen sau subgen se situează, de fapt, romanul lui Răzvan Rădulescu? Altfel spus, *Teodosie cel Mic* poate să fie mai aproape de Tolkien, de Rowling, de Robert Ervin Howard (părintele lui Conan Barbarul) sau, poate, de optzeciști și de Mircea Cărtărescu?

Voi începe prin a spune că *Teodosie cel Mic* este o carte construită pe o structură multistratificată, care e, concomitent, *romance* și palimpsest, poveste laborios construită și artă de a nu scrie un roman, efort al unui sportiv de performanță și joc gratuit, care poate fi abandonat în orice moment, „istorie ieroglifică”<sup>329</sup> (observația îi aparține lui Andrei Terian) și basm. Ideea de a simplifica o asemenea construcție și de a o transforma în „carte pentru copii” reflectă o absurditate și o neînțelegere. Capcană e facilă: o carte despre copilărie, care mimează, la un nivel de suprafață, stilul transparent și fluid al romanelor de aventuri, e luată drept o carte pentru copii.

Răzvan Rădulescu semnalează, el însuși, acest pericol, într-o notă de subsol savuroasă care se prelungește printr-o povestioară naivă, intitulată *Gândăcelul zburător (o poveste pentru cei mici)*, în afara firului epic al romanului. Nota ar fi urmarea unei dispute cu editorul, care cenzurase un pasaj „care conținea descrierea frustă a evisceratorului buco-ano-vacuumatic” al sadicului Otto din Ottoburg. Editorul acuza „orori, cruzimi intolerabile și chiar pornografii, incompatibile cu o carte care se adresează celor mici”. Până la urmă, se ajunge la un armistițiu: „Mi se îngăduie grațios să păstrez capitolul așa cum e, cu condiția să înlocuiesc descrierea evisceratorului printr-o scenă simplă, nu neapărat legată de

---

<sup>329</sup> Andrei Terian, „Teodosie cel Mic și Răzvan cel Mare”, în *Cultura FCR*, Nr. 55, ianuarie 2007

povestea lui Teodosie, și care să fie redactată în cuvinte și imagini pline de puritate, cu un bogat subtext educativ, așa cum se potrivește de fapt unei scrieri destinate «celor mici»<sup>330</sup>. Evident, povestioara gândăcelului zburător e simplă, candida și educativă, însă nu așa cum și-ar fi dorit editorul: gândăcelul e o victimă a unui vis bovaric, și sfârșește, sec, în burta unei vrăbiuțe.

## II. 5.4 Lumea basmului și percepția copilului

Romanul nu e menajează, așadar, sensibilitatea celor mici: confruntările se sfârșesc cu victime, capete și membre ciopârtite zboară în stânga și-n dreapta, sângele verde sau roșu gâlgâie din sute de răni și chiar unii protagoniști, care, pe parcurs, devin tot mai familiari și mai simpatici, sunt transformați, fără regrete, în carne de tun și în victime/eroi ale/ai unei bătălii până la ultimul soldat. Totuși, sângele e, mai degrabă, vopseaua subțire și stridentă dintr-un film de acțiune sau dintr-un joc pe calculator, figuranții mor, cu mare ușurință, pentru a fi înlocuiți de alte rânduri de figuranți, și unele personaje au, chiar, mai multe vieți. Violenta și moartea sunt filtrate prin percepția copilăriei, ele fac parte din realitate și rolul lor e acela de a-i da realității o anumită savoare: prima e spectaculoasă și explozivă, iar a doua e îndepărtată și reversibilă.

Binele și răul sunt, iarăși, concepte relative și interșanjabile: personajele rele sunt carismatice și amuzante, în timp ce personajele bune au talentul de a părea, cel puțin în ochii micuțului Teodosie – moștenitorul tronului, aflat în centrul comploturilor și al luptelor pentru putere, însă nu neapărat al peripețiilor – cicălitoare și plecticoase. Toți eroii sunt figuri vii, colorate, bine reliefate și fermecătoare, în special prin beteșugurile, maniile și stângăciile lor. În spatele măștilor cinice, războinice, viclene sau bonome se ascund copii mari, care visează să cucerească sau să salveze, înarmați cu pioni și cuburi, lumea de pe planșa de carton.

Copilăria înseamnă toate aceste lucruri – spectacol, provocare, simulare și reversabilitate a răului – plus câteva părți neplăcute, cum ar fi lipsa controlului asupra propriilor hotărâri. Teodosie este purtat, în pijamale, de colo-colo, nu pricepe mai nimic din intrigile, ambițiile și comploturile „adultilor“, și este pus, în diverse momente, în fața unor alegeri pe care îi e greu să le înțeleagă. El are, totuși, de două ori, un rol decisiv în continuarea poveștii: prima dată, când poate să opteze pentru părăsirea tronului, caz în care intriga s-ar încheia și, odată cu ea, romanul; și a doua oară, în camera autorului, din lumea realității convenționale, când poate să aleagă să iasă, definitiv, din ficțiune. Universul copilăriei sale nu este unul sumbru, plin de semne rele și de amenințări ascunse. Nici finalul romanului nu va lăsa un gust amar și nici nu va reflecta o pierdere definitivă a inocenței.

---

<sup>330</sup> Răzvan Rădulescu, *Teodosie cel Mic*, Editura Polirom, 2006, p. 47

Nu cred până la capăt în teza lui Andrei Terian<sup>331</sup>, care susține că Răzvan Rădulescu mare privește, cu neputință și regret, spre Răzvan Rădulescu mic, în timp ce Teodosie ar fi un alter-ego al celui din urmă. Răzvan Rădulescu construiește, strat peste strat, povestea; aceasta acoperă toate fisurile dintre copilul-protagonist, care asistă la întâmplări și merge, apoi, fără grijă, să bată mingea în parc, și adultul care se închide în casă, în fata *laptop*-ului, și cere prelungiri de termen editorilor. Peripețiile lui Teodosie nu sunt o sursă de suferințe și nostalgii, ci un paliativ.

Desigur, dispariția poveștii, invazia realității terne și cenușii, moartea imaginației sunt locuri comune care se pot regăsi în basme moderne precum *Poveste fără sfârșit* a lui Michael Ende. Însă Răzvan Rădulescu polemizează cu locurile comune ale basmelor, încercând să facă, astfel, cu ochiul și cititorului avizat. Ceea ce-i reușește, foarte bine, lui Răzvan Rădulescu este recompunerea gustului, a aromelor, într-un cuvânt, a senzației copilăriei. Lipsa tragicului, perspectiva quasi-inexistentă a morții (după cum am spus, limitată la simulare și la cascadorie) pot fi ingrediente ale cocktailului care trezește această senzație. Copilul în pijamale, care e trimis, fără voia lui, la culcare și care se strecoară, apoi, afară din așternut, pentru a porni în expediții emoționante este, desigur, chiar întruchiparea acestei copilării inocente. Cofetăria „Lămâița“ și cofetăreasa Geta, eclerele și amandinele au, iarăși, o savoare aparte pentru generațiile care au prins cofetăriile epocii comuniste. Însă, și fără „Lămâița“, București și piața Kogălniceanu – cu alte cuvinte, fără elementele circumstanțiale datorate background-ului biografic al autorului – gustul rămâne același, și senzația se activează, pe tot cuprinsul cărții.

Ludicul se manifestă nu numai la nivelul scenelor amuzante, al personajelor extravagante și al răsturnărilor de situație, dar și suprastructural, acționând asupra direcției epice și a construcției romanului. Dar aceste jocuri metatextuale (unele obiecte sunt strecurate în poveste prin „efracție literară“; fabula este readusă pe firul cel bun prin intervenția lui Teodosie, care pătrunde în „lumea reală“ și citește, în avans, anumite întâmplări de pe ecranul laptopului din camera autorului etc) subminează, într-o anumită măsură, structura Fantasy-ului.

## II. 5.5 Între High Fantasy și roman postmodern

Subgenul cu care *Teodosie cel Mic* ar aparține, pe drept (dacă nu ar fi aceste jocuri metatextuale) ar fi High Fantasy-ul (reprezentat de J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Ursula K. Le Guin etc): cu acesta are în comun universul paralel, construit în prelungirea realității convenționale – împărăția lui Teodosie –, firele epice lungi și întortocheate, lupta dintre bine și rău, urmărirea evoluției unui erou (micul Teodosie) de-a lungul unor evenimente dramatice, pe o perioadă îndelungată de timp și, mai ales, lumea autonomă, complexă, care tinde să împrumute „consistența internă a realității“ (în termenii lui J.R.R. Tolkien).

---

<sup>331</sup> Andrei Terian, *art. cit.*

Dar tonul sobru, elegiac, pe de o parte, istoria, mitologia și folclorul, pe de altă parte, și, mai ales, problematica gravă, meditația profundă asupra lumii – elemente esențiale ale High Fantasy-ului – lipsesc din romanul lui Răzvan Rădulescu. Înseamnă acest lucru că *Teodosie cel Mic* ar fi o parodie a genului Fantasy? Nu până la capăt; corpusculii hibridi, artificiile postmoderne, pătrunse în text pe filiala cenaclului de la Literele bucureștene, coordonat de Mircea Cărtărescu, pe care Răzvan Rădulescu l-a frecventat și unde se pare că a și citit fragmente din roman nu reușesc, din fericire, să destrame coerența internă a poveștii și să transforme romanul într-o parodie.

Pe de altă parte, nu putem spune că aceste artificii cenacliere nu reușesc, într-o anumită măsură, să submineze coerența poveștii, motiv pentru care ne putem întreba: chiar erau ele necesare? Contextual, prin intermediul lor Răzvan Rădulescu face cu ochiul colegilor săi de generație (sau de cenaclu) și măștrilor optzeciști; în relația cu cititorul, însă, artificiile sunt perfect inutile – și, în plus, trag în jos romanul, ca un balast.

Desigur, confruntările dintre bine și rău sunt pe, în mare parte, ludice, au ceva din violența fără sânge a desenelor animate, și nu sunt, precum se întâmplă într-un High Fantasy clasic, grave și definitive. Personajele nu se împart în luminoase, admirabile și pline de virtuți vs. tenebroase, detestabile și roase de patimi, ci poartă în ele palete cromatice în tot spectrul de nuanțe, cu slăbiciuni și excentricități ilare. De obicei, cei care încearcă să facă astfel de modificări într-un basm sfârșesc prin a strica povestea și prin a distruge, în întregime, basmul. În cel mai bun caz, ajung fie la parodii, fie la jocuri livrești și textualiste. Răzvan Rădulescu reușește, totuși, cumva, să umble la piesele esențiale fără să distrugă în totalitate mecanismul.

Ceea ce salvează romanul este impresia – fundamentală în basme – că lumea, oricât ar fi de mare, este, în esența ei, mică, și poate să încapă în camera unui copil. Și că toate lucrurile au un sens, că există un fir roșu, un fir care te poate scoate (urmând raționamentul lui Tolkien despre evadarea prizonierului) afară din închisoare, afară din camera strâmtă a copilului. Tehnicile cenacliere folosite, pe alocuri excesiv, în roman sunt redundante; un scriitor mai experimentat ar fi știut să le evite. Totuși, Răzvan Rădulescu are instinctul corect de a păstra, în romanul său, această impresie fundamentală a basmului, și tocmai acest instinct este cel care salvează romanul.

Mai simplu spus, *Teodosie cel Mic* ar fi avut mai mult de câștigat dacă Răzvan Rădulescu s-ar fi lăsat convins (sau: s-ar fi convins) să scrie nu o carte pentru copii, ci un roman High Fantasy. Chiar și așa, *Teodosie cel Mic* rămâne cel mai reușit roman Fantasy din literatura ultimilor două decenii și jumătate.

## II. 5.6 Radu Pavel Gheo, *Fairia – o lume îndepărtată*

Mulți dintre recenzenții care au comentat romanul lui Radu Pavel Gheo, *Fairia – o lume îndepărtată* (Polirom, 2004) au considerat că avem de-a face cu una dintre puținele opere Fantasy din literatura română. Unele indicii, precum atmosfera și personajele de basm, au indicat un univers desprins din *Povestea fără sfârșit*, a lui Michael Ende sau din seria *Conan barbarul*, a lui Robert E. Howard. Alte indicii, ținând de clișeele clasice ale călătoriei spațiale și ale explorării unor lumi noi, au făcut cititorii să considere cartea drept un banal exercițiu S.F. De fapt, *Fairia* nu se încadrează cu strictețe în nici unul dintre cele două genuri convenționale, pe care le îmbină și le depășește. Elementul care indică depășirea celor două genuri este, cum altfel, unul asociat, foarte des, cu postmodernsimul: ironia.

*Fairia – o lume îndepărtată* a apărut în cadrul proiectului *Votează literatura tânără!*, care a deschis seria Ego. Proză a Editurii Polirom. Radu Pavel Gheo se afla atunci la al cincilea volum publicat, după o colecție de proză scurtă fantastică și S.F. (*Valea cerului senin*, Editura Athena, 1997), un studiu substanțial, dedicat literaturii Science Fiction (*Despre Science Fiction*, Editura Omnibooks, 2001), un eseu bazat pe o experiență personală în America (*Adio, adio, patria mea, cu î din i, cu â din a*, Polirom, Iași, 2003) și un grupaj de articole de presă (*Romanii e destepți*, Polirom, 2004).

Numele colecției Ego. Proză, dedicată în special scriitorilor tineri, mulți dintre ei aflați la debut, ar putea induce în eroare un cititor care s-ar aștepta să găsească între copertele *Fairiei* o ficțiune autobiografică la persoana I. În acest sens este înșelătoare și asocierea, în momentul publicării cărții, cu alți scriitori care mizează pe autoficțiune, cum ar fi Ioana Baetica (*Fișa de înregistrare*), Adrian Schiop (*Pe bune/pe invers*) sau Cosmin Manolache (*Ce față cumplită am*). Dintre toate titlurile apărute, de fapt, în colecție, romanul lui Gheo era, până la momentul apariției sale, singurul care se desprindea de realitatea românească a tranziției și inventa o lume de sine stătătoare, separată printr-o membrană impermeabilă de fișa autobiografică a autorului. Acest fapt era unul cu atât mai remarcabil cu cât critica reclamase, adesea, până în acel moment că tânăra generație de scriitori nu are vocația construcției și, într-o anumită măsură, nici chiar pe cea a narațiunii, a poveștii.

## II. 5.7 Un roman demonstrativ

Cartea se situează în prelungirea unor observații ale lui Radu Pavel Gheo Gheo, care afirma, în volumul *Despre Science Fiction*, că „prozele scurte ale multor autori romani tineri, subiectele alese de ei, personajele, lumile imaginate și impuse lectorului sugerează existența (deocamdată, doar în stare embrionară) a unor universuri narative proprii, bine articulate, omogene, a unor spații alternative stabile ale căror cadre ar putea susține construcții de autoare de tipul romanului”<sup>332</sup>. Entuziast, Radu Pavel Gheo anticipa o renaștere a literaturii Science Fiction, după dispariția mișcării S.F., care i-ar fi propulsat

---

<sup>332</sup> Radu Pavel Gheo, *Despre Science Fiction*, Editura Omnibooks, 2001, p. 27

pe viitorii autori într-un circuit închis: „Acum ne aflăm, cred, la un popas. Respirăm adânc, strângem chingile, recuperăm, reevaluăm și, după debusolarea și izbucnirea haotică – dar fermecătoare – de acum patru-cinci ani, urmează să găsim un nou făgaș. Pentru autorii tineri de azi, acesta ar putea fi începutul unei vârste de aur a literaturii. Nu văd o ocazie mai potrivită”<sup>333</sup>.

Într-un fel, scriind *Fairia*, Radu Pavel Gheo oferă, el însuși, acest impuls valului de scriitori care se lasau așteptați, făcând primul pas spre coagularea unei literaturi Science Fiction inteligente și informate, cu teme și formule aduse la zi, mânuite cu un talent literar matur și exersat. Romanul se deschide printr-o încadrare S.F. destul de convențională: într-un viitor îndepărtat, un bătrân astronaut, pe nume Ronnie Peterschneit, îi povestește unui android numit David Eugen experiența incredibilă pe care o trăise cu cinci decenii în urmă, pe când explora o planetă necunoscută – TS 2. Androidul îndeplinește, de fapt, o misiune a companiei ExSpa, pentru care bătrânul astronaut lucra atunci când s-a prăbușit pe TS 2, iar Ronnie este ultimul supraviețuitor al echipajului de pe planetă. În timp ce fostul explorator, comandant al unei nave spațiale numite Skylark (Ciocârlia), își deapănă amintirile, David Eugen înregistrează, transmite spre bază și comentează povestea bătrânului.

Pentru cunoscători, numele navei spațiale, Skylark, face trimitere la faimoasa serie a lui Edward Elmer Smith, începută în 1915 și continuată până în anii '60, care descrie aventurile echipajului unei nave spațiale numite, cum altfel, Skylark. Astfel de referințe, mai mult sau mai puțin camuflate, apar de-a lungul romanului la tot pasul. Serialul TV *Star Trek*, realizat de Gene Roddenberry, operele spațiale clasice, de tipul ciclurilor *Venus*, al lui Edgar Rice Burroughs, sau *Războiul stelelor*, care include cărțile scrise de Alan Dean Foster și filmele regizate de George Lucas, istoriile alegorice, în genul *Călătoriilor lui Gulliver*, ale lui Jonathan Swift, legendele regelui Arthur, basmele românești și romanele Fantasy apropiate de basm, în genul *Ultimului unicorn*, al lui Peter Beagle și, în special, *Povestea fără sfârșit*, a lui Michael Ende, sunt câteva dintre modelele la care se raportează textul lui Radu Pavel Gheo.

## II. 5.8 Între Science Fiction și Fantasy

Punctul în care scenariul Science Fiction, păstrat, în mod intenționat, la un nivel simplist și clișeizat, se rupe este întâlnirea lui Ronnie Peterschneit cu locuitorii planetei TS 2, după ce nava scapă, în mod inexplicabil, de sub control și cade pe suprafața planetei. Plecând să cerceteze lumea străină, care seamănă în mod izbitor cu Pământul, echipajul de pe Skylark nimerește în mijlocul unei lupte desprinse parcă din *Conan barbarul*: „Ne-am strecurat printre tufe și arbori parcă proaspăt spălați de ploaie, de-ți făceau pofta să-i mângâi – asta-mi amintesc foarte clar –, am căutat cu privirea în stânga și-n dreapta și dintr-o dată am nimerit în fața unei scobituri imense în munte, o grotă la intrarea căreia se afla un om.

---

<sup>333</sup> Radu Pavel Gheo, *op.cit.*, p. 28



Nu un umanoid, nu! Un om ca mine și ca tine, un ins spătos și ars de soare, aproape dezbrăcat, cu un trup foarte bine dezvoltat. În clipa imediat următoare am remarcat că în fața lui ondula amenințător o fiară brusc cunoscută și mi s-a părut că asist de fapt la proiecția unui holofilm pentru copii, unul vechi, cum se făceau odinioară pe Pământ, cu eroi blonzi și neînfricați, cu dragoni semănând cu tiranozaurii și cu prințese legate în lanțuri. Îți dai seama? Nimeriserăm într-o altă galaxie, eram primii oameni care călcau pe planeta aia și uite că dăm peste o astfel de făptură! Un tip înalt, cu umeri lați și cu pielea bronzată, de culoarea mierii, scos parcă dintr-o reclamă. Singura lui îmbrăcăminte era un sort de piele vărgată, negru cu portocaliu, iar torsul gol îi vibra de mușchi. Numai că nu era blond, ci avea niște plete lungi, negre, prinse sub o banderolă albastră<sup>334</sup>.

Tânărul care, până la urmă, răpune balaurul se cheamă Brave Soul, este fiul slăvitului rege Dorwan și a plecat în lume pentru a-și căuta o prințesă, deoarece împărăția tatălui său e deja prea mică pentru numeroșii săi frați. Locurile comune ale basmelor românești se suprapun peste modelul ficțiunilor Sword and Sorcery, în care eroi impulsivi și brutali sunt prinși în confruntări violente și trec prin nenumărate situații-limită; tot în acest subgen povestea de dragoste (*romance*-ul), evenimentele extraordinare și intervenția supranaturalului (fie că ia forma zeilor, a miraculosului sau a magiei) se îmbină mai mereu.

Pe de altă parte, prezența unor personaje tipice (eroul infailibil, prințesa galactică, monstrul extraterestru), scenariul bazat pe lupta perpetuă dintre bine și rău, concomitența tehnologiei avansate și a barbariei, a săbiilor și a arcurilor cu săgeți, pe de o parte, și a armelor laser, pe de altă parte, vestimentația sumară a femeilor și zalele, pantalonii scurți și sandalele romane ale bărbaților indică un gen de sine stătător al literaturii științifico-fantastice: Space Opera (sau opera spațială).

Discuția despre genuri și subgenuri e necesară în contextul în care aceste noțiuni sunt foarte puțin fixate în lumea literară românească (și chiar în lumea autorilor SF) și, deopotrivă, în conștiința publicului românesc (care are impresia că citește un roman generic „pentru copii” sau, în cel mai bun caz, un basm cult). Însă *Fairia* lui Radu Pavel Gheo nu este nici basm cult (pur), nici fabulație Sword and Sorcery, nici Spee Opera, nici roman SF (pur), iar această serie de definiții negative (ce nu este *Fairia*) este susținută, în prima instanță, chiar de conviețuirea bizară a trăsăturilor preluate din toate genurile și subgenurile enumerate. Elementele de împrumut sunt legate printr-o tehnică postmodernă, stăpânită destul de bine de Radu Pavel Gheo: cea a ironiei în cheie parodică.

Exploratorii fac, la fiecare pas, gafe amuzante, comportamentul lor este la mare distanță de conduita unor eroi exemplari, iar creaturile și rasele pe care le vor întâlni se dovedesc, și ele, destul de departe de modelul unor figuri tipice ale basmului. Brave Soul este un prinț analfabet și cam nătâng, a

---

<sup>334</sup> Radu Pavel Gheo, *Fairia – o lume îndepărtată*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 17

căruia singură pasiune este aceea de a săvârși fapte eroice, fără să se întrebe care e utilitatea acestor fapte. O enumerare a membrilor familiei sale ia, de fapt, în derândere clișeele literaturii de duzină, de tip *Sword and Sorcery*: „Se numea *Brave Soul* și, dacă am înțeles noi bine, era prinț, fiu de rege. Numele lui se născuse din imaginația dezlănțuită a unei regine-mamă cu veleități de poetesă. Am aflat că nici frații, nici surorile lui nu stăteau mai bine. *Brave Soul* ne-a pomenit de fratele lui, *Diamond Heart*, de surioara pe care o chema *Sweet Surrender*, de un alt frate, *Rainbow Kiss*; la ei în familie nu se purta decât așa ceva”<sup>335</sup>.

Totuși, romanul nu se limitează la a parodia, pur și simplu, modele care fac cu ochiul cunoscătorilor. Intenția ironică rămâne în subtext, în vreme ce la suprafață tânărul autor desfășoară, ambițios, firul epic, străduindu-se să pună pe picioare o poveste bine încheiată și captivantă. Împreună cu eroul, cei nouă astronauți pornesc pe planetă în căutarea unei prințese. Pentru că în toate romanele S.F. pionierii trebuie să dea un nume locurilor unde pun prima dată piciorul, fascinantă *TS 2* primește, din motive evidente, denumirea de *Feeria* sau *Fairia*. În fața acestei lumi, cititorul are, prin intermediul lui *Ronnie Peterschneit*, care povestește mereu la persoana I, o atitudine ezitantă, accentuată de sentimentul stranieții debusolante: „E straniu, grozav de straniu... a mormăit *Nicky* și mi s-a părut într-un fel satisfăcut de încurcătura în care intraserăm. Parcă am fi pe Pământ, nu-i așa? Până și vegetația e... e așa cum crește acasă... adică pe planeta-mamă. Mă tem să nu am halucinații. Sau să nu halucinăm în grup; n-ar fi primul caz. Dacă însă totul e real, atunci... Îți dai seama ce vor zice ai noștri... sau cei de la *ExSpa*?”<sup>336</sup>.

Ezitatea în fața unor întâmplări stranii, care ar putea sau nu să aibă o explicație rațională, este o trăsătură a fantasticului (după definiția dată acestuia de *Tzvetan Todorov*). Personajele ezită însă între regulile care definesc două genuri literare: ele vin din universul *Science Fiction*, în care funcționează legile fizicii și unde o civilizație mai avansată tehnologic va domina, fără drept de apel, una primitivă. Și nimeresc într-o lume *Fantasy*, în care legea o face magia și unde vrăjitorii și războinicii sunt cunoscători și stăpânitori ai tainelor universului. Neputând să rezolve dilema și să opteze pentru o explicație sau alta, comandantul echipajului cade într-o falie căscată între cele două lumi, în solipsism și în vis: „La chestia asta mă gândisem și eu, dar n-aș fi avut tupeul s-o spun. L-am întrebat ce-ar spune totuși dacă planetă există într-adevăr, așa cum o vedeam și o miroseam. Orice om normal trebuie să accepte realitatea din jur, chiar dacă e una ciudată. Altfel nu ar avea cum să trăiască. Fiindcă de îndoit ne putem îndoii de orice. De unde să știu că acum vorbesc într-adevăr cu tine? Poate visez. Poate că nu există, nimic din jurul meu nu există”<sup>337</sup>.

---

<sup>335</sup> Radu Pavel Gheo, *op. cit.*, p. 18

<sup>336</sup> *Idem*, p. 20

<sup>337</sup> *Idem*, p. 22

## II. 5.9 Feeria și anti-Feeria

Ca și cum lucrurile n-ar fi suficient de complicate, în poveste se amesteca și o vrăjitoare, Vickia, demnă descendentă a Morganei, din legendele regelui Arthur, și un centaur, pe nume Hippokalos, care, după spusele lui Brave Soul, nu prea are ce să caute în pădurile Fairiei. Ca și în *Povestea fără sfârșit*, a lui Ende, lumea lui Radu Pavel Gheo este amenințată de amestecul unor elemente străine, care nu respectă legile ei. Dacă balaurii vorbitori, caili înțelepți și eroii musculoși, cu minte îngustă, fac parte din decorul firesc (al planetei, al basmului), centaurii, satirii și sfînciții vin din altă parte (din mitologia greacă a pământenilor), iar prezența lor distruge coerentă Fairiei. Elementul-cheie, care pune în mișcare narațiunea, este înșelătoarea Vickia. Vrăjitoarea îl transformă pe intempestivul astronaut Giovanni într-o broască țestoasă, o paralizează pe iubita lui Brave Soul (o prințesă grasă și plictisitoare) și îi trimite pe astronauti, alături de prinț, la capătul lumii, pentru a găsi apă vie – singurul leac cu care Giovanni și prințesa pot fi salvați.

Ca în orice univers feeric, există și un revers al medaliei, o anti-Feerie, spre care personajul narator alunecă, din când în când, prin fisura onirică dintre cele două lumi care se ciocnesc. În visele care întretaie aventurile din Fairia, Ronnie se târăște printr-un deșert infinit, aducător de moarte, în care prietenii săi pier, rând pe rând, de sete și de oboseală și sunt îngropați de furtunile de nisip. În acest pustiu, Vickia îi apare sub forma unui monstru asemănător sfînciului din mitologia greacă: „M-am întors și am dat cu ochii de o creatură imensă, cât jumătate dintr-o piramidă din acelea: un tigru mlădios, cu cap de femeie. Ceva oribil, care urmă, am știut că urma să măucidă. S-a oprit la vreo doi metri de mine, și-a culcat leneșă capul pe labe și mi-a zis, suflându-mi cu putere în față: De departe, ai mai venit, străine, ca să-ți lași oasele pe tărâmul nostru!“. Într-o altă întâlnire, vrăjitoarea cu două fețe apare sub chipul unei domnițe cu păr de aur, o întruchipare a idealului feminin din legendele medievale: „Acolo mă aștepta o doamnă minunată, cu părul de aur și cu trupul mlădios și fraged, și subțire ca pânza de păianjen“.

Pe măsură ce se apropie de izvorul cu apă vie, care țâșnește din locul în care se bat munții în capete, Ronnie și însoțitorii săi, la care s-au adăugat, între timp, un cârmaci negru, Dorgo, și, temporar, un nobil cavaler în armură, îndeplinesc, de fapt, planul vrăjitoarei Vickia. La un moment dat, ea le trimite un covor în care este țesută, în nuce, în bun spirit postmodern, istoria întregii călătorii: „Aici stă scrisă povestea noastră. Uite dragonul, uite-o și pe Vickya, câinii negri... asta trebuie să fie Hippokalos, apoi cetatea, corabia, micuții din mijloc sunt tâlharii, iar aici e nobilul cavaler“. Ceea ce nu poate controla stăpâna Fairiei este dosul covorului, a cărui țesătură depinde de hotărârile lui Ronnie Peterschneit, prins, fără voia sa, în ficțiune: „Frumoasa mea salvatoare spunea că nu e în stare să

urzească și dosul covorului. Pe dos lucrurile stau altfel de cum le vrea ea. Ei, dar nu cred că merită s-o iau chiar în serios “. Cu alte cuvinte, liderul expediției spațiale joacă, și el, un rol-cheie în poveste, fiind, de fapt, singurul personaj care nu se supune tipologiei basmului sau a operei spațiale și care capătă, în acest fel, consistență și relief.

Vickia plănuiește să se folosească de autonomia lui Ronnie, care nu este limitat de legile lumii de basm, pentru a opri deșertul de pe spatele covorului. Într-o întâlnire care sfârșește printr-o lungă îmbrățișare erotică, vrăjitoarea, mânată de intenții bune, dar pusă pe fapte diabolice îi explică astronautului planul ei: „Acum pricepi o parte din ce s-a petrecut? Totul a început să se rupă în bucățele. Hotarele au fost încălcate, au dispărut ori s-au risipit. Nici eu nu mai sunt ce ar trebui să fiu, oricât m-aș strădui “. Din punctul de vedere al lui Ronnie, care, așa cum îi stă bine unui antierou, e cam laș și e destul de puțin interesat de problemele universului, totul s-ar explica, la fel de bine, printr-un vis. Oricare dintre fețele poveștii ar fi, din perspectiva sa, la fel de legitimă, și aceeași nesiguranță este imprimată și cititorului: „Am sperat însă că aici o să aflu adevărul, o să știu dacă totul a fost real sau am visat o lume atât de luminoasă și de aiurită, dacă povestea cu deșertul n-a fost totuși o halucinație, dacă nu cumva am fost bolnavi sau vrăjiți în toată perioada petrecută acolo“.

## **II. 5.10 În afara timpului**

Fairia este, la fel ca tărâmul tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte, un univers situat în afara timpului, care nu cunoaște legile istoriei: „În lumea aceea nu am simțit istoria. Oamenilor le lipsea simțul timpului așa cum îl avem noi. Nici memoria colectivă nu le era prea ordonată. Înșirau rege după rege, regină după regină, eroi după eroi, la infinit, iar nepoții nu-și aminteau trecutul mai departe de bunici. Oricum, toți semănau unii cu alții“.

Când echipajul de pe Skylark își îndeplinește, în sfârșit, misiunea, eroii se despart; unii, conduși de Nicky, rămânând fideli Fairiei, iar alții, îndemnați de Ronnie, pornesc pe drumul de întoarcere spre Pământ. Astronauții zboară, pe o corabie de lemn, numită tot Skylark, dincolo de capătul lumii, prin vidul cosmic, și aterizează, într-o scenă splendidă, pe lună: „Skylark aselenizase – ca să zic așa – destul de bine. Ajunsese la un port despre care știam că e ultimul. În acele momente am fost mândru de nava pe care o cumpărasse Brave Soul. Nava mea! Curând a apărut o echipă de intervenție, într-un modul lunar cu roți gigantice, înaintând greoi peste povârnișurile din apropiere. Din el au ieșit vreo trei oameni în costume spațiale. Se mișcau nehotărâți, neștiind ce să creadă. Se treziseră așa, pe nepusă masă, cu o corabie de lemn picata pe lună!“.

Evident, cine a apucat să pună piciorul pe Fairia trebuie să revină pentru a-și petrece acolo întreaga viață – care nu are sfârșit. Eroii care decid să se întoarcă în lumea convenției realiste dispar, în circumstanțe misterioase, pentru a se alătura frumoasei Vickia și încăpățânatului Brave Soul.

Critică literară a salutat efortul neobișnuit al prozatorului timișorean de a construi un univers Fantasy, împotriva curentului realist și autoficțional urmat de tinerii săi colegi de generație. Astfel, Smaranda Vultur considera, într-un articol din revista 22, că *Fairia* este, în datele esențiale, un basm postmodern. Povestea lui Radu Pavel Gheo urmează, dar și depășește schema generală trasată de V.I. Propp, într-un joc care asigură plăcerea lecturii: „Cadrat de o istorie science fiction, basmul e în același timp transgresat în multe din datele lui, nu tocmai de detaliu (...). Esențial mi se pare însă a remarca principiul transgresiv însuși care stă la baza incorporării oricărei scheme recognoscibile în text, de la povestirea Science Fiction la romanul cavaleresc, de la traseul inițiat pe care acestea îl au în comun cu basmul la numeroasele sugestii de ordin literar, trimiteri la o bibliotecă virtuală pe care lectorul cât de cât instruit nu se poate abține să nu o activeze în mintea sa atunci când citește cartea. Și de aici derivă și o mare parte din farmecul lecturii, din acest joc de-a recunoscutul și contrazisul, din acest amestec de schema incorporată și încălcată, de clișeu și contra-clişeu”<sup>338</sup>.

Recenzenta nu consideră că romanul s-ar încadra într-un gen marginal și recomandă, cu entuziasm, *Fairia* tuturor celor îndrăgostiți de literatură: „Cartea lui Radu Pavel Gheo e o carte făcută pentru cei disponibili la reverie, pasionați de literatură și dispuși să o ia în serios. E o carte scrisă cu un umor reținut și de bună calitate, cu blândă ironie, cu bucuria scrisului, liberă de constrângerea de a demonstra ceva, chiar dacă mie îmi place să văd în ea o metaforă a lumii noastre, o lume care atât de des ia chipul unei strutocamile și care atât de des concurează ficțiunea, confruntându-ne cu cele mai ciudate întâmplări. O lume spectacol în care realitățile se aburesc cu un aer de irealitate, iar neverosimilul pătrunde prin porii realului, impunându-se de la sine ca regulă fondatoare”<sup>339</sup>.

Într-un articol din revista *Pro-Scris*, Györfi-Deák György, un comentator pertinent al fenomenului S.F., observă paralelismul dintre *Fairia* și câteva modele literare faimoase și accentuează faptul că romanul nu este nici basm, nici science fiction: „Deși firul principal îl constituie destăinuirea bătrânului comandant al navei cosmice Skylark, care îi povestește unui robot anchetator peripețiile prin care a trecut după ce s-a prăbușit pe planeta TS-2, nu avem de-a face cu o narațiune Science-Fiction, deși, pe alocuri, multitudinea de planuri mentale ne duce cu gândul la pățaniile eroilor lui Philip K. Dick ori la «Babel», capodopera lui Vladimir Colin. Pendularea între realitate și imaginație, analizată la modul lucid, poate fi comparată și cu «Lumea Alisei» a lui Sam Lundwall, dar în povestea lui Radu Pavel Gheo avem de-a face cu Vickyia, o versiune maturizată a fetei de odinioară, transformată într-o

<sup>338</sup> Smaranda Vultur, „Lumea e frumoasă când visăm”, în *Revista 22*, 28 iulie 2004

<sup>339</sup> Smaranda Vultur, *op. cit.*

vrăjitoare albă însoțită de lupi, ce pare desprinsă din «Rătăcitori în miraj», un tărâm ascuns imaginat de Abraham Merritt<sup>340</sup>.

Niște observații de substanță face Paul Cernat într-un articol intitulat „Mirajul Fantasy”<sup>341</sup>, publicat în săptămânalul *Observator Cultural*. El consideră că, după ce literatura Science Fiction s-a orientat, începând cu anii ’80, în direcția Cyberpunk, este firesc ca S.F.-ul clasic să fie, (și) pe plan autohton, depășit. Astfel, *Fairia* ar fi un roman Heroic Fantasy intertextual și ironic, urmând un proiect preconizat de Radu Pavel Gheo încă din volumul *Despre Science Fiction* (o teză pe care o susțin și eu aici). Modelul ar fi fost inspirat de succesul mondial al lui J.R.R. Tolkien și de fascinația romanelor lui C.S. Lewis, Peter Beagle și Michael Ende (*Momo, Povestea fără sfârșit*). „Recuperând tradiția magică, imaginarul basmelor și legendelor, al eposurilor populare și al romanelor medievale în meditații fermecătoare și subtile, Radu Pavel Gheo redescoperă – după romantismul metafizic – «vârsta copilăriei» umanității, operând o blândă «revrajire» a lumii noastre globalizate”<sup>342</sup>, notează criticul.

Paul Cernat apreciază curajul lui Radu Pavel Gheo de a se abate de la rețeta basmului – aceste abateri ar umaniza personajele și ar adăuga un plus de farmec poveștii: „Semnificative sunt abaterile ironico-parodice de la rețeta: creaturile de basm au slăbiciuni prea-omenesti; piticii deținători de comori sunt meschini, dar utili; non-interventionismul programatic e încălcat când membrii echipajului se văd siliți să-i ucidă pe atacatorii lor «umani»; Capătul Lumii e doar o convenție, dar modifică destine; prințul Brave Soul e un fraier monoman, permanent aflat în căutarea intruabilei sale logodnice: o fată de împărat angelică, grasă și paralizată; donquijotismul fidelității sale are însă ceva sublim, sfârșind prin a-i câștiga pe sceptici”<sup>343</sup>.

## II. 5.11 Mizele romanului

Punctul slab al romanului ar fi sterilitatea imaginarului, prozatorul ferindu-se, în pofida numeroaselor referințe mitologice, să se înhame la asamblarea unei mitologii: „Relația pământeni/fairieni, Ronnie/David Eugen, Fantasy/S.F. trimite la o parabolă a confruntării dintre gândirea raționalist-științifică și cea magic-fabulatorie. Iluzia, povestea și simbolul (adevărul interior, esențial) primează în fata «realului» (a aparenței contingente și exterioare). Autorul ezită totuși între a crea o mitologie (lucru anevoios) și a dialoga, *à la légère*, cu tradiția fabulosului”.

În ciuda aparențelor, *Fairia* nu e un Fantasy foarte fragil, nici un roman de Science Fiction tocmai facil (deși acestea sunt extremele în care romanul riscă să cadă – tocmai din cauza hibridizării

<sup>340</sup> Györfi-Deák György, „Farmecul derutei”, în *Pro-Scris*, Nr. 2 (27-28), 2004

<sup>341</sup> Paul Cernat, „Mirajul Fantasy”, în *Observator cultural*, Nr. 230, Iulie 2004

<sup>342</sup> Paul Cernat, *art. cit.*

<sup>343</sup> Paul Cernat, *ibid.*

excesive a genurilor). Episoadele S.F. sunt în mod intenționat simpliste, fiind alcătuite dintr-un amalgam de clișee la vedere, și același lucru este valabil și pentru universul Fantasy al cărții. Fără îndoială, există un spirit postmodern al poveștii, în măsura în care ludicul, parodicul și slăbiciunea pentru punctele de vedere șocante sunt trăsături ale postmodernismului. Dar nici S.F.-ul, nici Fantasy -ul și, cu atât mai puțin, postmodernismul nu reprezintă elemente dominante.

Două sunt, cred eu, mizele romanului *Fairia – o lume îndepărtată*. Mai întâi, în subsidiar, este vorba de o demonstrare practică a unor principii pe care autorul le-a expus în eseurile sale teoretice, conform convingerii că un critic literar nu trebuie doar să știe cum să ajungă într-un loc, ci trebuie să fie capabil, la nevoie, să conducă și mașina. Stăpânind elementele tehnice ale partiturii și vizitând, cu pasiune, mii de lumi ficționale ale altor autori, fie ele fantastice sau S.F., de basm sau Fantasy, Radu Pavel Gheo a reușit să compună o melodie originală, pe măsură dispoziției joviale și a inventivității sale.

Apoi, miza cea mai importantă este cea a insolitarii, prin căutarea unor puncte de vedere neobișnuite. Pentru a veni cu ceva nou și valoros, într-un domeniu în care, în Occident, apar pe bandă rulantă produse în mare parte mediocre, dar cu priză la un public fidel, Radu Pavel Gheo și-a dat seama că trebuie să recupereze scenariile și motivele clișeizate dintr-un unghi insolit. Cu toții ne-am gândit, poate, cum ar fi să ne întoarcem în timp la curtea regelui Arthur și să le dăm lecții cavalerilor medievali, din perspectiva omului modern care cunoaște praful de pușcă și electricitatea. Prozatorul timișorean s-a gândit, urmând aceeași logică, cum ar fi dacă un personaj dintr-un roman Science Fiction ar sări într-un basm: nu s-ar simți el îndreptățit să trateze cu condescendență un făt-frumos îmbrăcat în blană de urs? Dar dacă basmul s-ar dovedi, de fapt, o istorie Fantasy, dintr-o familie mai evoluată, aflată pe picior de egalitate cu Science Fiction-ul – relația de putere nu s-ar răsturna, în mod spectaculos?

Ramura mai evoluată a familiei (din punctul de vedere a teoriei literare moderne), înrudită cu S.F.-ul, dar și cu Fantasy -ul poartă numele de Science Fantasy: este un subgen care nu exclude viziunea postmodernă. Din aceeași linie genealogică provine, de altfel, și urmașul eminent postmodern al Science Fiction-ului: literatura Cyberpunk.

De ce nu scrie Radu Pavel Gheo un roman Fantasy clasic – nu i-ar fi fost, oare, mai ușor să evite zona hibridă și să aleagă un singur gen în care să se manifeste? Nu pot decât să speculez că, pe de o parte, genurile deja clasicizate, cum sunt Science Fiction-ul și Fantasy-ul, îi pot părea cuiva care pornește de la teorie (așa cum face Radu Pavel Gheo) drept depășite: creatorul are datoria de a veni cu ceva nou, cu o inovație (care ar putea să fie genul hibrid). Pe de altă parte, zona hibridă e, în mod paradoxal, mai ușor de abordat: ironia postmodernă e o tehnică salvatoare, atâta vreme cât, mulțumită ei, desenul de pe spatele covorului (altfel spus: imperfecțiunea țesăturii tehnice) nu trebuie să se vadă foarte clar.

Pentru un debutant al romanului SF, în contextul unei literaturi dominate, încă, de discursul înalt al postmodernismului (sau optzecismului) literar românesc, o literatură în care nișa comercială specifică Science Fiction-ului și Fantasy-ului nu există încă, publicarea unui prim roman plasat în „zona hibridă” este o soluție optimă. Ea presupune, deopotrivă, deschidere spre lumea intelectuală, ce reacționează la artificii și la concepte (pentru care o carte precum *Fairia* va trece drept un basm cult) și dialog cu publicul comercial, ce reacționează la povești și la *entertainment* (pentru publicul comercial, același roman va trece drept SF & Fantasy).

## II. 5.12 Liviu Radu, *Waldemar*

Primului roman al seriei *Waldemar*<sup>344</sup> (Titonic, 2007), a lui Liviu Radu, are două merite mari: în primul rând, încearcă să construiască, fără ocolișuri, o ficțiune în gen. Deși modelul cel mai apropiat pare a fi o serie Science-Fantasy, *Cronicile din Amber*, semnată de Joseph Delaney, Liviu Radu se încumetă să pornească, temerar, pe terenul literaturii Fantasy. Romanul este unul dintre primele – semnate de un scriitor român – care face apel la un bestiar autohton. E o bună intuiție, care ar putea valorifica accesul la un larg rezervor de resurse folclorice; cititorii de Fantasy s-au obișnuit cu o mulțime de „fairies” și „leprechauns”, de „werewolves” și „dwarves”, însă nu s-au întâlnit nicăieri cu iele și cu pricolici. Accesarea acestor resurse este un atu, un element indiscutabil de originalitate.

*Waldemar* are, așadar, un punct de plecare promițător. Pentru a avea un roman bun, e însă nevoie de mai mult: acest roman va trebui să contureze un univers care va avea, în termenii lui Tolkien, „consistența internă a realității”<sup>345</sup>. Și va trebui, de asemenea, să găsească acel stil potrivit, acea tonalitate care să aibă ceva fie din lirismul baladelor, fie din tonul tragic al marilor epopei, fie din simplitatea frustă a basmului, pentru această întreprindere. Deoarece stilul, arată Ursula K. Le Guin, „nu este ingredientul unei cărți, sau ceva adăugat cărții, precum glazura pe o prăjitură; stilul e, desigur, cartea însăși”<sup>346</sup>. Mai mult, stilul e însuși autorul.

În mare parte, primul roman, intitulat *Waldemar*, va reuși să se ridice la nivelul acestor așteptări. Ceea ce nu se va putea spune, din păcate, despre *Blocul câș*, al doilea volum al seriei<sup>347</sup>.

Două sunt mijloacele prin care un cititor poate ajunge în Țara Zânelor. Fie (1) se trezește, de la prima pagină și din primul rând al cărții, direct acolo, cum se întâmplă în *Hobbitul* lui J.R. Tolkien: „A fost odată un hobbit care locuia într-o gaură în pământ. Nu era o vizuină din acelea antipatice, murdare sau

<sup>344</sup> Liviu Radu, *Waldemar*, Editura Tritonic, București, 2007. Numele primului volum va coincide cu numele seriei; primul volum nu are un subtitlu, deși următorul volum, *Blocul câș*, se subintitulează *Al doilea roman al lui Waldemar*.

<sup>345</sup> J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, ed. cit.

<sup>346</sup> Ursula K. Le Guin, *From Elfland to Poughkeepsie* (1973), în *Fantastic Literature: A Critical Reader*, coordonator David Sandner, Praeger Publishers, Westport, US, 2004, p. 154

<sup>347</sup> Liviu Radu, *Blocul câș*, Editura Tritonic, 2008. Nu voi discuta, în detaliu, aici, și cel de-al doilea volum al seriei; mă voi limita la primul volum, despre care voi arăta că este, în linii mari, o reușită a genului Fantasy.



umede, pline de capete sau cozi de viermi și cu miros de mîl; nu era nici nisipoasă sau lipsită de apă, sau o vizuină în care să n ai pe ce să te așezi sau pe ce să mănînci; era o vizuină de hobbit, și asta înseamnă confort”<sup>348</sup>. Fie (2) pornește din lumea reală, a agitației urbane și a mașinilor și a evenimentelor politice, și ajunge, printr-un pasaj magic sau călare pe un vehicul de aceeași natură în mijlocul universului fabulos. Așa se întâmplă în *Leul, vrăjitoarea și dulapul*, cel de-al doilea volum al seriei *Cronicilor din Narnia*; cei patru eroi vor descoperi o lume vrăjită în interiorul unui dulap. Așa se vor petrece lucrurile și în *Waldemar*, al lui Liviu Radu.

Eroul romanului este un singuratic, un personaj neînțeleș nici măcar de prietenii apropiați, un mizantrop care ia calea muntelui pentru a fugi de lume. Waldemar are ceva din încrâncenarea personajelor masculine ale lui Camil Petrescu, spirite intransigente, plutind deasupra maselor de ignoranți fericiți. Vremurile sunt tulburi, prietenii sunt trecători, eroul este un inadaplat care nu se împacă nici cu timpul, nici cu oamenii. Este gata să se dăruiască deplin și nu intuiește aceeași dăruire în sufletele celorlalți etc. „Prietenii îl dezamăgiseră. Nu-i răspundeau din străfundul sufletului, ci poate doar din vârful buzelor. Nu încercau să-l înțeleagă, să-i iasă în întâmpinare, să împărtășească acele bucurii simple, nefalsificate, care-i năpădeau mintea uneori, și care i-ar fi umplut sufletul, dacă ar fi avut posibilitatea să le ancoreze acolo, împărțindu-le cu alții și simțindu-se, prin acest lucru, o parte a lor, după cum și ei ar fi devenit o parte a sa. Oamenii nu dăruiau nimic. Să mulțumeau să ia, cu o lăcomie hulpavă, nesătulă”<sup>349</sup>.

Apariția unui astfel de personaj nu e neobișnuită într-un roman horror/fantastic, însă elementul psihologizant este nepotrivit pentru un basm sau pentru un roman Fantasy. Așa cum arată G.K. Chesterton, în decorul neobișnuit al unui basm nu poți să ai decât un personaj obișnuit: „Ciudățeniile nu-i frapează decât pe oamenii obișnuiți. Ele nu-i surprind pe oamenii ciudați. Din acest motiv oamenii obișnuiți au o viață mult mai palpitantă, în timp ce oamenii ciudați se plâng mereu de plictisul vieții. Tot din acest motiv romanele noi se sting atât de rapid, iar basmele vechi rămân pentru totdeauna. Basmul își ia ca erou un tânăr normal; doar aventurile sale sunt surprinzătoare și îl iau prin surprindere tocmai pentru că este normal. În romanul psihologic modern însă, eroul este anormal: centrul nu este central. Prin urmare, cele mai extraordinare aventuri nu-l afectează așa cum ar trebui, iar cartea este monotonă.

---

<sup>348</sup> *Hobbitul*, Editura Rao, București, 2002, traducere de Catinca Ralea. În limba engleză, textul începe în felul următor: „In a hole in the ground there lived a hobbit”. Traducerea în limba română mi se pare forțată; prin formula „a fost odată”, încearcă să sugereze, explicit, că este vorba despre un basm. Deși textul lui Tolkien va sugera, implicit, acest lucru, începutul brusc al romanului original transportă cititorul direct în mijlocul Comitatului, îl așază într-un univers care deja există. Cititorul va descoperi, treptat, vizuina lui Bilbo Baggins, cu coridoare lungi, cu camere numeroase, apoi Dealul și Râul de lângă această locuință, apoi, treptat, Pământul de Mijloc.

Cititorul n-are decât două alegeri: fie închide cartea, fie acceptă ca atare acest personaj și această lume și pornește pe firul aventurii care îi e promisă; între prima și ultima copertă, fiecare cititor va crede, necondiționat, în existența personajului și a universului pe care le-a acceptat.

<sup>349</sup> Liviu Radu, *Waldemar*, ed.cit., p. 10

Poți scrie o poveste despre un erou printre balauri, dar nu și despre un balaur printre balauri. Basmul vorbește despre ce ar face un om sănătos într-o lume nebună. Romanul realist și sobru de astăzi vorbește despre ce ar face un om în esență nebun într-o lume anostă.”<sup>350</sup>

Cu toate acestea, inadecvarea eroului la „lumea reală” va fi folosită de Liviu Radu doar ca un pretext: această inadecvare explică, întrucâtva, nevoia eroului de a evada și de a căuta locuri liniștite, pustii. Într-un astfel de loc pustiu *Waldemar*<sup>351</sup> va întâlni poarta spre Țara Zânelor. Fuga lui de lume e retragerea din calea epuizării, a silei, e motivată de dezgust și de dorința de „altceva”, de un decor mai „natural” sau de legături umane mai autentice. Așadar, o astfel de retragere e ceea ce Tolkien numește, după cum am văzut, *Evadarea Prizoneirului*, o funcție esențială a poveștilor cu zâne.

Pe de altă parte, eroii literaturii Fantasy moderne sunt, în mod obișnuit (și trebuie să fie), personaje marginale, fără însușiri ieșite din comun. Valul de romane Fantasy pentru tineri adulți, de la *Harry Potter* la *Cronicile Wardstone*, cultivă paradigma orfanului. Slăbiciunile eroilor vor fi compensate de o inteligență vie și de o dârzenie morală ieșită din comun. Nu vor avea o forță fizică deosebită, de multe ori vor fi aproape cu totul lipsiți de mijloace de atac și de apărare și, evident, nici nu vor ști să se lupte; însă vor depăși încercările la care vor fi supuși pentru că vor reuși să-și învingă teama, să reziste tentațiilor și să ia, într-o situație critică, decizia salvatoare.

Waldemar are, așadar, datele necesare pentru a porni la drum. E un individ obișnuit, de vârstă mijlocie, nu știe să lupte și, deși merge de unul singur prin locuri pustii și potențial periculoase, unicul mijloc de apărare e un cuțit ordinar, din fier. Un țăran îl sfătuiește să nu rămână singur într-o poiană de munte atunci când răsare luna, deoarece, dacă ar fi prins în jocul ielelor, și-ar pierde mințile. Însă eroul ignoră avertismentul, de pe poziția omului „rațional”. Va fi gata să îmbrățișeze explicația conform căreia ființele mitologice erau, pentru oamenii simpli, întruchipări ale unor forțe naturale, în vreme ce pentru oamenii educați acestea trebuie să rămână simple superstiții: „Trecuse de mult vremea în care crezuse în poveștile cu zâne. Mitologia populară era plină de fapte bizare, dar care, la o adică, reprezentau doar alegorii mai mult sau mai puțin convingătoare. Iele, zâne, știme, zmei, balauri, vârcolaci și alte bazaconii... Nu mai credea nimeni în ele, mai ales că faptele acelea nu se mai manifestaseră de veacuri. Iar anii de propagandă ateistă își spuneau cuvântul, oamenii începeau să gândească altfel (...)”<sup>352</sup>.

---

<sup>350</sup> G.K. Chesterton, *Ortodoxia. O filozofie personală*, traducere de Mirela Adăscăliț ei, Editura Humanitas, București, 2008, pp. 16-17

<sup>351</sup> Chiar numele eroului este neobișnuit, ieșit din comun – și nu se potrivește cu universul, și el ieșit din comun, în care eroul va fi transportat. Pe de altă parte, este evident că autorul alege acest nume – care va da și numele seriei – din rațiuni comerciale: romanele SF și Fantasy cu titluri în limba engleză sunt mai atrăgătoare pentru publicul tânăr și, în general, pentru fanii genului, crescute și în atmosfera romanelor scriitorilor anglo-saxoni.

<sup>352</sup> Liviu Radu, *Waldemar, ed.cit.*, p. 20

## II. 5.13 În hora ielelor

Ceva mai târziu, ielele chiar se arată. Întregul peisaj se transformă, e același, dar, în același timp, lumina se schimbă. Câmpia Ielelor este pe cale să se suprapună, pentru scurt timp, cu Țara Zânelor: „Totul se transformase. În strălucirea aceea bizară, copacii păreau făcuți din sticlă mată, sclipind stins a smarald întunecat. În schimb, iarba devenise albă, cu urme vagi de verde șters, palid. Aerul se încălcase cu o liniște amenințătoare, rău prevestitoare. Înlemnise, devenise solid, ca o gheață transparentă, de se mira că-l putea respira. Chiar și focul își flutura flăcările lin, abia simțit, ca și cum s-ar fi ferit să atragă atenția asupra lui...”<sup>353</sup>.

Eroul este atras în hora ielelor; cele 11 femei cu figuri identice, cu părul lung, auriu, îl prind în strânsoare și-l fac să se rotească, tot mai repede. Își pierde răsuflarea, e pe cale să leșine și se aruncă, în cele din urmă, în mijlocul horei. Se prăbușește, „într-un gol fără fund, cu brațele și picioarele în lături”. Zboară „în prăpastia întunecată, rotit de-o vârtoare întunecată, un timp infinit”. Își pierde în cele din urmă cunoștința și se trezește pe o lespede din piatră, „într-o penumbră albăstruie”. Trecerea prin protal s-a încheiat, dincolo de camera în care deocamdată zace Waldemar se găsește, cu adevărat, Țara Zânelor.

Ce este, de fapt, o Poveste cu Zâne? Iată o definiție desprinsă din eseul lui J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories*: „Definiția unei povești cu zâne – ceea ce e sau ceea ce ar trebui să fie – nu depinde, atunci, de vreo definiție sau de vreo menționare istorică a elfilor și a zânelor, ci de natura Feeriei: Ținutul Primejdios în sine și vânturile ce suflă în acea țară. Nu voi încerca să definesc acest lucru sau să-l descriu direct. Așa ceva nu se poate. Feeria nu poate fi prinsă într-o plasă de cuvinte; una dintre trăsăturile ei e aceea că e imposibil de descris, deși nu este imposibil de perceput. Conține multe ingrediente, însă analiza nu va descoperi, în mod necesar, secretul întregului. (...) Pentru moment, voi spune doar asta: o «poveste cu zâne» e una care se referă la sau care folosește Feeria, oricare ar fi scopul ei principal: satiră, aventură, moralitate, fantezie [Fantasy]. Feeria însăși se poate traduce, poate, cu cea mai mică aproximare prin Magie, însă este o magie de o anumită dispoziție și putere, la cel mai îndepărtat pol de procedeele vulgare ale magicianului trudnic, de formație științifică”<sup>354</sup>.

Waldemar va întâlni, așadar, zânele. Se numesc iele și sunt niște creaturi cu aspect de femei tinere, cu degete lungi, cu „unghii cornoase, lungi și ascuțite ca niște pumnale”. Într-un singur trup locuiesc mai multe iele, care se pot, la nevoie, separa, păstrând contactul prin mâini; de la această particularitate, va deduce Liviu Radu, se trage și forma de plural a numelui. În ciuda feminității aparente, creaturile sunt, de fapt, asexuate, înmulțindu-se prin diviziune. De aici și trăsăturile particulare

---

<sup>353</sup> *Idem.*, p. 23.

<sup>354</sup> J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, ed. cit., p. 114

ale societății lor: „Faptul că făpturile de aici nu aveau sex însemna că tot ce ținea de sex – lupta pentru perpetuarea speciei, concurența acerbă pentru transmiterea caracteristicilor genetice urmașilor, implicit dragostea fizică și tot ceea ce impunea ea, adică agresivitatea, dorința de afirmare, sentimentalism, romantism, estetică, forme de artă și tot ceea ce construia esența civilizației omenești – nu-și găsea locul în lumea ielelor. Putea să fie lumea aceasta superioară lumii oamenilor?”<sup>355</sup>.

Modul în care Liviu Radu descoperă Țara Zânelor este unul rațional și științific. Formația de inginer a prozatorului este vizibilă în datele esențiale ale abordării. Eroul său nu e un Făt-Frumos gata să se minuneze și să pornească în noi aventuri; este un inginer (de altfel, vom afla în cel de-al doilea volum că meseria sa este aceea de administrator de rețea) din familia lui Cyrus Smith, o fire practică, gata să stabilească peste tot comparații, să determine gradul de dezvoltare tehnologică al noului univers, să demonteze mecanismele sociale. Observațiile lui sunt precise, sunt orientate spre extrapolare și generalizare, găsesc mereu regula din spatele fenomenului. Iată o cultură agricolă a ielelor, privită de Waldemar: „Careul lângă care se opriseră era acoperit cu tije repartizate uniform, la un metru una de cealaltă. Tijele purtau în vârf niște figuri geometrice alcătuite din două piramide unite la baza hexagonală. Un vârf de piramidă era prins de tijă, celălalt sclipea metalic în soare. Fiecare față a piramidei avea altă culoare: roșu lângă verde, portocaliu după albastru, apoi galben și indigo. Și toate străluceau în lumina albastră ce dădea o înfățișare ireală întregului peisaj... Minte obosită, încâlcită a lui Waldemar începu să facă un calcul simplu: o mie de tije pe fiecare latură, deci un milion de fructe de cules”<sup>356</sup>.

La fel ca seria *Cronicilor din Amber*, a lui Roger Zelazny, *Waldemar* nu e un Fantasy pur; este un Science-Fantasy. Personajul vine dintr-o lume tehnologizată și proiectează formația sa științifică asupra Țării Zânelor. Corwin, eroul lui Roger Zelazny, deși are origini mitice, în Unicornul din care se trage familia domnitoare a Amberului, este, la rândul său, educat pe Pământul secolului XX, a absolvit o facultate de medicină și se pricepe la tehnică și la calculatoare. Fiul său, Merlin, îl va moșteni întru totul, ba chiar îl va depăși în talentul pentru programarea calculatoarelor. O parte a magiei care se află la originea unei entități numite Ghostwheel este explicată drept o combinație între cunoștințele de IT-ist ale eroului și proprietățile unor artefacte aflate în posesia familiei sale.

## II. 5.14 Dincolo de pozitivism

Ceea ce salvează *Cronicile din Amber* ale lui Zelazny și, deopotrivă, primul volum al seriei „Waldemar” sunt acele lucruri care cad în afara ipotezelor pozitivistice, acele amănunte care nu numai că

---

<sup>355</sup> Liviu Radu, *Waldemar*, ed.cit., p. 31

<sup>356</sup> *Idem.*, p. 44

rămân neexplicate de pozitivism, dar care intră, fără echivoc, în logica basmului. Waldemar va afla de la Aloonya, creatura care, întinzându-și ființele, a alcătuit hora care l-a răpit din lumea sa, că se află în posesia unei arme extraordinare, pe care ar putea-o folosi într-un viitor război din acel tărâm. Cuțitul pe care îl are în rucsac e făcut din fier, „un catalizator al unor energii stranii din lumea aceasta, paralelă și totuși intersectată cu a voastră. Pentru toate fapăturile din alte tărâmurii decât cel al vostru, fierul a fost materialul ce făcea rău. Bătrânii voștri știau să-l folosească în descântece și în vrăji...”. E, altfel spus, o armă magică, ale cărei puteri primesc o explicație vagă, legată de „niște energii stranii”. Energiile care fac parte din țesătura primară a lumii, nu arme sau inovații tehnologice, create de om.

În ciuda eforturilor raționale, multe lucruri de pe Tărâmul Ielelor vor scăpa, de aici înainte, înțelegerii lui Waldemar. Și, confruntat cu straniețea noului univers, eroul va încerca o neconținută uimire. Reacțiile sale sunt omenești, în fața unei lumi în esența ei neomenească. Ele merg, uneori, până la o stare de rău fizic: „Monotonia aranjamentului îi trezea o scârbă nejustificată. (...) Matematizarea excesivă a întregului peisaj producea o impresie grotescă, de coșmar al unui elev corigent la matematică”<sup>357</sup>.

Lumea ielelor pare construită pe calapodul unei utopii: populația este constantă, în limita resurselor pe care le oferă tărâmul, lucrătoarele sunt specializate în funcție de nevoile de la nivelul comunității, lipsa diferențierii sexuale exclude competiția și războiul. Mai târziu, Waldemar va descoperi că un element de nebunie există în această ordine: regele ielelor, Walmoth, trăiește într-un castel excentric, în contradicție flagrantă cu lumea geometrică, funcțională a supușilor săi: „Un castel absurd de încărcat de ornamente, ferestre, ferestre false, portaluri, portice, coloane, colonade, scări, trepte, balcoane, turnuri, turnulețe... Totul scânteind în rozul palid al pietrei șlefuite din care fusese clădit...”<sup>358</sup>.

Ceea ce arată că această lume nu este o simplă utopie, o construcție demonstrativă a temei „cum arată o societate mai dreaptă decât cea omenească”, este felul cum reacționează observatorul uman: mirarea, consternarea, răul fizic produs de o ordine cu totul străină dau relief noului univers, plasează cititorul în interiorul acestuia. Ajuns în fața regelui ielelor, după un război îndelungat, Waldemar este izbit de fastul și eleganța de la curte, în contrast cu austeritatea și suferința de pe câmpul de bătălie: „O clipă îl cuprinse o furie dementială, simți dorința de a distruge totul în jur. Apoi glasul rațiunii îi șopti, de dincolo de mânia: potolește-te, ești în altă lume...”<sup>359</sup>.

---

<sup>357</sup> Liviu Radu, *Waldemar, ed.cit.*, p. 43

<sup>358</sup> *Idem.*, p. 92

<sup>359</sup> *Ibid.*

Un Fantasy izbutit nu se limitează la construirea unei realități consistente; lumea cea nouă trebuie să fie locuibilă, să poată fi atinsă și privită din interior, și, pentru aceasta, ea trebuie să provoace în mintea cititorului (prin intermediul personajului, al eroului) reacții.

## II. 5.15 Între Ordine și Haos

Intriga romanului presupune un legământ și o luptă pentru salvarea unui alt tărâm. După ce este răpit din lumea sa, Waldemar se trezește întins pe o lespede, și descoperă că a fost răpit de o făptură ciudată, cu aspectul unei femei tinere și atrăgătoare: „O înfățișare foarte umană. Înfațișarea unei femei deosebit de frumoasă, un pic arogantă. Însă în ochii aceia de felină Waldemar citea îndoială și teamă. În contradicție cu înfațișarea, cu tonul spuselor ei”<sup>360</sup>. Descoperă că se află într-o lume diferită de a sa, stăpânită de creaturi plurale, cunoscute pământenilor sub numele de „iele”.

Răpitoarea sa, numită Aloonya, îi ține un curs scurt de introducere în Țara Zânelor. „Strămoșii voștri nu îndrăzneau să ne pronunțe numele.” îi explică Aloonya lui Waldemar. „Ne numeau, generic, «ele». Cuvântul s-a transformat, pierzându-și înțelesul. Acum suntem «iele»”. Cursul e dublat de o demonstrație practică, ce va pune în evidență imposibilitatea întâlnirii fizice între creaturi din tărâmurii diferite. Aloonya se dezbracă, dezvăluindu-și trupul asexuat, și-l îmbrățișează pe bărbatul captiv: „Se întinse pe lespede de piatră lângă el și se apropie, căutându-i buzele, lipindu-se cu corpul asexuat de el, într-o îmbrățișare ce părea obscenă în inutilitatea ei. Iar când trupurile li se atinseră, când buzele întinse ademenitor le atinseră pe ale lui, trupul femeii trecu prin el, rezemându-se de lespede pe care se afla... Rămaseră un timp așa, cufundându-se amândoi în același spațiu (...)”<sup>361</sup>. Demonstrația e urmată de un alt discurs explicativ, despre aparențele care înșală: „Vom trece unul prin altul, dacă vom încerca să ne întâlnim... Doar degetele și, mai ales, unghiile – zise ea, ridicându-și mâna în lumină, să se vadă mai bine lamele cornoase, transparente, lungi și ascuțite ca niște pumnale – pot să-ți atingă trupul. Între noi – zâmbi ea cu oarecare amărăciune – există doar o posibilitate de contact fizic: posibilitatea de a-ți face rău...”<sup>362</sup>.

Discursul pregătește o propunere: pământeanul va deveni unealta Aloonyei, urmând să-i dea ascultare fără nici o rezervă: „Tu nu cunoști lumea asta și nu avem timp să-ți explicăm de fiecare dată de ce trebuie să faci ceva anume și într-un anume fel. Așa că va trebui să fii sclavul nostru”. I se fac, în schimb, trei promisiuni: „faptele tale vor aduce mult bine lumii ielelor; nu vei face nici un rău lumii

---

<sup>360</sup> Liviu Radu, *Waldemar*, ed.cit., p. 27

<sup>361</sup> *Idem.*, p. 28

<sup>362</sup> *Ibid.*

oamenilor; iar cel mai important lucru e că, dacă ne ajuți, dacă vei fi sclavul nostru supus, după ce vom termina ceea ce avem de făcut te vei întoarce cu bine în lumea ta”<sup>363</sup>.

Jurământul lui Waldemar de supunere față de creatura care l-a răpit trebuie marcat printr-un semn care să arate, pe de o parte, că pământeanul nu e un instrus ajuns accidental într-un alt tărâm și, pe de altă parte, că omul aparține uneia dintre ele, că e responsabilitatea unei surate anume. Pe piept Waldemar va purta urma unei răni făcută de Aloonya, iar la mână o brățară de aur pe care nu va putea, cât timp va dura legământul, s-o îndepărteze: „Va trebui să se știe că ești al nostru. Oricine te va vedea va trebui să cunoască faptul că avem o înțelegere. Altfel, nu vei putea pași pe tărâmul nostru. Lespedea pe care stai e un spațiu intermediar între cele două lumi, a noastră și a voastră. De aceea te suportă. Dar dacă vei coborî de pe ea... te vei cufunda în străfundurile pământului, de unde nu te mai poate scoate nimeni. Spiritele acestei lumi trebuie să știe că nu ești un străin nimenit din întâmplare aici”<sup>364</sup>. Explicația e una logică, rațională, care presupune însă acțiunea unei forțe magice, a spiritelor. Nu e un oximoron: în Țara Zânelor, supranaturalul devine natural, în timp ce schimbarea regulilor nu anulează structurile logicii; magia se supune legilor care guvernează funcționarea Universului Secundar.

Tărâmul ielelor se află în conflict cu două lumi învecinate: cea a demonilor și cea a vârcolacilor. Universul lui Liviu Radu e un multivers, asemănător cu cel imaginat de Roger Zelazny, în *Cronicilor din Amber*. Curțile Haosului și Amberul sunt, în seria lui Zelazny, cei doi poli reali, cei mai apropiați de modelele primare, Ordinea și Haosul, ale întregii creații. Între cele două modele se desfășoară o infinitate de universuri, care pot fi străbătute de locuitorii celor două cetăți, înzestrați cu anumite puteri magice. Printre acestea se numără Pământul secolului XX, Avalonul legendelor arturice și o sumedenie de alte lumi, unele zărite doar cu coada ochiului de eroii seriei și desprinse, parcă, din tablourile lui Dali. Tot ceea ce nu este Amber sau Haos e considerat drept Umbră, o infinitate de spații care pot fi manipulate cu ajutorul magiei. Unii amberiți consideră chiar că umbrele n-ar fi reale și că, din acest motiv, n-ar trebui să-și pună probleme de etică atunci când au de-a face cu locuitorii lor. Credința e întărită de ideea că o Umbră ar fi chiar generată de mintea unui locuitor din Amber sau din Haos, de dorința acestuia de a o traversa.

Pentru Liviu Radu, teoria e ceva mai simplă: universurile există apriori, unul peste altul, sunt separate prin bariere energetice relativ stabile și sunt aranjate în jurul Pământului: „În afară de lumea voastră și de asta a noastră există multe alte tărâmurii. Care se intersectează, se înlănțuiesc sau se învecinează. Toate au acces la lumea voastră. Uneori, comunică între ele. Atunci izbucnesc conflicte, fiecare parte încercând să-și extindă tărâmul”<sup>365</sup>.

---

<sup>363</sup> *Idem.*, pp. 29-30

<sup>364</sup> *Idem.*, p. 32

<sup>365</sup> Liviu Radu, *Waldemar, ed.cit.*, p. 50

Tărâmurile sunt separate de bariere energetice pe care unele creaturi le pot străpunge. Demonii și pricolicii sunt, pentru iele, o amenințare tot mai serioasă: „În momentul de față, tărâmul nostru se învecinează cu cel al demonilor, pricolicilor și știmelor. Știmele ne lasă în pace. Lumea lor e o lume a apelor, tărâmul nostru e uscat și nu le atrage. Dar demonii și pricolicii sunt din ce în ce mai amenințatori. Din fericire, n-au reușit să se înțeleagă între ei ca să ne atace simultan. Dar acest lucru se poate schimba oricând. Raidurile lor sunt tot mai dese, iar pierderile noastre, tot mai mari...”<sup>366</sup>.

Toate universurile ar fi fost create, conform credinței ielelor, de un singur Demiurg – sau Creator. Aloonya își continuă, pedant, lecția. Explicându-i lui Waldemar, ea îi predă cursul scurt de introducere în tărâmul ielelor și cititorului: „Suntem doar niște făpturi, chiar dacă suntem altfel aclătuite decât voi. Nu suntem divinități. Divinitatea este una singură pentru toți, chiar dacă, în înțelepciunea Sa, a creat o multitudine de universuri și de forme de viață. Noi, ielele, credem în divinul Arthwor, Creatorul a toate cele ce sunt... Însă n-am de gând să-ți țin o lecție de religie, nici să te convertesc... Suntem muritoare... Demonii și pricolicii, trolii, eflii, gnomii, staffile și vampirii, știmele și djinii, toate făpturile din alte tărâmuri – cu excepția celui pământesc – ne pot ucide. Iar noi le putem ucide pe ele”<sup>367</sup>.

Așadar, fiecare tip de creatură mitică devine o specie de sine stătătoare și primește în administrare un univers. Undeva există o lume a eflilor, altundeva una a staffilor, în altă parte una a vampirilor. Oamenii s-au întâlnit, în trecutul lor, cu aceste creaturi, dar au uitat; uitarea le-au aruncat dincolo de barierele rațiunii, pe tărâmul legendelor folclorice. Demersul lui Liviu Radu se apropie, prin această abordare, mai mult de Science Fiction decât de Fantasy: fiecare creatură e așezată într-o lume proprie și e ridicată la titlul de popor inteligent. Pricolicii, demonii și ielele sunt transformate în ființe materiale și muritoare care au, fiecare, o societate, o cultură și un guvern.

## II. 5.16 *Quest-ul*: un ingredient esențial al romance-ului și al Fantasy-ului

Liviu Radu preia întreg bestiarul basmelor europene, al literaturii Fantasy și al poveștilor de groază și încearcă să-l resemantizeze, transformându-l într-o mitologie organizată pe temeuri ingineresti. Deocamdată, pornește de la un potpuriu de creaturi și făpturi parte adunate din basme (vom întâlni zmei, Ochilă, Lungilă, Sfarmă-Piatră), parte din folclorul românesc (ielele, pricolicii, știmele, strigoii) și parte din folclorul internațional, *via* literatura Fantasy (elfii, vampirii, gnomii, demonii, djinii<sup>368</sup>). Aceste creaturi populează un multiunivers vag; pentru a se diferenția, ele trebuie să capete o

---

<sup>366</sup> *Ibid.*

<sup>367</sup> *Ibid.*

<sup>368</sup> De reț înut, aici, că unele dintre aceste creaturi își au originea în legendariul lui J.R.R. Tolkien: *elfii*, în forma lor modernă, au fost împrumutați de scriitorii de Fantasy din a doua jumătate a secolului XX din seria Stăpânul inelelor, din



identitate, fiecare dintre universurile paralele care urmează a fi vizitat are nevoie de forme și de conținuturi proprii, de o istorie și de o geografie schițate în fundal. Volumul pe care îl discutăm aici (volumul care deschide seria) are în prim-plan Tărâmul Ielelor și trage cu ochiul, prin câteva incursiuni scurte, spre tărâmul pricollicilor și spre cel al demonilor.

Waldemar primește un *quest* – acela de a salva lumea ielelor de la dezastrul iminent al ciocnirii cu forțele aliate ale demonilor și pricollicilor. E o călătorie lungă, care-l va purta spre un scop: își va respecta partea lui de jurământ și va salva regatul ielelor. *Quest*-ul este o componentă esențială a unui roman *Fantasy* și presupune un parcurs cu un obiectiv, în numele unui scop spiritual. John H. Timmerman arată, într-un capitol din lucrarea *Other Worlds: The Fantasy Genre*, că între o aventură și un *quest* există trei diferențe fundamentale. „Mai întâi, o aventură poate conduce oriunde. *Pe drum* de Jack Kerouac este o aventură; drumul îl poartă pe călător, însă călătorul n-are nici un scop precis. *Quest*-ul e orientat mereu spre ceva, deși acel ceva devine adeseori limpede doar pe măsură ce-l cauți. În al doilea rând, aventura poate fi întreprinsă dintr-o varietate de motive – plictiseală față de situația prezentă, dorul de ducă, o nemulțumire față de lucrurile așa cum sunt în prezent. *Quest*-ul, pe de altă parte, e întotdeauna o întreprindere spirituală sau religioasă. Eroul *quest*-ului este ales sau predestinat pentru misiunea sa și finalitatea ei are o semnificație spirituală. În al treilea rând, aventura poate fi doar o zburdălnicie care ține de-o toană. În opoziție, *quest*-ul e întotdeauna o întreprindere gravă și serioasă. Deseori e înșesată de amenințări mortale, sub semnul luptei, al pericolului iminent sau imediat în care personajul trebuie să-și adune toată voința și toate puterile pentru a merge mai departe. Scopul literaturii *Fantasy*, așa cum am arătat, este să-l conducă pe cititor spre o înțelegere mai pătrunzătoare a lui însuși și a lumii. Aventura urmează un parcurs pe care cititorul se poate pierde el însuși, împreună cu propria lume”<sup>369</sup>.

Waldemar nu este un altruist, nu într-o măsură care să îl apropie de un sfânt sau de un exaltat. Este un individ care se trezește într-o realitate nouă, puțin cunoscută, și care acționează în virtutea instinctului de conservare. La începutul *quest*-ului său, nu simte că ar aparține lumii ielelor și, în consecință, nu are nici un motiv să se sacrifice pentru locuitorii ei. Învăță însă că e necesar să facă ceea ce i se cere, să lupte alături de iele, deoarece de acest efort va depinde propria-i supraviețuire. Și, după ce îl va întâlni pe înțeleptul Wilwur, va întrezări și scopul spiritual de la capătul călătoriei sale.

## II. 5.17 Fundalul universului secundar

---

*Hobbitul* și din *Silmarillion*; la fel au fost împrumutați și hobbiții, gnomii, enții, și chiar trolții și goblinii. Toate aceste creaturi, unele preluate chiar de Tolkien din basmele europene, au căpătat o nouă identitate în opera universitarului britanic, iar această nouă identitate s-a transferat în mai toate romanele *Fantasy* moderne.

<sup>369</sup> John H. Timmerman, *Other Worlds: The Fantasy Genre*, Bowling Green State University Popular Press, 1983, p. 91

Unii scriitori de literatură Fantasy dau dovadă de o pasiune deosebită pentru a desena cu lux de amănunte fundalul poveștilor pe care le crează: după *Silmarillion* și *Stăpânul inelelor* ale lui Tolkien, nu puțini sunt autorii care au încercat și încearcă să inventeze popoare și creaturi noi, muritoare sau nemuritoare, să le arunce unele împotriva altora în bătălii sângeroase, să le supună unor conducători și regi puternici, să imagineze genealogii complexe, să deseneze hărți detaliate, să creeze denumiri exotice de orașe și de creaturi, de arme și de armuri și să meșteșugască, în cazul celor mai elaborate romane High Fantasy, limbi inventate, cu vocabular, morfologie și sintaxă de sine stătătoare, să șlefuiască mituri ale creației, cosmogonii detaliate, și să ierarhizeze zeii, stabilindu-le domeniile de competență, să arate care este originea răului și să demonstreze, în cele din urmă, care este sensul existenței, în universul lor imaginar.

Alții se mulțumesc să schițeze fundalul poveștilor în linii mari și se concentrează asupra firelor epice și a personajelor. Țes intrigi, construiesc o narațiune alertă, explorează psihologii. Indiferent din categoria din care ar face parte un scriitor, observația Ursulei K Le Guin este esențială pentru reușita unui demers Fantasy: „În Fantasy nu există nimic altceva în afară de viziunea scriitorului asupra lumii. Nu există nici o realitate împrumutată din istorie sau din evenimentele contemporane sau oameni obișnuiți, la ei acasă, în Peyton Place. Nu există nici o matrice comodă a platitudinii care să țină locul imaginației, să servească pe tavă reacții emoționale prefabricate și să ascundă fisurile și eșecurile creației. Există numai un edificiu construit în vid, cu fiecare articulație și îmbinare și cui la vedere. Să crezi ceea ce Tolkien numește «un univers secundar» înseamnă să faci o altă lume. O lume în care nici o voce n-a mai răsunat, până acum, unde actul vorbirii e unul și același cu cel al creației. Singura voce care se aude este cea a creatorului. Și fiecare cuvânt contează”<sup>370</sup>.

Liviu Radu face parte din a doua categorie de scriitori: nu are nici răbdarea, nici plăcerea de a ilustra fundalul. Despre lumea ielelor, în afară de organizarea geometrică a teritoriului, și de câteva particularități ale structurii sociale, derivate din caracterul asexuat al locuitorilor, nu aflăm mare lucru. Referințele la religia ielelor se limitează la numirea credinței în Arthwor, Creatorul întregului univers, și la Wilwur, liderul spiritual al ielelor, care este un fel de lider spiritual al poporului. Ielele cred într-un Dumnezeu unic și respectă normele unui creștinism multiplicat, care adaptează păcatul originar, Revelația colectivă și răscumpărarea la fiecare dintre universurile care alcătuiesc multiversul. Filosofia lor religioasă îi va fi expusă lui Waldemar de Wilwur, care vorbește în același mod și cu același aplomb didactic ca și Aalonya.

Până la Wilwur, eroul nu mai întâlnește nici un locuitor al Țării Ielelor cu aspect bărbătesc. Marele Preot îi va explica, la fel de competent-didactic, și această ciudățenie: „Aspectul nostru exterior

---

<sup>370</sup> Ursula K. Le Guin, *From Elfland to Poughkeepsie* (1973), în *Fantastic Literature: A Critical Reader*, ed. cit., p. 154

este arbitrar. Putem alege, la formare, adică în momentul despărțirii de grupul inițial, dacă rămânem identici cu restul grupului sau dacă vom avea altă înfățișare. De obicei, aspectul bărbătesc e rezervat unor funcții ce impun o oarecare solemnitate. Rege, Mare Preot, ajutoarele acestuia... Majoritatea dintre noi preferă să rămână la înfățișarea de femei...<sup>371</sup>.

Wilwur e în același timp Mare Preot, alinător al suferințelor și judecător al cauzelor dificile. Locuiește pe muntele Zuna, un loc sacru și centru de pelerinaj. Pe drum, Waldemar stă de vorbă cu ielele care merg să-l întâlnească pe Wilwur. Una dintre ele caută „liniște și împăcare”, alta dorește cunoaștere („Noi ne ducem pentru a învăța anumite lucruri, pentru că a sosit vremea să le aflăm”), alta merge pentru a se vindeca („Noi suntem singură... Abia am fost despărțită de surorile noastre... Și ne simțim... mă simt... părăsită...”) și alta caută o ispășire („Doar înțeleptul Wilwur poate ști ce ni se cuvine... Sperăm să fie aspru, ca să nu ne mai chinuiască remușcarea și căința”). Sunt însă și fapte care se duc, pur și simplu, pentru a-și exprima bucuria și gratitudinea: „Noi mergem ca să-i mulțumim mărețului Atwor și slujitorului său Wilwur pentru ajutorul pe care ni l-au dat”. Pe scurt, esența pelerinajului îi este rezumată eroului astfel: „Pământeanule, la muntele Zuna te duci și la necaz, și la bucurie. Te duci să găsești ajutor și alinare, dar și pentru a-ți dovedi recunoștință...<sup>372</sup>.

Drumul spre Wilwur e înțesat de pericole. Grupul pelerinilor va fi atacat mai întâi de pricolici, apoi de demoni și, în sfârșit, de niște creaturi ciudate, numite zagori, monștri cu forma unor lespezi de piatră. Pericolele pândesc la tot pasul; depășirea lor cu ajutorul armelor aduse din lumea oamenilor îi dă, pe de o parte, lui Waldemar un sentiment de încredere în forțele proprii și, pe de altă parte, îl ajută să fie acceptat pe deplin de poporul ielelor. Întâlnirea cu Marele Preot e un punct nodal în *quest*-ul eroului, este momentul în care acesta înțelege sensul spiritual, mai larg, al misiunii care i s-a dat și o parte din motivele pentru care a fost ales să o îndeplinească. Un alt pământean care purta același nume i-a ajutat, cândva, în trecut pe locuitorii din Tărâmul Ielelor: „Waldemar... Alt Waldemar... Dintr-o epocă de mult apusă... Ne-a ajutat mult... Poate și coincidența de nume a cântărit greu la alegerea ta...<sup>373</sup>.

Invazia demonilor și a pricolicilor nu amenință doar tărâmul luat cu asalt, răsturnările granițelor dintre lumi ar putea da peste cap mecanica întregului Univers. Într-un fel, Waldemar ar putea fi nu doar salvatorul lumii, ci al tuturor lumilor: „Ți-am povestit despre universuri paralele, despre tărâmurile ce se întretes. Ți-am explicat faptul că acestea se echilibrează reciproc. Acest echilibru a fost sfărâmat. În timp, demonii și pricolicii și-au întins teritoriul cucerind porțiuni importante din tărâmurile învecinate. Ponderea lumilor lor devine tot mai mare. Porțile prin care locuitorii lor pot trece în alte tărâmuri sunt tot mai multe. Mânați de-o lăcomie nebună și de lipsa înțelegerii celor ce sunt, aceștia pătrund tot mai

---

<sup>371</sup> Liviu Radu, Waldemar, *ed.cit.*, p. 85

<sup>372</sup> *Idem.*, p. 66

<sup>373</sup> *Idem.*, p. 86

adânc în teritoriul nostru. În curând îl vor cotoropi (...) Pericolul nu amenință doar lumea noastră, ci și pe a ta. Schimbările de dimensiuni implică modificări de formă, de structură, de substanță, modificări care vor avea loc brusc, catastrofic. Universul de universuri se află în pragul unui colaps ce va distruge chiar și tărâmurile inconștienților demoni și pricolici... Sfârșitul lumii este aproape, iar Athwor va trebui s-o construiască din nou”<sup>374</sup>.

Soluția: dacă pricolicii și demonii vor fi izgoniți înapoi în propriile tărâmuri, universurile se vor stabiliza și porțile se vor închide. Waldemar trebuie să fie conducătorul și organizatorul ielelor, să le ajute, cu armele sale, și să le învețe să poarte un război. Liviu Radu pendulează între pasaje expositive, didactice, în care e sunt înfățișate problemele sociale, politice și religioase ale Tărâmului Ielelor, și pasaje alerte, de acțiune. Acele informații necesare pentru ilustrarea fundalului sunt păstrate la un nivel minimal; Liviu Radu preferă să înlocuiască descrierile și indiciile subtile cu expozeul și cu explicațiile furnizate în mod didactic. Waldemar însuși nu e construit ca un personaj de acțiune, e un erou reflexiv, obligat să se avânte în vârtoarea luptei. Este un elev bun, gata oricând să asculte explicații oricât de întortocheate, dar nu este un observator bun al lucrurilor din jurul său. El filtrează Tărâmul Ielelor, straniu și nefamiliar, prin intermediul unui grup de profesori din acest tărâm care îi vorbesc, toți, pe același glas. Avem de-a face, desigur, cu o carență a lui Liviu Radu, care acoperă deficiențele de creație ale lumii pe care o creează, simplitatea geometrică a acesteia prin aerul de aerul de Ștefan Gheorghidiu, de filosof amator al personajului său, prin ochii căruia ne este prezentată lumea. Partea unde excelează, însă, scriitorul este cea a situațiilor dinamice, a momentelor în care Waldemar iese din pasivitate și trece la acțiune

## **II. 5.18 O poveste bună: cel mai important scop al literaturii Fantasy**

„Pare un lucru evident acela că literatura Fantasy se bazează pe o poveste captivantă, cu ritm alert”, scrie John H. Timmerman, „însă acest fapt e adesea trecut cu vederea sau trecut sub tăcere. E trecut cu tăcerea atunci când cineva analizează opera ca fiind o simplă trambulină a semnificațiilor alegorice și e trecut sub tăcere când cineva nu deosebește literatura Fantasy de genurile înrudite. O poveste bună a fost întotdeauna cel mai important scop al literaturii Fantasy”.

„Această concentrare asupra poveștii” nu înseamnă, însă, arată Timmerman, că autorii de literatură fantasy „se condamnă singuri la o proză sterilă. Lucrurile stau exact pe dos, însă povestea e întotdeauna polul central în jurul căruia rafinamentele estetice, precum bogăția internă, complexitatea, imaginile artistice și armonia se pot învârti”<sup>375</sup>.

---

<sup>374</sup> *Idem.*, p. 87

<sup>375</sup> John H. Timmerman, *Other Worlds: The Fantasy Genre*, Popular Press, US, 1983, p. 5

Calitățile care îi lipsesc primului roman din seria *Waldemar* a lui Liviu Radu sunt, în linii mari, complexitatea lumii create și rafinamentele estetice. Nici vorbă de imagini artistice, de intarsii complicate sau de o grijă cât de mică pentru elementele decorative în romanul lui Liviu Radu. În schimb, povestea, cu o construcție clasică, liniară, este bine strunită, păstrează un ritm alert, fără să-și piardă, în cea mai mare parte a cărții, suflul (excepție fac, desigur, momentele expozitive și didactice despre care deja am vorbit).

Eroul are două sarcini importante de îndeplinit: trebuie să antreneze oastea ielelor, pregătind-o să acționeze ca un corp militar unit, și să ia parte, alături de războinicile sale, la luptele cu pricolicii. Arsenalul va fi, desigur, unul de tip medieval; folosirea praștiilor, a arcurilor cu săgeți și a sulitelor va fi justificată prin imposibilitatea lui Waldemar de a construi, de unul singur, într-un târâm străin armele de foc. Lupta cu sulii, arucii și săgeți, alături de alte detalii asociate unei serii tematice medievale (costumele curtenilor, ritualul de la palatul domnesc), se subsumează liniei Fantasy a romanului. Asumarea unei distanțe (adeseori critice) față de invențiile lumii moderne, față de peisajul monoton al lumii tehnologizate, cu toate armele de distrugere și mașinăriile pe care le implică ea, este o trăsătură a literaturii Fantasy. „Un exemplu minor: să nu pomenești (să nu faci paradă cu) felinarele stradale electrice produse la scară industrială în povestea ta e Evadare (în acest sens). Dar acest fapt poate și aproape sigur pornește dintr-un dispreț hrănit îndelung față de un produs tipic al Ereii Industriale, ce combină complexitatea și inventivitatea mijloacelor cu urâtenia și (deseori) cu calitatea inferioară a rezultatului”, scrie Tolkien în eseul său despre poveștile cu zâne<sup>376</sup>.

Priceperea lui Waldemar în arta războiului va crește treptat și, odată cu ea, vor spori și măiestria și curajul războinicilor. Pregătirea ielelor începe prin testarea unor arme noi, urmată de antrenamente pentru folosirea acestora. Sunt puse la punct echipe de patrulare, instruite să depisteze punctele de trecere din zidul dintre dimensiuni și să țină piept atacatorilor. Experimentul se desfășoară într-un avanpost aflat la granița dintre cele trei târâmuri: al ielelor, al pricolicii și al demonilor. O parte dintre luptătoare, pe măsură ce acumulează experiență, sunt trimise să-și instruiască suratele din alte forturi. Pașii sunt logici și sunt descriși în amănunt. Paginile din a doua secțiune a romanului, numită *Ucenicia*, sunt, în fapt, un tratat de instrucție militară înfățișat pe un ton egal, de un narator la fel de meticulos-didactic.

Etapă de laborator se încheie odată cu răpirea Ilmohei, unul dintre locotenenții lui Waldemar. O incursiune de salvare dincolo de graniță este prilejul pentru a testa câteva din noile arme. Vom arunca o scurtă privire spre târâmul pricolicii: „Târâmul pe care-l avea în față strălucea. Razele soarelui portocaliu, metalic, cu înfățișare artificială, se reflectau în pietrele lucioase ce se întindeau, cât vedeai cu

---

<sup>376</sup> J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, în *ed.cit.*, p. 148

ochii, într-o învălmășeală haotică”<sup>377</sup>. Operațiunea de salvare este un succes, iar la întoarcere mica trupă află despre un atac iminent al demonilor și al pricolicilor, ce-și unesc forțele. Un *quest* trebuie să conducă, de regulă, spre o mare bătălie, în care armatele apărătorilor și ale cuceritorilor, ale binelui și ale răului se privesc față în față. Armele lui Waldemar și tacticile deprinse de iele vor face diferența dintre învingători și învinși, pe câmpul de luptă.

Unul dintre punctele forte ale *romance*-ului semnat de Liviu Radu este descrierea scenelor de bătălie. Persepectiva scriitorului, care împrumută mișcarea unei camere cinematografice, se fixează când asupra protagonistului, când asupra maselor de combatanți, coreografiile luptelor sunt reușite, confruntarea e descompusă în secvențe sucrite și rapizi. Iată o ciocnire dintre demoni și iele, aproape de momentul culminant al luptei finale:

„Taluzul năvălea, năvălea...

Zbieretele animalice, pline de ură și cruzime, de-o bestialitate sângeroasă... Zgomotul nimicirii ce gonea către victime...

În întâmpinarea lor, țipetele de pisici înfuriate ale ielelor ce-și fluturau ghearele, ca o invitație la moarte...

Apoi, la un semnal, ielele tăcură. Rămaseră încă pe valul de pământ. Din șirul lor țâșniră, șuierând, bile ucigătoare, săgeți fluierând, izbind în taluzul întunecat, oprindu-l pentru o clipă.

Al doilea tol de proiectile. Cu efect la fel de momentan...

Ielele se traseră înapoi, la adăpostul ridicăturii de pământ.

Prin aer începură să zboare furci cu vârfuri ascuțite... Ici, colo, se auzeau gemete...

Șirul adăpostit se ridică și trase, la unison, în mulțimea întunecată care ajunsese la poalele movilei.

Demonii se împleticiră o clipă în cadavre. În cele ce zăceau acolo în urma încăierării abia încheiate. În cele doborâte abia de-o clipă de lănci și săgeți. Zăboviră o clipă, apoi începură să urce pe mormanul de pământ. Zvârlind tridente care făceau din ce în ce mai multe victime”<sup>378</sup>.

## II. 5.19 Povestea de dragoste

Dintr-o fantezie eroică (*romance*) nu poate lipsi povestea de dragoste. Pământeanul va recunoaște că în sentimentele sale ambigue față de cele două protectoare ale sale, Aloonya și Ilmohe, ar putea încăpea și o formă de iubire erotică. Această apropiere n-ar fi, însă, posibilă din cauza unor bariere fizice: ielele, află Waldemar încă de la începutul *quest*-ului său, sunt asexuate, și, în plus, corpurile lor

<sup>377</sup> Liviu Radu, Waldemar, *ed.cit.*, p. 145

<sup>378</sup> Liviu Radu, Waldemar, *ed.cit.*, p. 219

trec prin corpul său. Doar mâinile li se pot atinge. Aceastor limite li se adaugă și ambiguitatea relației dintre el și stăpânele sale (Waldemar acceptă să fie, cel puțin formal, sclavul celor două iele, până își va îndeplini misiunea); în fond, bărbatul adus de pe Pământ ar putea fi doar un instrument: „Conștiința sentimentului imposibil, ambiguitatea atitudinii lor față de el îl făcea să se controleze foarte mult. De fapt, știa oare ce sentimente aveau ele față de el? Știa doar că îl foloseau. Nu era convins că scopul urmărit de ele îi fusese dezvăluit în totalitate. Ura de la început a Ilmohei și izbucnirile ei isterice nu-l lăsau să fie convins de sinceritatea ei în momentele în care arăta bunăvoință. Iar Aloonya se purtase, dacă se gândea bine, într-un fel foarte aleatoriu...”<sup>379</sup>.

*Quest*-ul lui Waldemar se va sfârși în coadă de pește. Eroul va trece toate testele – pe cel al curajului, al devotamentului, al vitejiei pe câmpul de luptă – mai puțin unul: pe acela care presupune confruntarea cu tentația puterii. Răsplata pentru izbânda sa este, într-adevăr, mai mare decât și-o putea închipui. Wilwur îi propune pământeanului să preia tronul lui Walmoth, care ar deveni un simplu monarh decorativ, și să accepte o schimbare ce-ar presupune transformarea sa biologică într-un locuitor din Tărâmul Ielelor. Însă cea mai îndrăzneță perspectivă, înfățișată de seducătoarea Aloonya, e aceea a unor incursiuni în tărâmurile vecine. Ielele s-ar transforma din apărători în cuceritori: „Nu uita că pricolicii și demonii cuceriseră teritoriile întinse din tărâmul nostru, iar balanța universurilor nu se dezechilibrase prea mult. Totul este să știi unde să te oprești... Iar Wilwur știe. Am discutat cu el o dată, mai demult... Are o hartă... Și mai există o posibilitate: după ce ne vom extinde atât cât este posibil, nu-i necesar să anexăm teritoriile care ne-ar pune existența în pericol... Putem transforma celelalte tărâmuri în țări vasale, care să ne plătească tribut, să nu aibă dreptul la armată, să ne fie supuse tronului... Putem construi un imperiu compus din mai multe tărâmuri”<sup>380</sup>. Pământeanul ar deveni Împăratul Tuturor Celorlalte Tărâmuri, Rege al regilor, Stăpânul Lumilor din afara Pământului.

Tentația e mare și eroul nu știe unde să se oprească. Acceptă propunerea lui Wilwur și a Aloonyei și se trezește, câteva ore mai târziu, pe pajiștea de unde fusese răpit – chiar în locul unde fusese prins în hora ielelor. Totul pare să fi fost un vis. Numai că brățara de aur i-a rămas la încheietura mâinii, ca să arate că lucrurile au fost aieveja. Senzația pierderii e copleșitoare: „Totul fusese aieveja. Adevărul acesta neașteptat îl izbi atât de dureros, încât rămase o clipă înlemnit, zăpăcit complet, refuzând să-l accepte, apoi îi veni să urle, să urle, să urle... (...) Avu revelația absurdă că de aceea înnebuneară cei prinși în hora ielelor. Nu din cauza vârtejului demential, ci pentru că apucaseră să cunoască un tărâm pe care îl pierduseră pentru totdeauna...”<sup>381</sup>.

---

<sup>379</sup> *Idem.*, p. 136

<sup>380</sup> *Idem.*, p. 244

<sup>381</sup> Liviu Radu, *Waldemar, ed.cit.*, p. 258

Prăbușirea dramatică, după ce puterea absolută fusese așa de aproape, este și deznodământul provizoriu pentru aventurile din primul volum. Iubirea lui Waldemar a fost, și ea, un eșec. Dintre Aloonya și Ilmohe, muritorul a ales, după toate aparențele, greșit: între principiul impulsivității și al dorinței, pe de o parte, și cel al prudenței și al rațiunii, pe de altă parte, Waldemar a îmbrățișat impulsivitatea, într-un moment care trebuia dedicat rațiunii. Sau, mai simplu, Waldemar este un erou conceput după prototipul personajului masculin care alege, mereu, femeia nepotrivită, la timpul nepotrivit. Tema alegerii femeii greșite este, în fapt, subliniată de Liviu Radu încă de la începutul romanului – și este o temă definitorie pentru acest erou imperfect.

## II. 5.20 Calități și scăderi

Una dintre cele mai supărătoare scăderi ale primului volum al seriei este, așa cum arătat, stilul. Romanul ar fi avut nevoie de intervențiile unui redactor, care ar fi îndreptat ușor stângăcii flagrante. Serii de câte trei epitete sinonime apar la tot pasul. Punctele de suspensie sunt folosite, și ele, în mod abuziv. Multe formulări deranjante ar fi putut să fie evitate dacă manuscrisul ar fi trecut dincolo de faza de „schiță” în care a fost, din păcate, publicat. Trecând de aceste probleme de suprafață, stilul lui Liviu Radu este prea discursiv, prea expozitiv, prea sec. Se bazează pe locuri comune, pe numeroase repere cu care presupune că cititorul ar fi deja familiarizat. Pornește în Țara Zânelor, pe tărâmul literaturii Fantasy, cu mijloacele scriitorului grăbit de Science Fiction. Și de aceea bifează doar formal unele elemente esențiale ale lumii pe care o construiește și nu reușește, de multe ori, să se ridice la exigențele literaturii Fantasy.

Per ansamblu, primul volum al seriei *Waldemar*, dincolo de lipsuri numeroase și evidente, este, totuși, promițător. La nivelul intențiilor și, parțial, al realizării, nu se încadrează în seria broșurilor de mână a doua, nu este o carte de vacanță, scrisă lejer: e un roman cu o anumită substanță, care anticipează un proiect ambițios. Mitologia românească este un teren care nu a fost, până în prezent, explorat temeinic de nici un scriitor de literatură Fantasy. Iar Liviu Radu încearcă să facă și mai mult de atât: adaptând vechi legende și basme la o formulă modernă, occidentală, „de import”.

Motivul pentru care am insistat asupra acestui roman este acela al unicității sale: este primul roman semnat de un scriitor român care adoptă o formulă „de import” (*Cronicile din Amber* ale lui Roger Zelazny sunt modelul cel mai apropiat) și care încearcă, totodată, să scrie o poveste care să se ridice la înălțimea mitului pornind de la un fond autohton. „În sensul cel mai strict, literatura Fantasy e un fel de mit, o poveste care stă în opoziție cu pragmatismul blindat al epocii și care încearcă să



redeștepte în om o conștiință a originilor și a semnificației divine. Afirmă o semnificație care se află la baza realității, pentru omenire”, arată John H. Timmerman<sup>382</sup>.

Deocamdată, primul volum al seriei *Waldemar* e construit cu prea mult pragmatism și, tocmai din acest motiv, profunzimea universului secundar are de suferit; în aceeași măsură are de suferit și profunzimea planului reflexiv, al semnificațiilor poveștii. Însă, dincolo de aceste scăderi (inerente pionieratului), acest volum merită reținut și comentat, pe larg, din cele trei motive enumerate mai sus: (1) este un roman care arată că formulele de import (de origine anglo-saxonă) pot fi aplicate de scriitorii români fără ca aceștia să cadă nici în extrema facilă a romanului artificial, scris din interese pur comerciale (un *best-seller* fabricat după rețetă), nici în cealaltă extremă, a prețiozității căutate, a complexității intelectuale mimetice și gratuite (o extremă în care cad, de regulă, cei foarte conștienți de pericolul aplicării „rețetei” americane<sup>383</sup>); (2) este unul dintre primele romane Fantasy care accesează resursele extrem de bogate ale mitologiei românești și ale basmelor românești<sup>384</sup>; (3) este un roman care, într-o anumită măsură, reușește să creeze (în termenii lui J.R.R. Tolkien) un univers secundar și o poveste care se ridică la înălțimea mitului.

Dincolo de scăderile tehnice, Liviu Radu intuiește, foarte bine, esența Țării Zânelor. Poate pentru că, asemenea lui Tolkien, are sentimentul prizonierului care visează să evadeze; și, asemenea eroului său, *Waldemar*, are sentimentul că Țara Zânelor, și nu universul logicii și al determinismului este adevărata casă a spiritului: „Tărâmul acela al minunilor îi era încă străin, dar, într-un chip destul de greu de explicat, îl simțea tot mai aproape, începuse să-l priceapă într-un fel instinctiv, nerațional. Începuse să aibă sentimentul bizar că locul lui era aici, nu în universul logicii și determinismului, unde existau cauze și efecte, univers din care venea și în care – recunoștea acum fără nici o reținere – nu-și găsisese niciodată locul și nu se simțise niciodată în largul său.”<sup>385</sup>

Dintre cele trei romane discutate, în această secțiune, *Waldemar* este cel mai slab realizat, din punct de vedere estetic – și este, totodată, cel mai aproape de ceea ce am putea numi un roman comercial. Pe de altă parte, este romanul care, în mod paradoxal, reușește cel mai mult, în cele trei puncte enumerate mai sus.

Ceea ce au în comun cele trei romane pe care le-am discutat la această secțiune – *Fairia*, al lui Radu Pavel Gheo, *Teodosie cel Mic*, al lui Răzvan Rădulescu, și *Waldemar*, al lui Liviu Radu – este că

---

<sup>382</sup> John H. Timmerman, *op. cit.*, p. 28

<sup>383</sup> Am putea spune, generalizând, că mare parte din literatura postmodernă, a optzeciștilor, cade în această extremă; complexitatea intelectuală mimetică și gratuită este o pavăză în fața „comercialului”, a *pulp*-ului și a *pop art*-ului cu care postmodernismul se învecinează, altfel, în mod natural.

<sup>384</sup> Menționez, aici, alte trei titluri semnate de trei autori care au încercat, în ultimii ani, să facă același lucru: *Andilandi – Călătoria lui Vlad în Celălalt Tărâm* (Editura Mediamorphosis, București, 2008), de Sânziana Popescu; *Relatare despre Harap Alb* (Editura Fundației Pro, București, 2004); și *Drumul spre Vozia, Cei trei și pădurea cea mare* (Editura Christiana, 2008), de Mihai Andrei Aldea.

<sup>385</sup> Liviu Radu, *Waldemar, ed. cit.*, p. 193

reuşesc, toate, să intuiască esenţa Feeriei sau a Țării Zânelor. Şi cea mai simplă definiţie a unui roman Fantasy ar fi: acel roman care urmează drumul corect spre Țara Zânelor şi reuşeşte să-şi ducă cititorul în Țara Zânelor.

## II. 5.21 Câteva conculzii ale secţiunii

În încheierea secţiunii, mă voi referi, concis, la cele trei puncte de referinţă ale acestei cercetări: modelele tradiţionale ale literaturii Fantasy a anilor 1990 şi 2000, modelele internaţionale ale acestei literaturi şi forţele pieţei.

În privinţa modelelor tradiţionale, puţine sunt modelele autohtone de la care se revendică scriitorii de Fantasy ai anilor 1990 şi 2000. Acest lucru se întâmplă, în parte, din cauza tradiţiei relativ restrânse a Fantasy-ului în literatura română, atât cronologic (primele romane Fantasy româneşti le putem situa în anii 1960 şi le datorăm lui Vladimir Colin şi Jordan Chimet; aceştia sunt, în orice caz, doi scriitori talentaţi, dar care, în contextul epocii, nu doresc şi nici măcar nu încearcă să scrie romane „de gen”, ci mai degrabă romane fantastice sau pentru copii), cât şi cantitativ. Şi, în parte, modelele autohtone sunt eclipsate de mult mai popularele serii Fantasy anglo-saxone.

Pentru Răzvan Rădulescu, proza postmodernă a scriitorilor optzecişti reprezintă, așa cum am văzut, un punct de referinţă al romanului *Teodosie cel Mic*; pentru Liviu Radu, basmele româneşti şi folclorul autohton sunt un punct de reper sau un „izvor al creaţiei” care contribuie la originalitatea *romance-ului Waldemar*. Liviu Radu este, prin apropierea sa de basm şi de ethosul basmului românesc, scriitorul cel mai „autohton” dintre cei trei.

În privinţa modelelor internaţionale, ele exercită o influenţă foarte puternică, în această nişă, şi marchează, direct sau indirect, romanele celor trei autori – şi pe alte tuturor acelor care se aventurează, direct sau indirect, pe terenul „ficţiunilor speculative”. Pentru Radu Pavel Gheo, seria *Skylark*, a lui Edward Elmer Smith, seria *Conan barbarul*, a lui Robert E. Howard şi *Povestea fără sfârşit*, a lui Michael Ende reprezintă modelele cele mai evidente. Pentru Răzvan Rădulescu, aceeaşi serie a lui Robert E. Howard şi seria *Săpânul inelelor*, a lui J.R.R. Tolkien reprezintă modele uşor de identificat în ţesătura (postmodernă, a) poveştii. Pentru Liviu Radu, seria *Cronicilor din Amber*, a lui Joseph Delaney reprezintă un model foarte apropiat. Literatura anglo-saxonă este cea care domină piaţa Fantasy-ului, în ultimele şapte decenii – şi, inevitabil, cea care îi influenţează, cel mai puternic, şi pe scriitorii români.

În privinţa forţelor pieţei, se poate spune că literatura Fantasy se situează cel mai aproape de ceea ce am putea să numim o literatură comercială, nu prin datele ei genetice (dimpotrivă, elitismul unor opere High Fantasy precum cele ale lui Tolkien este, în esenţa sa, anti-comercial), ci printr-o serie de date contextuale favorabile. În primul rând, Fantasy-ul este un gen care are, în prezent, în Occident, un

public dedicat (format, în special, din adolescenți și din „tineri adulți”); succesul romanelor lui J.R.R. Tolkien, în anii 1950, și ai seriei *Harry Potter*, a lui J.K. Rowling, în anii 2000, a extins, deopotrivă, „nișa” de piață a Fantasy-ului și a fidelizat un public permanent pentru acest gen<sup>386</sup>; ecranizările după romanele lui Tolkien și ale lui J.K. Rowling au extins, și mai mult, publicul amator – sau pe cel dedicat – al genului și au transformat francisele Fantasy (amestecate, deseori, cu un gen mai larg, numit „literatură pentru tineri adulți”) într-o afacere, identificând, altfel spus, Fantasy-ul cu una din formele literaturii comerciale.

Pe teren românesc, în anii 1990 și 2000 se observă un paradox: Fantasy-ul rămâne aproape de literatura elitistă, postmodernă, a scriitorilor optzeciști (în cazul lui Răzvan Rădulescu) sau de tradiția Science Fiction americană (în cazul lui Radu Pavel Gheo), ambele respectabile intelectual în ochii criticii. Abia târziu unii scriitori (cum este Liviu Radu) fac pasul spre Fantasy-ul comercial; în mod deloc surprinzător, în timp ce Răzvan Rădulescu și Radu Pavel Gheo sunt aclamați de critică, romanele lui Liviu Radu – precum *Waldemar* – trec aproape neobservate. Critica românească pare a fi cu două decenii în urma literaturii occidentale.

Dar nu numai critica, dar și publicul românesc pare a suferi de acest anacronism. Cititorii români de SF și F au o neîncredere proverbială în romanele scriitorilor români (nu întâmplător, aceștia recurg la tot felul de tertipuri, de la titluri în limba engleză la folosirea unor pseudonime în limba engleză<sup>387</sup>). Neîncrederea este parțial justificată de nivelul foarte scăzut al unor romane SF și Fantasy românești<sup>388</sup>, în comparație cu nivelul profesionist (și impecabil, din punct de vedere tehnic) al seriilor americane. Pe de altă parte, scriitorii români care recurg la aceste tertipuri sunt, de regulă, cei care ating o anumită virtuozitate tehnică – altfel spus, sunt acei scriitori din capul, nu din coada plutonului. În orice caz, „succesul comercial” se reduce, de regulă, și în zona SF & Fantasy, la câteva sute de exemplare vândute, în cazurile fericite.

---

<sup>386</sup> Am putea spune că succesul – în special de critică – al *Stăpânului inelelor* și al *Hobbitului*, în anii 1950, a fixat reperetele genului și i-a construit identitatea, în special în lumea anglo-saxonă; succesul – în special de public – al seriei *Harry Potter* a adus genul în atenția publicului larg; iar succesul ecranizărilor, după romanele lui J.R.R. Tolkien și J.K. Rowling, a suprapus, în mintea publicului larg, Fantasy-ul peste o formă a literaturii comerciale.

<sup>387</sup> Două exemple sunt relevante aici. În 1995, scriitorul român Aurel Cărăș el publică romanul *Vânătoare de noapte* (Editura Recif, București) sub pseudonimul Harry T. Francis; nimic nu indică, în volumul de la Recif, faptul că ar fi vorba despre romanul unui autor român. În 1997, scriitorul român Florin Chirculescu publică, la Editura Nemira, sub pseudonimul Patrick Herbert, romanul *Dune 7: Cartea brundurilor*; de data aceasta, nu numai că lipsesc indiciile că ar putea să fie vorba de un autor român, însă lipsește orice indiciu că autorul n-ar fi chiar scriitorul american Brian Patrick Herbert, fiul lui Patrick Herbert, inițiatorul seriei *Dune*. Așadar, aceste tertipuri ale scriitorilor români și, deopotrivă, ale editorilor sunt foarte aproape de impostură și de înșelăciune. În mod întâmplător, *Vânătoare de noapte* este unul dintre cele mai bune romane SF ale anilor 1990, iar Florin Chirculescu, sub pseudonimul Sebastian A. Corn, este unul dintre cei mai buni autori români de SF ai ultimelor două decenii.

<sup>388</sup> Democratizarea publicării, din anii 1990 și în special 2000, a sporit această neîncredere. Contra cost, oricine publica – în special la editurile mici – un roman SF & F sau Mystery & Thriller; unii autori trec drept „autori prolifici de romane de succes” în timp ce au probleme foarte serioase de exprimare în limba română. Exemplele sunt numeroase; oricine va deschide, să spunem, un roman al Onaei Stoica Mujea, care se laudă că a publicat, până în prezent, șapte romane, va descoperi pagini cu totul ilizibile, care nu se bucură fie și de o minimă îngrijire editorială.

Așadar, când vorbim despre „forțele pieței” discutăm, și în această zonă, despre o atracție a succesului comercial și despre niște rețete „de împrumut” care ar trebui să conducă la succesul comercial. Aceste rețete – la fel ca în cazul autoficțiunii – nu sunt însă, deocamdată, bine grefate pe datele românești (nici pe datele mitologiei românești, așa cum am văzut deja – și nici pe datele a ceea ce ar dori să descopere, într-un roman Fantasy, cititorul român mediu); pe de altă parte, tot ca în cazul autoficțiunii, cititorii români evoluează în umbra unei piețe imense a traducerilor din autorii anglo-saxoni, tehnicieni foarte buni care se bucură de o popularitate imensă pe piața internațională. Prin urmare, nu se îndeplinesc premisele pentru a discuta, deocamdată, despre un autentic succes de public – sau de piață – al autorilor de Science Fiction și Fantasy români.

## **II. 6 Romanul artistic**

Printre formele „de consum” ale anilor 1990 și 2000 se strecoară și romane din categoria celor pe care le-am numit „artistice” – romane care explorează probleme profunde ale condiției umane și care propun un discurs critic asupra lumii contemporane. Printre ele se numără *Noapte bună, copii!* de Radu Pavel Gheo (Polirom, 2010), un roman care explorează, magistral, teme dificile și actuale precum emigrarea, obsesiile erotice, succesul măsurat prin bunuri de consum și bani, răzbunarea și ambivalența raportării la copilărie; *Cum să uiți o femeie*, de Dan Lungu (Polirom, 2009), un roman care abordează tematici la fel de actuale și de alunecoase, precum relațiile disfuncționale, caruselul emoțional al unei convertiri religioase, modul de funcționare al unor comunități „sectante” și manipularea prin mass-media; și *Cine adoarme ultimul*, de Bogdan Popescu (Polirom, 2007), un roman care aplică rețeta canonică a realismului magic pentru a explora lumea contemporană a satului românesc.

Sunt romane care marchează, în opinia unei părți a criticii literare (și a autorului acestui articol), punctul de vârf al prozei anilor 1990 și 2000.

### **II. 6. 1 Radu Pavel Gheo, *Noapte bună, copii!***

*Noapte bună, copii!*, de Radu Pavel Gheo, este, probabil, adevăratul roman al tranziției românești – în sensul că este cel mai valoros roman realist pe care îl oferă, până acum, prozatorii ultimilor 25 de ani (și nu mă refer doar la „prozatorii tineri” – ci la prozatorii români din toate generațiile, fie ele biologice sau de creație).

Paul Cernat numește acest roman masiv, de 500 de pagini, „examenul de maturitate scripturală” al unui scriitor deja experimentat, ajuns la vârsta de 40 de ani, și, totodată, „un roman-fanion al iluziilor și deziluziilor foștilor adolescenți din anii ‘80, formați și deformați la frontiera dintre două lumi deopotrivă

ostile”<sup>389</sup>. Alex Goldiș observă că romanul reprezintă o „radiografie a societății românești de-a lungul a trei decenii” (din 1978 până în 2008), un „roman frescă” ce surprinde (sau, cel puțin, intenționează să surprindă) semnificația integrală a unei epoci<sup>390</sup>.

Lumile deopotrivă ostile sunt, pe de o parte, lumea comunismului românesc din anii 1980 din care patru copii – Marius, Paul, Leo și Cristina –, între care se leagă o prietenie strânsă în vacanțele de vară de la bunici petrecute la Țeicova (un sat de pe granița cu Iugoslavia), visează să evadeze, și, pe de altă parte, lumea occidentală a muzicii pop și rock, a blugilor și a mașinilor sport în care cei patru copii visează să ajungă, cândva, să trăiască.

Cei patru copiii sunt cât se poate de diferiți, structural, unul de celălalt: în vreme ce Marius și Cristina au, fiecare în felul său, idealismul unor eroi romantici (motiv pentru care iubirea dintre ei va fi, tot timpul, imposibilă: cele două idealisme se resping precum polaritățile identice ale unui magnet), Paul și Leo sunt firi pragmatice (iarăși, fiecare în felul său: Paul visează la succesul literar, iar Leo la succesul material, la bani; fiecare e dispus să facă orice fel de compromis pentru a-și împlini visul). Ceea ce îi unește este pasiunea pentru lucrurile noi, atrăgătoare și necunoscute, cum sunt, întâi, muzica occidentală și blugii „vestici”, apoi împărțirea unor vicii la fel de „vestice” – țigările și pornografia – pe care le descoperă, treptat, și care îi ajută să se proiecteze în paradisul (imaginar) „de dincolo” de frontieră.

Poziția de pe graniță a satului bunicilor le permite să tragă cu urechea la postul de radio iugoslav Studio B (playlist-ul topului Hit Discomer este redat în amănunt de prozator), să aibă acces la mărfuri de contrabandă care le alimentează „visul la Occident” (mai precis: la America) și să plănuiască o evadare riscantă peste frontieră. Evadarea va sfârși, desigur, foarte prost (inocenta Cristina este supusă unui viol umilitor de soldații de pe graniță – sub ochii prietenilor ei); cert este că, după 1990, într-un fel sau altul, toți cei patru prieteni ajung, după 1990, în occident. Trei dintre ei – Marius, Leo și Cristina – părăsesc, în cele din urmă, țara și încearcă să-și croiască un viitor în America. Cel de-al patrulea, Paul, va porni în direcția opusă, spre Iași, unde va încerca să-și facă un nume în lumea literară a Moldovei.

Romanul se separă, astfel, în trei planuri: unul al Banatului comunist, refăcut din flash-back-urile lui Marius, revenit, la volanul unui Corvette roșu, să revadă meleagurile natale; unul al Americii, unde Leo și Cristina încearcă să ia „scurtătura” lumii interlope, iar Marius să meargă pe „calea legală” a excelenței profesionale; și unul al boemei ieșene, unde Paul încearcă să se integreze, să se remarce și să-și facă un nume de romancier. Firul roșu care leagă întâmplările este aventura lui Marius; el se întoarce din „paradisul” de dincolo căutându-și identitatea; fragmentele romanului, revenite în ordinea

---

<sup>389</sup> Paul Cernat, „Ultima frontieră”, în *Bucureștiul Cultural*, Nr. 104, februarie 2011

<sup>390</sup> Alex Goldiș, „Un culoar aglomerat și slab luminat”, în *Ziarul Financiar*, 3 februarie 2011

subiectivă a memoriei, sunt chiar identitatea uitată a lui Marius. Destinele prietenilor săi și, odată cu el, destinul întregii societăți românești fac parte din el, din background-ul său, dar și din fibra ființei sale.

## II. 6. 2 Un drum pe „scurtătura” socială

Leo, Cristina și Paul eșuează, cu toții, în conformitate cu natura ambițiilor personale și a scurtăturilor pe care încearcă fiecare să o apuce. Leo visează să fie bogat și puternic, ia calea traficului de droguri și se pierde în lumea interlopă americană, în care o trage și pe Cristina (devenită actrițe de filme porno); Leo va fi ucis de francezul LePendu, un interlop mai experimentat și mai versatil, care își salută cunoscuții veniți din România cu formula *Noapte bună, copii!*. Cristina, care visează să se împlinească prin marea iubire (piesa ei favorită este *I just cant stop loving you*), se lasă purtată de Leo, căreia nu-i opune nici o rezistență, într-un vârtej autodestructiv; când este părăsită, ajunge, inevitabil, la sinucidere. Paul, care visează să scrie romane de succes, se pierde în fumul de țigară și în discuțiile interminabile de cafelea ale boemei ieșene; lipsit de voință, dar dominat de o mare ambiție, va semna, în cele din urmă, un contract faustic cu un miliardar american, Dunkleman; succesul efemer pe care îl va obține prin traducerea romanului său în limba engleză va avea, se pare, exact prețul faustic: chiar sufletul său.

Aparent, Marius este singurul care nu pornește pe o „scurtătură”, singurul care are ambiția și inteligența de a reuși prin talentul său și, totodată, singurul dintre cei patru tineri care își realizează visul: se întoarce în țară triumfător, la volanul unui Corvette roșu, la care visa încă din copilărie. Însă tocmai această întoarcere, această căutare și redescoperire a identității este profunde va fi – la fel ca într-un basm – „ușa interzisă” pe care Marius nu trebuia s-o deschidă, gestul pe care n-ar fi trebuit niciodată să-l facă. „Ca într-o actualizare a basmului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, – remarca Paul Cernat<sup>391</sup> – revizitarea trecutului mort, devastat, iremediabil străin se încarcă de tristețe și de un straniu halou metafizic în flashback-urile din copilărie.” Fiecare piesă a trecutului, adăugată la întreg, redeschide o nouă rană și picură, în vinele personajului, otrava ucigătoare a întoarcerii. Marius va fi, astfel, devorat de proprii demoni: va intra în vârtejul funest al regretelor (pentru dragostea pierdută a vieții sale – Cristina – care nu i-a împărtășit, nici nu i-a cunoscut vreodată iubirea); va cădea, apoi, în patima neagră a răzbunării (față de soldatul care o violase pe Cristina, pe frontieră); și, în cele din urmă, al durerii produse de regrete și de răzbunarea nesatisfăcătoare.

## II. 6. 3 Realism, psihologie și fantastic

---

<sup>391</sup> Paul Cernat, *art.cit.*

La o primă vedere, avem de-a face cu un roman realist și psihologic în cheie îngust realistă – și, într-adevăr, romanul pare, pe alocuri, o demonstrație a lui Radu Pavel Gheo, care arată că poate să găsească mânuiască instrumentele analizei psihologice în situații alese, în adins, pentru problemele dificile pe care le ridică prozatorului realist (tentativa de fugă peste graniță a eroilor și sfârșitul ei tragic, prin scena violului, e o astfel de încercare; așa cum arată Mihaela Ursa<sup>392</sup>, capitolul ar fi putut sfârși ușor fie în cheie clinică, fie în cheie patetică; soluția tehnică a combinării perspectivei interioare cu *cut-up*-ul cinematografic este rezolvarea optimă, bine aleasă). Totuși, pactul faustian în capcana căruia cade Paul nu este doar o metaforă; miliardarul Dunkleman chiar este o figură a diavolului, un Mefisto, și la fel este și francezul Le Pendu. Dar, dacă diavolul umblă liber prin lume, la fel trebuie să umble și Dumnezeu. Îl găsim într-un sat din Moldova, în compania unui pelerin pe nume Petre, făcător discret de minuni și observator al comportamentului oamenilor. La un moment dat, Dunkleman (diavolul) și Petre (Sf. Petru) se și întâlnesc și se confruntă într-un joc de tarot în care cărțile vor împrumuta, de la un punct încolo, chipurile și sufletele personajelor.

Să fie vorba, așadar, despre predestinare? Să fie personajele lui Radu Pavel Gheo simple marionete, în lupta eternă dintre bine și rău? Aceasta pare a fi sugestia registrului fantastic al romanului. Pe de altă parte, registrul realist ne arată cu totul altceva: ne înfățișează niște protagoniști tridimensionali, personaje „rotunde”, mânate, fiecare, de propriile vise, slujite de propriul set de talente (inteligentă și sensibilitate; perseverență și simț practic; spirit de inițiativă și îndrăzneală; creativitate și o oarecare erudiție) și trădate de propriul set de slăbiciuni (idealism, lipsă de voință, ambiție, furie, lene etc). Personaje care fac alegeri justificabile și justificate de fiecare dintre cele douăsprezece secvențe narrative ale romanului. Romanul pare a îmbrățișa o contradicție – acceptă (în planul fantastic) ideea predestinării și, totodată, dezvoltă, până la consecințele ultime (în planul realist), ideea responsabilității și a liberului arbitru: fiecare dintre personaje pierde nu pe mâna diavolului-Dunkleman sau a Sf. Petru-pelerinul, ci pe mâna sa.

Contradicția este, însă, doar una aparentă. În realitate, această logică care îmbină două contradicții aparente este una la ea acasă într-un gen literar foarte bine cunoscut de Radu Pavel Gheo: basmul. Ceea ce nu înseamnă că *Noapte bună, copii!* este, neapărat, un basm (deși titlul romanului, care face referire la o emisiune unde se citeau basme, poate susține această ipoteză). Înseamnă doar că Radu Pavel Gheo investighează realitatea contemporană cu un instrument cu care poate merge dincolo de barierele realismului îngust – iar acest instrument este logica contradictorie a basmului. Altfel spus,

---

<sup>392</sup> Mihaela Ursa, *Ultima noapte de aici, întâia noapte de Dincolo*, cronică publicată on-line la adresa <https://mihaelaursa.wordpress.com/2010/10/22/ultima-noapte-de-aici-intaia-noapte-de-dincolo/>, accesat la 20.08.2015

pentru a investiga un fenomen contradictoriu precum realitatea românească a tranziției, ai nevoie de un instrument care să fie, el însuși, contradictoriu și care să facă față fenomenului investigat.

„Abaterea mută de la exactitate, doar cu o șchioapă, constituie elementul neliniștitor din toate lucrurile, scria G.K. Chesterton. Pare a fi un fel de trădare secretă înăuntrul universului. Un măr sau o portocală sunt suficient de rotunde ca să merite să fie numite astfel, și totuși ele nu sunt, în definitiv, rotunde. Pământul însuși are formă ca de portocală, pentru a ademeni astfel un astronom mai frust să-l numească glob. Un fir de iarbă primește numele de fir pentru că este drept; da nu este. Pretutindeni există în lucruri acest element de taină și de incalculabil. (...) Așadar, testul cel mai bun pentru o idee sau pentru o viziune este dacă ghicește sau nu aceste malformații sau surprize ascunse”<sup>393</sup>. Roamnul lui Radu Gheo pare să ghicească – asemenea basmului – aceste malformații sau surprize ascunse ale realității; nu le-ar fi ghicit dacă s-ar fi rezumat la „realismul îngust” și dacă autorul n-ar fi pornit la drum trecând prin *Fairia – o lume îndepărtată* (roman pe care l-am discutat în secțiunea anterioară a acestei cercetări).

## II. 6. 4 Chei de interpretare

Este o observație importantă, deoarece Radu Pavel Gheo nu introduce personajele miraculoase – pe Dunkleman și pe Sf. Petru – și scenele fantastice – jocul de tarot – așa cum fac, de multe ori, optzeciștii: ca simplu artificiu, ca acesoriu care să alunge monotonia realismului nud. Prozatorul timișorean are un motiv pentru fiecare element din romanul său și se ferește de gesturile gratuite. Artificialul, jocul gratuit îi sunt străine. Este un prozator tacticos și riguros, atât cu elementele stilistice (fiecare frază e atent îngrijită, stilul e alert și fluid etc), cât și cu elementele de compoziție (părțile sunt echilibrate, descrierile nu sunt excesive etc).

Critica literară i-a indicat, printre posibilele modele, alături de optzeciști (în special cu *Femeia în roșu*<sup>394</sup> și cu *Femeie, iată fiul tău* de Sorin Titel), pe Ioan Slavici, cu *Mara și Moara cu noroc* (romane/nuvele ale frotnierei, ale spațiului de trecere), pe Mark Twain și pe Elia Kazan (*America! America!*).

Diferența fundamentală dintre Gheo și optzeciștii din *Femeia în roșu*, de pildă, arăta Paul Cernat, este că Radu Pavel Gheo „nu ne reține cu prelegeri savante despre «cum se face» autopsia unui roman de succes, ci îl scrie, pur și simplu. Nu «aventura unei scriituri» îl interesează, ci «scriitura unei aventuri» și, mai ales, recuperarea mitologiei unei vârste”<sup>395</sup>.

---

<sup>393</sup> G.K. Chesterton, *Ortodoxia. O filozofie personală, ed.cit.*, pp. 102-103

<sup>394</sup> *Femeia în roșu*, Adriana Babeș i, Mircea Mihăieș, Mircea Nedelciu, Editura Cartea Românească, 1990

<sup>395</sup> Paul Cernat, *art.cit.*



Desigur, nu toate episoadele romanului – și, mai ales, nu toate decorurile acestor episoade – sunt la fel de bine realizate: lumea moldovenească, de pildă, pare o simplă schiță, dacă o comparăm cu intensitatea și cromatica secvențelor din Banat; America interlopă este, iarăși, mai puțin convingătoare, per ansamblu, decât lumea românească. Am putea spune că Radu Pavel Gheo reconstituie, cel mai bine, lumile, mediile sociale și epocile în care el însuși a trăit o vreme îndelungată. Episoadele care țin de lumea copilăriei și de spațiile bănățene sunt evocate în cele mai fine detalii, cu o finețe care denotă, deopotrivă, simț de observație, minuție și răbdare. Trecerea permanentă între vârste și epoci, dintre comunism și capitalism, dintre copilăria vrăjită și maturitatea deziluzionată generează vertij: nu este doar vertijul lui Marius, ci este vertijul unei întregi epoci – și a majorității celor care au trăit-o.

Avem de-a face, așadar, nu numai cu fresca unei epoci – avem de-a face cu un roman multistratificat, cu mai multe chei de interpretare. Pe un prim palier romanul este un „hronic” al vârstelor, un caleidoscop al copilăriei, adolescenței și maturității așezate, în mod contrastant, față în față într-o istorie care se mișcă, ea însăși, „pe repede înainte”; pe un al doilea palier se desfășoară trei decenii de istorie recentă – cu iluziile și deziluziile lor și cu vertijul provocat de căderea întregii societăți românești din iluzie în deziluzie; pe al treilea palier sunt asamblate și dezasamblate câteva mituri: mitul cosmopolit al frontierei, visul american, paradisul promis al Occidentului, visul succesului literar și al vieții boeme; pe al patrulea palier se desfășoară dezbaterile despre alegerile morale ale personajelor și despre motivele care duc la prăbușirea (prin proprie alegere, a) fiecărui personaj în parte; în sfârșit, pe un al cincilea palier, cel mai înalt, romanul intră în logica basmului – Marius își pierde toate realizările și, în final, viața deoarece a încălcat o interdicție uitată; diavolul și Sf. Petru joacă un tarot cu chipurile – și sufletele – personajelor.

Din aceste motive, *Noapte bună, copii!* nu este doar cel mai bun roman al unui prozator care a trecut de la basme culte la romane realiste. Este romanul unui prozator care, demonstrând că poate să scrie romane realiste, a rămas în logica basmului și, totodată, este cel mai bun roman al ultimilor 25 de ani de proză românească. Este, totodată, romanul care reînnoiește tradiția întreruptă a „marelui roman” (pe care toată critica literară îl credea pierdut, după ce prozatorii „de categorie grea”, precum Nicolae Breban, s-au oprit din scris).

## **II. 6. 5 Dan Lungu, *Cum să uiți o femeie***

Personajul celui mai reușit roman de până acum lui Dan Lungu, *Cum să uiți o femeie*, este un tânăr jurnalist din provincie a cărui viață a intrat într-un moment de derivă. Andi se mișcă printr-o lume sordidă, care își pune din plin amprenta asupra stărilor sale emoționale. Se angajează, foarte entuziast, la un ziar local, pentru a descoperi rapid că singurul scop al presei (fie ea centrală sau de provincie) este

„să ciupească ceva mălai“ de la potențații zilei; în curând, Andi va ajunge într-o situație critică, trezindu-se fără bani, fără un acoperiș, fără prieteni apropiați și, desigur, fără iubită. Tot ceea ce poate face Andi în acest moment critic este să se lase în voia sorții.

Peste deriva lui Andi se construiește romanul lui Dan Lungu, împărțit pe două planuri temporale intercalate: unul este planul unui Eu, la persoana I, și altul al unui El, Andi, la persoana a III-a. Cele două Eu-uri sunt una și aceeași persoană, asupra acestui fapt nu există, încă de la început, nici un dubiu. Întrebarea pe care și-o pune cititorul este de ce planul lui El e defazat în avans față de cel al lui Eu și ce sens are această mișcare permanentă, înainte și înapoi, de la un capitol la altul. Pentru a primi un răspuns, cititorului i se pretinde un efort dublu: i se cere să aibă răbdare și să nu treacă, prea grăbit, peste anumite detalii. Cheia stă în a urmări cum va evolua și încotro va duce criza tânărului erou.

Momentul când toate certitudinile eroului romanului se prăbușesc este foarte propice pentru o întâlnire plină de semnificații. În viața lui Andi va apărea Set, un profesor de matematică devenit prezbiter adventist și om al lui Dumnezeu. Întâlnirea este așezată la capătul unui șir de întâmplări care trece, în ordine inversă, printr-o anchetă jurnalistică despre sectanți, realizată de Andi, printr-o situație dificilă la ziarul unde lucrează protagonistul, legată de provocarea și iritarea unui om de afaceri local foarte influent, prin pierderea garsonierei și prin despărțirea, aparent fără nici un motiv, de Marga. Aceasta este o colegă de la ziar alături de care Andi a petrecut una dintre cele mai fericite perioade ale vieții sale. Întâmplările sunt jalonate de cele două repere cronologice: despărțirea de Marga, ce marchează punctul cel mai de jos din evoluția lui Andi, „mai rău de atât nu se poate“, și întâlnirea cu Set, sinonimă cu „de aici începe vindecarea“.

Primul plan temporal, acela al lui Eu, e strict delimitat între cele două momente, în vreme ce al doilea urmărește, în cea mai mare parte, viața alături de Set. Pentru că, om al lui Dumnezeu fiind, Set îi va întinde o mână de ajutor lui Andi și îl va lua să locuiască în apartamentul său.

Evenimentele se succed într-un haos aparent care este, la prima vedere, derutant și care îi cere cititorului un anumit efort de acomodare. Andi se ciocnește de tot felul de personaje, de redactorul-șef burtos și poltron al ziarului unde lucrează, de proprietarul garsonierei sale, care pretinde că ar avea talente de infraenergetician<sup>396</sup>, de un coleg de generație, filosof și postmodern, care „sudează o bursa de alta“. Fiecărei întâlniri îi este rezervat, în roman, unul episod dezvoltat (sau mai multe). Personajele au, mai toate, câte o țicneală, proprietarul garsonierei, de pilda, este un „infraenergetician creștin“ (contradicția în termeni este evidentă) care vede aurele oamenilor. Dan Lungu stăpânește foarte bine caracterizarea prin dialog, însă figura sa de stil favorită este comparația metaforică. Iar Andi este doar în

---

<sup>396</sup> Personajele lui Dan Lungu amintesc, într-o anumită măsură, de cele ale lui Petru Cimpoeșu din *Simion liftnicul*; a se vedea discuția de la **II.2.2**.

aparență un tip logic și flegmatic; în spatele acestei măști, el întruchipează tipul prăpăstios, care vede lumea printr-o lentilă metaforică, ce deformează și acutizează, în bine sau în rău, realitatea. Modul în care Andi face față realității este acela de a o metaforiza – chiar în exces: din orice situație Andi reușește să desprindă o metaforă. Când trece printr-o pasă optimistă, este gata să le dea dreptate tuturor țicniților și să creadă ca Universul este un mare spital de nebuni:

„Oamenii trăiesc în lumi diferite, își zise. Pentru unii totul e în ziar, pentru alții totul e în Biblie. La mijloc, o altă categorie de nebuni nu crede decât în cărți. Stau în saloane diferite, dar sub acoperișul aceluiasi ospiciu. Fiecare se plânge în secret, șușotind pe la colturi, că ceilalți sunt nebuni. Se întâlnesc din când în când în curtea interioară, la o plimbare liniștită sau strânși unul în altul, când sirena ambulanței îi bagă în sperieți”<sup>397</sup>.

Episoadele dedicate personajelor pasagere, cu un rol secundar sau fara nici un rol în desfășurarea intrigii (cum ar fi Flavius, filosoful bursier care trece meteoric prin roman) sunt dublate de *flash-back*-uri din fazele de început ale relației cu Marga. Planurile temporale se rotesc fără întrerupere, accentuând impresia de haos. La un moment dat, în roman sunt strecurate câteva pagini, la persoana întâi, despre copilăria Margăi (fata nu este numită ca atare, însă identitatea ei e implicită) care au un dublu rău: pe de o parte, explică, parțial, decizia acesteia de a-l părăsi pe Andi; pe de altă parte, această incursiune prin perspectiva fetei o umanizează, o scoate din ipostaza de „vinovat” impersonal pentru catastrofa lui Andi. E o încercare psihologică subtilă, dar care nu-și atinge într-un total ținta. În orice caz, întâlnirea cu Flavius nu este tocmai gratuită: această întâlnire marchează polul entropic, autodistructiv al cărții, pe fondul justificărilor intelectuale scilicet, dar lipsite de fond, ale prietenului filosof postmodern, la polul opus față de ordinea constructivă, sobră, pe care o întruchipează Set.

## II. 6. 6 Când Eu se transformă în El

Cartea poate fi citită printr-o grilă a haosului (încă un roman despre lumea haotică a tranziției românești) sau printr-o grilă a ordinii (există și soluții, căi de ieșire din haos). Este o grilă care își are originea chiar în structura bipolară a romanului. Numai că haosul evenimentelor pare, în realitate, unul ordonat. Nu există întâmplare, acesta este mesajul din finalul romanului pe care îl citim printre rânduri, totul are un sens. Fiecare plan temporal are tema sa predilectă. Momentul „Eu” este marcat de inexplicabila dispariție a Margăi, de numeroase *flash-back*-uri care stau sub semnul resentimentelor și de degradarea existenței lui Andi, pe măsură ce toxina afectivă îi sufocă sistemul. Această fază este una prin excelență entropică, autodistructivă. Momentul „El” stă sub semnul întâlnirii cu Set și e, dimpotrivă, unul entalpic, regenerativ. Treptat, Andi pricepe logica creștină a lucrurilor, pe care i-o

---

<sup>397</sup> Dan Lungu, *Cum să uiți o femeie*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 130

expune prezbiterul, și învață nu să înțeleagă, ci să accepte lumea așa cum e – și întâmplările așa cum decur. Acesta este, în fond, sensul titlului *Cum sa uiți o femeie?*: ei bine, poți uita o femeie nu învinovățind-o pe ea, nu căutând vinovați în exterior, ci învățând să accepți (inclusiv propria vină). Odată cu împăcarea cu lumea și cu trecutul, problemele lui Andi, lipsa locuinței și a banilor se vor rezolva, și ele, de la sine.

Învățătorul este, desigur, prezbiterul Set, iar calea acceptării este cea a creștinismului neoprotestant. Întâlnirea dintre Eu și El, dintre cele două planuri de construcție ale romanului poate fi urmărită în paragraful următor, decupat dintr-o discuție între adventiști, într-un moment de veselie (starea de bucurie, de veselie este specifică atât creștinului, cât și omului care s-a împăcat cu lumea, a acceptat realitatea) din finalul povestii:

„Numai că omul din lume are un Eu cu E, iar creștinul un eu cu e. Trecerea de la E la e se face prin El. Distanța de la E la e este cea dintre trufie și modestie, umilință. Dar E nu intră așa de ușor la apă, ci printr-un proces plin de suferință, prin care realizează cât e de slab și de păcătos și se căiește. E are planul lui, iar e intră în planurile Lui. E din Eu îi lasă loc lui E din El, restabilind prioritățile adevărate, adică eu și El. Atunci Paul spuse că, așa cum înțelegea el, atunci când El apare în viața lui Eu, povestea lui Eu se transformă în cea a lui el și apoi în cea a lui eu”<sup>398</sup>.

## II. 6.7 O rezolvare cu echivoc

Intriga prezentată într-un mod foarte sintetic este, de fapt, aceasta: un tânăr ziarist părăsit de prietena lui ajunge, treptat, să se împace cu el însuși, descoperindu-l pe Dumnezeu. Sau pe oamenii care cred în Acesta. Nu este neapărat unul și același lucru, și aici ne ciocnim de acele mize ale poveștii care nu sunt clarificate de Dan Lungu până la capăt. *Cum să uiți o femeie* ar putea fi un titlu de fațadă, un pretext literar, romanul fiind, de fapt, despre „Cum să-l descoperi pe Dumnezeu“. Andi pare, dintru început, un individ prea ironic și prea lucid pentru a deveni un membru „spălat pe creier“ al bisericii adventiste. Va înțelege, desigur, că „pocăiții” sunt niște oameni cu profunzimi ascunse, pe seama cărora circulă multe bârfe răutăcioase și a căror imagine este, pentru cei mai mulți dintre noi, una falsă, bazată pe o crasă ignoranță (a se vedea scena în care ciobanii îi biciuiesc pe Set și pe tovarășii săi, strigându-le „Să se ducă în Palestina, în țara lor“). Dar nu lăasă impresia că ar fi genul care să se convertească la vreo religie. Pe de altă parte, este și el un membru al parcului uman, suferind, în propria sa exprimare, de „bube“ serioase pe suflet; altfel spus, este numai bun pentru o convertire. Iar paragraful cu care se încheie narațiunea la persoana întâi, chiar în momentul de dinaintea întâlnirii cu Set, pare să îndrepte lectura în această direcție: „Nici nu bănuiam că de a doua zi aveam să fiu mai puțin singur. Mai mult de

---

<sup>398</sup> Dan Lungu, *Cum să uiți o femeie*, ed.cit., p. 203

atât, că în curând voi putea vorbi despre «eu» ca despre «el», că aveam să încep s-o uit cu adevărat pe Marga“.

Dincolo de acest echivoc – altfel necesar, în logica romanului, deoarece îi lasă cititorului loc să aleagă și să se identifice, în final, cu una dintre cele două căi, a lui Eu sau a lui eu – , Dan Lungu confirmă, prin cel mai recent roman al său, că este un prozator înzestrat, stăpânind cu multă inteligență o construcție temporală dificilă și explorând subiectul sensibil al unei convertiri religioase, în perimetrul cultelor neoprotestante, fără a face prozelitism.

Deși registrul mizerabilist este exploatat din plin de prozator (ne amintim, negreșit, de volumul de debut al lui Dan Lungu, *Cheta la flegmă*<sup>399</sup>), *Cum să uiți o femeie* plutește, cumva, pe deasupra acestui registru, ridicând narațiunea la un nivel superior. Dan Lungu a evoluat, în mod evident, ca prozator de la debutul din 1999 și are acum și curajul, și instrumentele necesare pentru a se aventura în explorarea unor probleme morale și a unor zone sufletești mai delicate. Este un demers care ar putea sfârși, ușor, fie în derizoriu, fie în discurs catehetic; faptul că romanul evită aceste riscuri este o dovadă a maturizării lui Dan Lungu, ca prozator.

Este o explorare susținută, în plan literar, de trăirile lui Andi, care este un personaj „rotund” și autentic, de descoperirile și de revoltele protagonistului și de un partener (sau maestru) la fel de viu și de autentic, prezbiterul adventist Set.

## II. 6. 8 Bogdan Popescu, *Cine adoarme ultimul*

*Cine adoarme ultimul*, cel de-al doilea roman al lui Bogdan Popescu<sup>400</sup>, are ca decor *Satul cu sfinți*, un fel de Macondo plasat în Câmpia Dunării; protagoniștii romanului sunt un profesor suplinitor de țară și un adolescent care, peste ani, se va întoarce într-o vacanță, după primul an de studenție, la el în sat. Firele narrative sunt extrem de numeroase, romanul se înfășoară în jurul unui mănunchi de fire principale, secundare și terțiare, cu zeci de personaje secundare, terțiare, episodice și decorative urmărite, cu mare atenție, de la un capăt la celălalt al cărții. Nimic nu se pierde pe drum și nimic nu e lăsat în suspensie în acest roman, foarte atent construit, semnat de Bogdan Popescu.

Romanul pendulează între un plan fantastic și altul realist, între secvențe cu draci, balauri cu solzi cât țiglele de pe casă, morți vii și cai vorbitori, pe de o parte, și încăierări, beții, conversații filosofice aprinse, insulte colorate și povestiri deocheate, pe de altă parte. Este foarte greu să trasăm, însă, între cele două dimensiuni se poate trasa o delimitare clară. Eticheta cea mai la îndemână pentru o astfel de formulă o găsim în proza sud-americană: realism magic. Miraculosul coexistă, în mod natural,

<sup>399</sup> Dan Lungu, *Cheta la flegmă*, Editura OuTopos, Iaș i, 1999

<sup>400</sup> Volumul său de debut se intitulează *Vremelnicia pierdută* și a apărut la Editura Univers Enciclopedic, în 2001; numele prozatorului e ușor de confundat cu numele mai cunoscutului poet Bogdan O. Popescu.

cu realul, într-o stare de suspendare a realității (sau de contaminare a ei – cu suprarealitatea) care, când se prelungește, face ca neobișnuitul să se banalizeze și să capete patina obișnuitului.

Cel mai bun indicator al acestei stări de suspendare a realității este reacția unor personaje care, departe de a se speria și de a-și scuipa în sân de trei ori, încearcă să înghesuie, cu instrumentele pe care le au la îndemână, supranaturalul în cutia strâmtă a naturalului (și chiar a naturalismului): „Bărbații pătrunseră în odaie și se străduiră destulă vreme să potrivească mortul în coșciug: lui nea Mitu îi crescuse o aripă, una singură, și aceea cam necăjită și ciufulită. Bărbații care se chinaseră să îndese cât mai bine trupul mort între scândurile de brad povestiră apoi că aripa era cam năclăită și mirosea a fulgi de pasăre opărită<sup>401</sup> .

## II. 6. 9 Între limitele canonice ale realismului magic

Realismul magic este o rețetă destul de riscantă, și prin aparenta simplitate a mecanismului ei (un înger cu aripi murdare apare în mijlocul decorului cotidian banal, mânjit de noroi pe fulgi, îmbătrânește, îi cad dinții etc), și prin epuizarea interesului pentru formulă, odată cu numărul mare de adepți ai acesteia, inspirați de succesul internațional al autorilor columbieni, argentinieni, cubanezi, peruani, mexicani, americani s.a. îmbracă uniformă cu aripi evident artificiale de înger și-a asumat, încă din punctul de pornire, un handicap dificil. Pentru a rămâne credibil și interesant, în momentul în care formula a fost deja utilizată până la epuizare, trebuie să fii un prozator foarte atent, foarte tenace și, nu în ultimul rând, capabilă de o echilibrare foarte fină a combinației de ingrediente.

Riscul este, mai întâi, acela de a-i lăsa cititorului senzația neplăcută de *déjà vu*; apoi, un risc la fel de mare, pentru scriitor, este să acela de a se pierde în simbolism, în speculații metafizice subțiri, în caramboluri cu întâmplări supranaturale introduse artificial în narațiune și să își plictisească, astfel, cititorul. Există, apoi, riscul de a încurca firele narrative complicate în mod gratuit, de a pierde din vedere personaje și de a abuza de tehnicile romanești moderne precum punctele de vedere multiple, oglinzile paralele ș.a. În sfârșit, există și riscul de a repara o proză deja eșuată prin apelul la ironie, lăsând impresia că ai intenționat să scrii o parodie, că nu ai luat romanul de 400 de pagini în serios. Pare uimitor, prin urmare, că, la 40 de ani după ce *Un veac de singurătate* al lui Gabriel Garcia Maruquez a devenit un titlu de referință deopotrivă pentru scriitori și pentru cititori, în lumea întreagă, și la 10-15 ani după ce formula a fost parodiată și banalizată de scriitorii postmoderni, care, la început, și-o însușiseră ca pe un stindard, apar autori care se simt la ei acasă între limitele canonice ale realismului magic. Un prim exemplu este romanul *Degete mici*, al lui Filip Florian, apărut la Editura Polirom în 2006. Un altul este romanul lui Bogdan Popescu pe care îl discutăm în această secțiune.

---

<sup>401</sup> Bogdan Popescu, *Cine adoarme ultimul*, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 421

## II. 6. 10 Gazeta de perete: punctul de plecare al poveștilor

Aici se oprește rețeta și începe originalitatea lui Bogdan Popescu. O prezentare concisă a intrigii și a subiectului nu va reuși să surprindă o mare parte din atmosfera romanului, din lejeritatea și umorul acestuia (la un nivel de suprafață), din sobrietatea lui (la un nivel de profunzime) și din fascinația cititorului atras, deopotrivă, de inventivitatea și bogăția epică, de fluența narațiunii, de dialogurile neaoșe, de personajele sucite, care pot purta sau nu cozi de reptilă târâte, leneș, prin praful de pe drum. Între superstiții și apariții fantastice, între directivele partidului comunist și haosul economiei de piață (romanul pendulează, la fel ca *Noapte bună, copii!* a lui Radu Pavel Gheo, între întâmplări situate după Revoluție și întâmplări situate înainte de căderea comunismului), se desfășoară spectacolul vesel și trist, comic și grotesc al unui sat din Câmpia Română.

Protagoniștii – țărani și intelectuali cu aere de orășeni, preoți și ofițeri, soldați și funcționari, afaceriști și speculanți, văduve și codane zglobii, romani și rudari, adulți și copii (foarte mulți copii, și foarte multe aventuri și jocuri) – sunt pline de vicii (în special băutura, furtul din avutul statului și preacurvia), de beteșuguri, au fixații și ciudățenii și sfârșesc, în general, prost. Când nu părăsesc satul, ieșind temporar din câmpul vizual al naratorilor (profesorul Foiște și Ectoraș-Repetentu sunt cei doi naratori-protagoniști; lor li se adaugă un narator omniștient), eroii se îneacă, se sinucid, trec des prin arestul armatei și al poliției, devin victimele propriilor patimi sau ajung direct la casa de nebuni.

Romanul este, de fapt, o cronică a întâmplărilor mărunte, infinit dezvoltate și nuanțate prin reluări și completări succesive, din perspective diferite. Fiecare poveste pornește, mai întâi, ca fir de sine stătător, pentru a se întrerupe și a se pierde în alte fire; la un moment dat, revine la suprafață, ca detaliu secundar, în decorul altei povești, și tot așa, până se sfârșește într-un nod al mănunchiului narativ. Punctul de plecare este faptul divers, așa cum apare el în gazeta de perete a maestrului Foiște, intelectual și om de cultură ratat, care își descoperă, printre multe alte talente, și vocația de jurnalist: „cu locuința familiei Piceredafier s-a petrecut un lucru ciudat: toate țiglele dinspre partea de Miazăzi a acoperișului au luat-o la vale așa, nitam-nisam, și s-au făcut țândări de aleea betonată din curte fără să producă victime, în afară de o cloșcă pestriță ce moțâia la soare legată de un picior căreia i-au luat imediat gâtul, a fost opărită, jumulită și aruncată într-o oală de fier, împreună cu felurite legume; căruțașul Andraș, zis Maghiaru, Ungur și Baci, a fost surprins de pădurar în timp ce fura lemne și, încolțit, a recurs la singura soluție care îi era la îndemână: l-a altoit pe pădurar după ceafă cu o coadă de topor pe care o ținea după el ca piesă de schimb, i-a făcut țândări pușca de trunchiul unui stejar, l-a lăsat să zacă inconștient în

buruieni, a descărcat lemnele în curtea cui le comandase, și-a încasat onorariul și a dispărut de la domiciliu<sup>402</sup> etc.

## II. 6. 11 O suprafață veselă și un substrat grav

Violența este, în general, ludică și face parte dintr-un fel de cod al bunelor maniere deprins încă din copilărie: dacă nu mă înjuri, cum se cuvine, de mamă nu mă respecti. Un tânăr înjunghiat, din gelozie, de un consătean și reapărut, sub chip de zombie, pe ulițele satului îi reproșează, aproape cu simpatie, ucigașului sau: „«Ba o să coasă pe pizda mă-tii de bou!»», izbucni Odraslă, apoi se ridică și-și continuă bombăneala în timp ce se îndepărta. «Lua-te-ar dracu’ de tâmpit și de dobitoc! Huo, neputinciosule, să-mi porți păcatele pe lumea ailaltă, neisprăvitule». După încă vreo câțiva pași, mormăi ca pentru el: «Mai vrea să meargă și la Război, nărodu’, să-i verse vreunua creierii pe-acolo...!»<sup>403</sup>.

Sub pojghița veselă există și un strat de profunzime mai sobru, în care plutesc teme și probleme grave; aceasta nu alterează, însă, veselia care contaminează, permanent, oamenii și locurile și nu transformă farsa în dramă; lucrurile au luat-o razna pentru că ele sunt, parțial, deformate de visul unei făpturi ciudate, de care unii săteni se tem, în timp ce alții o ignoră, și pe care autoritățile hotărăsc să o găsească, la un moment dat, și să o oprească din visat.

Făptura este numită Cel ce Doarme și este un soi de zeităte onirică a romanului. Nu este nici bună, nici rea, deși este învinovățită pentru tot haosul din lume: „Ce ne facem, părinte, cu ai de cred că există cineva numit Cel ce Doarme și care, visând, înrăurește lucrurile ce se întâmplă aievela? Oamenii ba ar crede, ba n-ar crede, n-avem de unde ști dacă într-adevăr doarme cineva sub tufe de urzici în Codrul de Miazănoapte și ne visează întâmplările. De la o vreme încoace, mîntea aceluia a început s-o ia de tot razna și ne trimite semne de tulburare<sup>404</sup>. La capitolul „semne de tulburare” intră, deopotrivă, comunismul, sărăcia, întâmplările supranaturale, viciile oamenilor, fără a fi clar, în vreun fel, care ar trebui să fie întâmplările „normale”, din logica firească a realității. Atâta timp cât există un vinovat și o sursă a răului, relele oamenilor n-au de ce să fie luate prea în serios – și oamenii n-au motiv să-și schimbe deprinderile rele.

## II. 6. 12 Un edificiu construit pas cu pas

Una dintre scăderile construcției narrative a lui Bogdan Popescu este aceea că vocile celor trei naratori se confunda și sunt imposibil de identificat. Deși au background-uri diferite – unul dintre ei este un intelectual ratat, patetic și infatuat, care scrie versuri și compune proză ca pe vremea fraților

<sup>402</sup> Bogdan Popescu, *op.cit.*, p. 315

<sup>403</sup> Bogdan Popescu, *op.cit.*, p. 243

<sup>404</sup> Bogdan Popescu, *op.cit.*, p. 281



Văcărești; un altul este un student în umanioare, cultivat și oarecum nonconformist –, cei doi naratori-protagoniști se dovedesc, în discursurile sau scrisorile pe care le compun, la fel de săltăreți, de locvace, ironici și mușcători. Și, în același mod, stilul lor narativ se suprapune, perfect, peste cel al naratorului-demiurg, la persoana a treia. O posibilă explicație o găsim în deznodământul romanului și în identitatea lui Cel ce Doarme, însă aceasta nu este suficientă pentru a rezolva suprapunerea perfectă (intelectuală și de stil) a vocilor narative.

Una dintre reușitele majore ale romanului *Cine adoarme ultimul* este că reușește să adapteze, impecabil, formula realismului magic în proza românească – și să demonstreze, totodată, că o formulă literară „de import” poate să fie grefată cu succes de un scriitor român. Am văzut, până acum, eșecuri parțiale de a adapta formule „de import” în romanele lui Ionuț Chiva și Claudia Golea (69 și *Vară în Siam* eșuează, în mare parte, să mimeze, în mod natural, convențiile autoficțiunii și discursul critic al acesteia – în limba română și pe terenul realității românești); am văzut și o reușită parțială, odată cu romanul *Waldemar*, al lui Liviu Radu (în ciuda aparențelor, High Fantasy-ul nu este o formulă care se poate greșa cu mare ușurință, și încercările de acest fel sunt abia la început).

În sfârșit, prin *Cine adoarme ultimul* avem, în literatura română, o reușită totală; acest lucru n-ar fi fost posibil dacă Bogdan Popescu n-ar fi avut o foarte fină ureche a oralității, a limbajului neaoș, dacă n-ar fi interiorizat felul cum gândesc și vorbesc oamenii din satul românesc „globalizat”; această interiorizare a mediului reprezentat în roman pare a fi elementul esențial al reușitei transplantului. De asemenea, este o reușită care n-ar fi fost posibilă dacă, în literatura română, n-ar fi existat deja o întreagă tradiție a realismului magic, de la *Iarna bărbaților* și *Cartea Milionarului* a lui Ștefan Bănuțescu la *Orbitorul* lui Mircea Cărtărescu și la mai recentul *Degete mici* al lui Filip Florian. În sfârșit, nu trebuie ignorată nici tradiția – puternică – a romanelor „satului de câmpie” din ultimele cinci decenii; transcrierea limbajului neaoș, observația din exterior a comportamentului țăranilor, prin notarea detaliului relevant, chiar observația, dusă la consecințele extreme în *Cine adoarme ultimul*, că istoria a înnebunit, că timpul nu mai are (deloc) răbdare Bogdan Popescu i le datorează lui Marin Preda.

Este o reușită care nu e construită în aer; ci este așezată pe o fundație solidă, pe alte încercări cărora tânărul scriitor le găsește, acum, punctul de convergență – și de echilibru. *Cine adoarme ultimul* este, totodată, o demonstrație a faptului că un roman „de succes” nu înseamnă adaptarea, rapidă, a transplantării unei formule de import „vandabile”; înseamnă un edificiu construit pas cu pas.

## **II. 6. 13 Romanul artistic – concluzii parțiale**

Am trecut, așadar, în revistă trei reușite pe trei paliere diferite: o reușită pe palierul romanului realist, multistratificat, cu mai multe chei de interpretare, care construiește, totodată, o frescă amplă a

ultimelor trei decenii de istorie românească (*Noapte bună, copii!* al lui Radu Pavel Gheo); apoi, o reușită a romanului realist care tratează, cu multă dexteritate, probleme morale complexe (*Cum să uiți o femeie* al lui Dan Lung); în sfârșit, o reușită (poate cea mai bună, din literatura română) a transplantării unei formule de import – cea a realismului magic – și, totodată, o frescă a unui mediu social: satul românesc de tranziție (*Cine adoarme ultimul* al lui Bogdan Popescu).

## II. 7 Alte romane artistice – mențiuni speciale

O subcategorie a romanelor artistice o reprezintă romanele unor scriitori care practică, așa cum recunosc chiar unii dintre ei, „literatura ca hobby” – autori care au alte profesii (ingineri, matematicieni, militari), dar care se întorc, în mod constant, la sfârșitul „programului de lucru” la masa de scris, cu rezultate adesea mai consistente decât celor ale scriitorilor așa-ziși „profesioniști” (mai corect ar fi să folosim termenul: filologi<sup>405</sup>).

Deși trecute, foarte frecvent, cu vederea de critica literară (limitată, adesea, la spațiul filologic) sau aruncate cu prea mare ușurință în derizoriu de aceeași critică, romanele acestor autori îmbină o experiență de viață bogată cu o cultură literară solidă. Nu întâmplător, aceste romane, îndelung șlefuite, se numără printre realizările cele mai valoroase ale ultimilor 20 de ani. *Venea din timpul diez*, de Bogdan Suceavă (Polirom, 2004), *Asylant*, de Liviu Bârsan (Curtea Veche, 2009), și *N-are momentan titlu* (Curtea Veche, 2012), de Mihnea Rudoiu sunt trei dintre titlurile de pe lista romanelor atipice – sau a „mențiunilor speciale”.

### II. 7.1 Bogdan Suceavă, *Venea din timpul diez*

La prima ediție, în 2004, *Venea din timpul diez* era un roman a cărui materie epică sintetiza o anume stare de spirit, absorbind – și purificând, printr-o combinație de comedie și dramă – psihozele și frustrările primilor zece ani de tranziție românească. Privind înapoi, după 11 ani de la apariția romanului, un observator al realității românești ar putea constata că aceste psihoze și aceste teme dominante ale anilor '90 – puseurile naționaliste și ortodoxiste, derivate din protocronismul ceaușist – s-au accentuat: Bogdan Suceavă a avut, se pare, intuiții bune.

Însă nu dimensiunea de „actualitate” este cea mai interesantă în romanul lui Bogdan Suceavă: dacă un roman ar fi un simplu comentariu al știrilor de seară, valoarea sa literară ar fi, desigur, nulă.

---

<sup>405</sup> S-ar putea obiecta că profesia scriitorului – sau, mai precis, apartenență a sau nonapartenență a scriitorului la spațiul filologic – nu este importantă. Un contraexemplu s-ar putea găsi chiar în acest studiu: Petru Cimpoeșu este de profesie inginer și, cu toate acestea, a fost luat în serios, în ultimii ani, de critica literară. Însă evoluția lui Petru Cimpoeșu confirmă această ipoteză de lucru: așa cum arăta și Mircea Iorgulescu, în 2001, până la *Simion lifnicul* prozatorul Petru Cimpoeșu trecuse aproape neobservat de critica literară.

Odată ce entuziasmul trăirii în priză directă a evenimentelor s-ar estompa – iată ce bine descrie acest prozator stabilit în America regimul Constantinescu!; iată ce multe detalii aflăm despre venirea la București a minerilor! –, romanul s-ar pierde în arhivele faptului divers, odată cu știrile..

## II. 7.2 Frustrări și complexe naționale

Nici guvernarea Constantinescu, nici mineriadele nu sunt, totuși, subiectul romanului. Ele pot fi ușor recunoscute prin repere circumstanțiale, însă *Venea din timpul diez* este construit într-un alt plan; romanul se concentrează asupra unui scenariu fantastic eshatologic, la polul opus față de amănuntul istoric derizoriu, față de faptul divers al tranziției românești. Bucureștiul va deveni scena unui eveniment de proporții cosmice și apocaliptice, se va transforma în Noul Ierusalim, găzduind a doua venire a lui Isus Cristos. De menționat, încă din acest punct, că este vorba despre o a doua venire într-o variantă similară primei veniri – și, de aceea, neconformă cu viziunea canonică creștină a Celei de-a Doua Veniri bazate pe Evanghelii, care va fi „în slavă”, și nu prin-o nouă întrupare. Așadar, pista pe care își așază Bogdan Suceavă povestea lasă loc, dintru început, pentru îndoieli: foarte probabil, avem de-a face cu un (nou) profet fals și nebun.

De ce ar putea sintetiza o asemenea poveste întregul spirit al anilor '90? Nebunia care a însoțit experiențele de multe ori dureroase ale acelor ani nu se rezumă – pare a ne spune Bogdan Suceavă, prin dezvoltarea unei asemenea intrigi – la sărăcie, pentru cei mai mulți, la averi adunate peste noapte, pentru cei puțini (din elita politică românească). Fac parte și acestea din peisaj, în roman, însă nebunia pornește de la frustrările naționale care au supraviețuit după 1989; complexe ale unui popor marginalizat la masa istoriei, intens exploatare de regimul comunist, au explodat în primii ani ai tranziției. Discursurile unor politicieni precum Vadim Tudor, ale unor scriitori populari precum Pavel Coruț sau ale unor secte precum Noul Ierusalim au găsit un teren fertil în dorința compensatorie a multora dintre români de a se vedea, cel puțin în plan spiritual, buricul Pământului.

Vespasian Moisa este conturat în romanul lui Bogdan Suceavă ca un profet cu har, ce ar putea fi însuși Isus coborât a doua oară pe Pământ (prin întrupare – la fel ca la prima venire). Paginile în care este descrisă viața profetului coborât din satul Valea Rea în Bucureștiul cu a cărui hartă s-a născut pe piept sunt vibrante și lirice: naratorul pare convins, în acest punct, că ar putea exista un sâmbure de adevăr în povestea lui Moisa. Încă din primul paragraf al romanului, suntem martorii unei scene care dublează un episod din *Noul Testament*: „Când a intrat în oraș, nimeni nu l-a așteptat să-l acopere de glorie, iar el nu a venit călare pe un catâr, sub ramuri de măslin, deși așteptarea aceea care plutea în aer fusese de mult hărăzită. Cu toții așteptam o minune”<sup>406</sup>.

---

<sup>406</sup> Bogdan Suceavă, *Venea din timpul Diez*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 7

## II. 7.3 Complexele marginalității

Urmează convertirea apostolilor: profesorul Diaconescu, care crede că limba română are 7.000 de ani vechime și că, în sonoritățile ei, e ascuns „cifrul de la seiful universului [...], ca și cum Dumnezeu și-ar fi pitit cheia de la casă sub preș”; nepotul său, Emanuel, „cu o sensibilitate vecină cu trauma când asculta intensiv la radio Cenaclul Flacăra”; medicul Apolodor Arghir, dezamăgit de rezultatele medicinei tradiționale și dornic să descopere, prin intermediul teoriei profesorului Diaconescu, leacul pentru vindecarea cheliei; *folk*-istul Toni, zis Trubadurul, din „locul de diavolească splendoare chemat Ferentari”, cu două iubite stabile, Margot și Barbie, și cu „amante de toate vârstele, meseriile, culorile părului și orientările artistice, în toate colțurile orașului București”; Vasile Gheorghe, managerul general al firmei Robotimpex S.R.L. și proprietar al unei vile kitsch, în Piața Lahovari, ce va deveni ulterior sediul mișcării „Vestea Domnului”; un marginal fără nume, „campion național la karate, imediat după revoluție”, potențial criminal în serie până la întâlnirea cu Vespasian Moisa; Iulius, un tânăr cu o (altă) teorie excentrică, ce colecționa „săruturile lui Nichita”; Maximilian, „omul care auzea ultrasunetele”; un bătrân jerpelit, poreclit Sfântul Petru, paznic al unei legendare biblioteci subterane, „care ar fi - după statisticile Bibliotecii Congresului - a noua în lume”.

Un grup de excentrici, de marginali, bolnavi de toate bolile specifice tranziției (credințele aiuristice și iraționale dublează miturile compensatorii, precum cel al geto-dacilor, și acoperă mari goluri spirituale prezente, deopotrivă, în sufletele boemilor ratați și ale parveniților bogați), într-o societate predispusă, după spusele unui personaj, să creeze nenumărați marginali. La acest grup se vor adăuga pe parcurs și alte figuri – „bătrânul despre care am auzit spunându-se, în anii '80, că ar fi singurul adevărat proroc născut vreodată în România”; căpitanul Pleșoianu, un ofițer SRI sub acoperire care va fi convertit imediat de Vespasian Moisa; și marea masă a credincioșilor, care vor umple camerele, scările și grădina vilei din Piața Lahovari, „ca într-o tabără la mare”. Teoria care va deveni doctrina „Vestii Domnului” este o combinație de protocronism, ortodoxism și crâmpenie de adevăruri științifice; ironia naratorului, evidentă ori de câte ori se oprește asupra acestei doctrine, nu este, totuși, una mușcătoare: este mai degrabă condescendentă. Iată, pare a ne spune acest narator, o societate de nebuni – care suferă, însă, de o nebunie inofensivă: „În cele din urmă, au decis să studieze unul dintre motivele mitologice fundamentale ale poporului român, un mit care ar putea data din jurul anului 5.000 î.Hr., mai precis mitul mătrăgunei. În fapt, acesta avea să fie leacul neașteptat al calviției, întrucât silaba *che*, adunată cu silabele *li* și *e*, apoi transformate după o lege a decodificării la care cei doi au lucrat aproape trei ani, dădeau numele secret al mătrăgunei”<sup>407</sup>.

---

<sup>407</sup> Bogdan Suceavă, *op.cit.*, p. 12

În fapt, tonul oscilează, în această parte a romanului, între un lirism dens și ironie binevoitoare. O mulțime de false referințe livresce, à la Borges, nume de poeți, de cercetători și de studii fictive sunt strecurate pentru a da credibilitate relatării. Unele pasaje poetice amintesc, alături de imaginea de fond a Bucureștiului mitic, de *Orbitorul* lui Mircea Cărtărescu. Iat-o pe pictorița Barbie îndrăgostindu-se, pe loc, de Trubadur: „A trăs-nit-o imaginea lui, era diabolic de frumos, atât de frumos încât era incorect pentru restul lumii ca o persoană să arate așa. În aerul dens al înserării, silueta lui părea fosforescentă, părea combinația câștigătoare de la seiful nopții”<sup>408</sup>.

Cel care va reuși să dea un sens tuturor acestor teorii nebunești, „din țara lui Leru-i Ler”, să convertească toate ambițiile neîmplinite ale acestor marginali, indiferent de dezechilibrele lor, intelectuale, sociale sau erotice, într-o teorie unitară va fi Învățătorul – „singurul om de sub soare care a avut două nașteri” – Vespasian Moisa: „Toți au fost atrași la noua credință de un cuvânt, de o privire, de un gând și au sfârșit convertiți de un val de lumină – ca și când ei s-ar fi aflat acolo, ascunși într-o lume secretă, și ar fi ieșit la iveală numai când ar fi fost însuflețiți de cuvintele lui Vespasian, de parcă doar el le-ar fi vorbit cu înțeleș”.

Și, dintre toți, Vespasian este cel ce reușește să vadă și partea bună a tranziției românești, să vadă lucrurile așa cum ar trebui ele să fie. Atunci când profetul fără nume îl avertizează că va fi, asemenea lui Isus, răstignit în Bucureștiul-Vavilon, așteptând-l o moarte „prin difuzie în eter”, Vespasian Moisa râde ca de o glumă și răspunde: „Trăim într-o lume de dragoste. Trăim într-o democrație, n-ai de ce te teme”. Vespasian este, așadar, un Isus hipiot, multiculturalist, naiv, care crede într-o utopie: aceea că oamenii pot îmbrățișa, în același timp, toate ideile semenilor lor.

## II. 7.4 Capcanele democrației

Înainte de a fi distrusă de o sectă rivală – ștefaniștii, care cred că „omul absolut al culturii române” a fost Ștefan cel Mare și Sfânt –, mișcarea „Vestea Domnului” a lui Vespasian Moisa se va surpa din interior, în momentul în care acesta va încerca să pună în practică teoria conform căreia „Biserica nu e altceva decât suma tuturor credințelor și a opiniilor, oricât de personale, ale tuturor creștinilor”. Momentul de ruptură este cel în care toleranța cu granițe prea largi proclamată de Vespasian Moisa dă greș – formele diferite de nebunie, pare a ne spune Bogdan Suceavă, nu pot coexista pașnic într-un azil; ciocnirea lor este tocmai cea care distruge, din interior, societatea românească. De aici, romanul își schimbă tonul, poezia suavă care aureola portretul Învățătorului și ironia condescendentă la adresa teoriilor protocroniste inofensive se spulberă și locul ei este luat de satira tăioasă, într-o construcție, de acum înainte, cu precădere intelectuală și rece.

---

<sup>408</sup> *Idem*, p. 21

Bogdan Suceavă apelează, în acest punct, la un filtru, cel al mass-media, care, pe de o parte, amplifică proporțiile grotești ale întâmplărilor și, pe de altă parte, oferă prilejul unor dezbateri intelectuale; cearta grotescă dintre doi cercetători din institutele de cercetare ale Academiei Române permite strecurarea unor pilule pseudoștiințifice și creionarea unei noi teorii: întreaga nebunie ar fi, de fapt, provocată de Nemesis, sora geamănă, întunecată, a Soarelui, care trimite spre Pământ vibrații distrugătoare. Apocalipsa capătă, astfel, proporții cosmice și primește și o explicație pseudoștiințifică aparent satisfăcătoare.

Alergând spre deznodământ, romanul pierde, totuși, prilejul de a dezvolta câteva personaje promițătoare – cum ar fi bătrânul bibliotecar în zdrențe, Sfântul Petru, paznicul subteranelor bucureștene. Dezvoltarea numeroaselor personaje care apar în câte un singur episod al romanului – de exemplu, despre „apostolul” Emanuel, nepotul profesorului Diaconescu, despre karatistul frustrat sau despre Maximilian, cel ce aude ultrasunete nu mai aflăm nimic până la sfârșit – ar fi crescut considerabil proporțiile, dar și substanța romanului, care ar fi putut concura și în dimensiuni, și în tratare un roman precum *Războiul sfârșitului lumii* al lui Lillosa.

De asemenea, demonstrația intelectuală ocultează, cumva, zgomotul străzii; în timp ce prozatorul reproduce foarte bine diversele registre discursive formale ale tranziției - fapt vizibil mai ales în excelențele scrisori către fundații și ministere și în discursurile medicului Arghir -, pentru gama informală el nu are o ureche așa de fină. Adepții lui Ștefan, descriși ca "lumpeni", discută ca într-un club de *debate*, Ștefan singur (reîncarnarea lui într-unțăran moldovean lovit de camion) mai trage vreo două înjurături într-o relatare despre căsăpirea lui Filip Pop ("putem să fim și noi tătari, dacă trebuie, pizda mării lor de javre! Nu-i așa că putem?"<sup>409</sup>).

În sfârșit, demonstrația teologică este slab susținută – și neconvingătoare. Din punct de vedere teologic (și, nu-i așa, romanul pare a-și asuma, cu maximă seriozitate, o miză teologică prin povestea unui „Iisus răstignit a doua oară”), cei care îl judecă pe Vespasian Moisa au dreptate: toleranța prea mare față de idei divergente și excentrice reprezintă un pericol pentru întreaga societate – sau pentru societăți întregi. Și asta nu deoarece „biserica manipulează masele” (cum credeau marxiștii – și cum crede Dan Brown), ci pentru că, așa cum arată Chesterton, „nu o turmă de oi mână păstorul creștin, ci o cireadă de tauri și tigri, de idealuri teribile și doctrine devoratoare, fiecare suficient de viguroase ca să se transforme într-o fală religie și să pustiască lumea”<sup>410</sup>. Dacă nu sunt ținute în frâu, astfel de idei, desprinse din „rădăcina creștină” (cum scrie Bogdan Suceavă), pot pustii, într-adevăr, lumea. Iar

---

<sup>409</sup> *Idem*, p. 93

<sup>410</sup> G.K. Chesterton, *op.cit.*, p. 127

profetul Moisia, cu atitudinea sa hippie-zen, nu are nici atitudinea, nici argumentele potrivite pentru a face față acestor acuzații într-un mod care să-i convingă, dacă nu pe ascultătorii săi, cel puțin pe cititori.

## II. 7.5 La judecata criticii

Spuneam că *Venea din timpul diez* este romanul prin care Bogdan Suceavă s-a impus în fața criticii literare românești, iar aparatul critic din final - extrase din numeroase cronici literare, ce adaugă treizeci de pagini ediției a doua, față de cea dintâi - o dovedește cu prisosință. Privind acum toate aceste cronici la un loc, e uimitor să observi cât de entuziastă a fost primirea de care a avut parte romanul lui Bogdan Suceavă. Liviu Antonesei scria, chiar, în *Timpul*, că "este primul roman al tranziției care mă convinge cap-coadă"<sup>411</sup>. Zic că e uimitor pentru că, mai târziu, nu țin minte să-l fi văzut prea des pe Bogdan Suceavă în vârful topurilor și al listelor "canonice" ale cronicarilor entuziaști.

Ceea ce arată că și critica literară are două viteze - una la cald, expansivă, în fața cărții, și alta la rece, retractilă, în fața judecăților definitive, când fiecare critic pariază doar pe scriitorii potențial câștigători în lunga cursă către istoriile literare.

Parcurgând opiniile criticilor, senzația e stecă figura cea mai puțin clară din roman, la nivelul receptării, este chiar cea a lui Vespasian Moisa, despre a cărui impostură, în calitate de profet, unii recenzenți scriu că ea „rămâne una mai mult decît problematică”, iar alții o compară cu aceea a lui Gregorian Bivolaru. Pentru identitatea eroului central, Bogdan Suceavă a plasat numeroase indicii în roman, spunând direct, într-un punct, că, de s-ar coborî însuși Fiul lui Dumnezeu în București, cu toate puterile primite de la Tatăl, orașul ar reuși probabil să-l înghită. Apariția noului profet, Marian Tihomir, primit cu surle și trâmbițe, ca Mântuitor, în București, descrisă în ultimele pagini ale romanului, mi se pare un contrapunct care fixează ideea de fond – pentru Bogdan Suceavă, nu Tihomir, ci Vespasian Moisa este cel care venea, într-adevăr, „din timpul diez”; adevăratul învățător, modest și neobservat (și multicultural, desigur!), n-are nici o șansă de a învinge nebunia mulțimilor și de a controla delirul mediatic.

Mai este și un motanul vorbitor (da, încă un motan vorbitor!), care le amintește multor recenzenți de Bulgakov – orice motan vorbitor din literatură ne va trimite cu gândul, invariabil, la Bulgakov. În fapt, locotenentul Trăistariu, ofițer SRI „disimulat în pisică” (încă un ofițer SRI deghizat în pisică!), este exact opusul Diavolului din romanul lui Bulgakov; este o victimă profund umană, și nu un judecător supranatural. Produs al experimentelor contraspionajului uzbek, motanul Trăistariu funcționează, de câte ori apare, pe post de declic comic, dar este, în același timp, și singurul personaj cu adevărat lucid al romanului, care îi rămâne alături lui Vespasian Moisa până în ultimul moment, încercând,

---

<sup>411</sup> Liviu Antonesei, „2004 – Anul prozei tinere. Confirmări și infirmări”, în *Timpul*, Nr. 10, octombrie 2004

concomitent (într-o secvență, desigur, amuzantă), să-și facă datoria de ofițer al Statului român. O pisică va fi, nu-i așa, singurul om întreg din Bucureștiul arzând în febra naționalismelor mistice.

Romanul lui Bogdan Suceavă rămâne o reușită parțială. Este un roman care ridică probleme morale, teologice și filosofice pe care nu le urmărește, consecvent, până la capăt (sau nu pune întrebările corecte, pe marginea problemelor pe care le ridică – până la capăt) și care falsează, pe alocuri, când vine vorba despre „vocea străzii”, făcând, la celălalt pol, exces de discursuri și de problematizări intelectuale. Însă este un roman care surprinde, foarte bine, derapajele naționaliste, identitare și mistice ale tranziției românești și, totodată, imensul gol spiritual – golul din sufletele oamenilor – care stă la baza acestor nebunii. Este o abordare lucidă de care avem nevoie, cu atât mai mult, în epoca mass-media, care pare a pierde sau chiar a coroda, sistematic, orice reper al lucidității.

## II. 7.6 Liviu Bârsan, *Asylant*

*Asylant*, cel de-al doilea roman al lui Liviu Bârsan, se plasează într-un orizont tematic puțin explorat în literatura română; într-o prezentare de pe coperta a IV-a, prozatorul Bogdan Suceavă (despre al cărui roman am discutat în secțiunea precedentă) plasează volumul în vecinătatea a două opere clasice, *Groapa* de Eugen Barbu și *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale.

Eu l-aș vedea, mai degrabă, în continuarea unei proze insulare în ficțiunea românească a ultimelor decenii – o proză pe care am comentat-o, de asemenea, pe larg în această analiză: *Băgău* de Ioana Bradea.

Remarcabil în acest roman despre emigrare și umilință este, în primul rând, stilul direct al narațiunii, precizia frazei scurte și tăioase, acuitatea descrierii senzoriale. Iată atmosfera din azilul berlinez de imigranți, așa cum este ea percepută de Orbison cel orb, protagonistul romanului, întins într-o cameră pe care o împarte cu doi hoți din România: „Sunt în pat/ Odaia noastră din lagăr prevăzută cu priciuri.../ ...Transpirație de mascul/ jeg/ ciorapi betonați/ tutun/ cârnați prăjiți/ chiloți nespălați/ spermă uscată/ zaț de cafea/ timp și energie pierdute/ vise de trei lei bucata/ scrumiere umplute/ Peste acest cocteil, în zadar, un flacon de Paco Rabane XS, parfumul meu preferat, ciordit azi-dimineață în Kaufhaus”<sup>412</sup>.

Elementele care descriu peisajul olfactiv, vizual și psihologic se înșiră ca într-o listă de cumpărături, fără nici un adjectiv inutil. Lista este, în sine, un poem, un ornament sobru pentru o narațiune împinsă alert înainte de verb și de dialog. Liviu Bârsan stăpânește foarte bine această combinație de lirism frust, ținut în frâu și exhibit cu o anumită jenă de cinicul Orbison, de comentariu

---

<sup>412</sup> Liviu Bârsan, *Asylant*, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2009, p.63



din *off*, prin care sunt adăugate nuanțele fine ale unor portrete, și de dialog utilitar, cu replici scurte și colorate, într-un esperanto româno-germano-inglezo-spaniol.

*Asylant* este, așa cum am arătat, un roman despre emigrație și umilință, care are în centru un personaj interlop, pe Orbison, imigrant român specializat în furtișagul din hypermarketuri, cazat, alături de alți imigranți est-europeni și africani într-un azil din Berlinul anilor '90. Azilanții trăiesc sub amenințarea Rauss-ului, a deciziei de expulzare emisă de Statul German pentru cei care nu reușesc să-și găsească un loc în societate. Orbison se deosebește, totuși, de alți imigranți care așteaptă de la o zi la alta Rauss-ul prin două aspecte semnificative: 1. este orb din naștere și nu ezită să exploateze acest handicap ori de câte ori poate, pozând, de pildă, în fața unor bătrâne dintr-o asociație de caritate, în victimă a sistemului inuman nemțesc; 2. este un tip inteligent, care, spre deosebire de colegii săi de dormitor, vorbește bine limba germană și care se adaptează la condiția de interlop mai degrabă din comoditate și dintr-un soi de anarhism adolescentin. Este un fel de filozof orb al azilurilor, care compune, în minte, poeme despre condiția de azilant și care este hotărât să refuze, cu înverșunare, munca în orice formă a ei: „Există un revers al medaliei. Aceste băbății vor să-mi găsească un rost în viață. Asta, în Germania, înseamnă un loc de muncă. Auziți și dumneavoastră cât de rău sună, «un loc de muncă». Parcă n-aș avea nimic mai bun de făcut decât să lipesc cutii de carton cât e ziua de lungă. Munca e handicapul celor ce văd. Handicapul meu îmi ajunge. Bun, încercă să le spui asta bătrânelor nemțoaice evlavioase! Așa că tac și profit”<sup>413</sup>.

## II. 7.7 O metaforă a tranziției

Bogdan Suceavă vedea în *Asylant*, într-un articol din *Observator cultural*, o reflexie „a destinului României în tranziție”<sup>414</sup>. Este o observație adecvată, iar la nivel macro, romanul ilustrează foarte bine condiția de „azilanți” a românilor plecați prin lume, în anii '90, în căutarea norocului. Explorarea consistentă a experienței emigrației, până în formele ei extreme, cu accidente, din păcate, destul de frecvente în biografiile românilor plecați în Occident să-și caute norocul (de la exploatarea de către patroni care îi numesc „băieții țigani proști” și care nu au de gând să-i plătească, la alunecarea spre activități criminale, precum furtul și prostituția), face din *Asylant* un roman rar în peisajul prozei românești contemporane. Mulți scriitori, printre care și Ioana Bradea, au abordat tema prostituției și a drogurilor – într-un context citadin autohton. Puțini sunt însă prozatorii care au scris despre emigrare (unul dintre ei este Radu Pavel Gheo), poate și pentru că prozatorii noștri nu au avut contact direct cu experiența milioanei de „căpșunari” români. Biografia lui Liviu Bîrsan include un episod într-un azil

---

<sup>413</sup> Liviu Bîrsan, *op.cit.*, p. 54

<sup>414</sup> Bogdan Suceavă, „Despre azilanți i în exil și i în literatura română”, în *Observator cultural*, Nr. 509, ianuarie 2010

berlinez, episod din care, cu siguranță, prozatorul s-a inspirat, însă asupra acestui aspect voi insista puțin mai târziu.

Dacă primul roman al lui Liviu Bîrsan (*Ochiul și pulberea*, Polirom, 2007) era o ficțiune politică, *Asylant* nu mai are pretenția de a înțelege de unde se trag sforile și de a privi lumea din avion. Episoadele romanului sunt trăite la firul ierbii, sunt secvențe filmice, într-o succesiune rapidă, ca într-o peliculă privită sub efectul narcoticelor. Protagonistii – Orbison, alături de prostituata Olga și de țăranul maramureșean poreclit Pablo Costache, atras într-o aventură dincolo de visele sale cele mai nebunești – nu își pun problema zilei de mâine, trăiesc clipa, fără să aștepte nimic de la destinul lor. Desigur, din când în când este strecurată câte o vorbă mare, precum „În lumea asta toți suntem niște azilanți“ spusă de Günther, miliardarul excentric pe iahtul căruia sfârșesc personajele în drum spre Santo Domingo, însă Orbison are grijă să intervină repede și să o demonteze, catalogînd-o drept „vorbărie goală“.

Această perspectivă, care are la bază convingerea că lumea nu (mai) merită să fie judecată sau care pornește, în orice caz, de la premisa că „lumea e de rahat“, perspectivă păstrată până la sfârșit, avantajează romanul picaresc al lui Liviu Bîrsan. Filozofia și politicul, care sunt generalizări ale existenței, lasă locul tablourilor vii, personajelor excentrice, acțiunii de *thriller*, limbajului colorat. Din când în când, Orbison face, totuși, în stil eseistic, câte un portret memorabil, precum cel al patronului italian Lorenzo, cel care îl duce cu vorba pe bietul băiat-bun-la-toate Pablo Costache:

„Un ordin mutant în regnul animal, un soi de dinozaur carnivor corcit cu paraziții intestinali. De aceea a supraviețuit erelor geologice. De la dinozauri, Lorenzo a moștenit voracitatea și instinctul de *killer*; de la viermii intestinali, acel nu știu ce, acel nu știu cum de vierme intestinal. Lorenzozaurul aduce un pic cu T-rex, tiranozaurul, bestia din *Jurassic Park*“<sup>415</sup>.

Două sunt scăderile romanului: întâi, Orbison, față de imaginea de cinic pe care vrea să și-o construiască în ochii cititorului, e un tip *soft*. Este un justițiar și, în sufletul său, este un Holden Caulfield care vrea să îi salveze toți acei „stupidi ragazzini zingari“ aflați în pericol să fie mâncați de Lorenzozauri. De asemenea, epopoea lui o imită pe cea din Iliada, carte pe care o citește în braille; adesea, el se vede, în secvențe care amintesc de filmul *Brazil* al lui Terry Gilliam, fie în ipostaza de Ahile, fie în cea a lui Orfeu care coboară în Infern pentru a o salva pe Euridice. Expediția lui în vederea eliberării Olgăi din ghearele unui pește român și, apoi, lupta cu dependența de heroină a prostituatei sunt, de altfel, o dublare a plonjării lui Orfeu în Infern. Era firesc ca Liviu Bîrsan să recupereze „latura bună“ a personajului care este, în fond, naratorul la persoana întâi al romanului, însă această imagine Holden Caulfield interlop a protagonistului Orbison, un protagonist care nu iese niciodată – pe de altă parte – din logica

---

415

autovictimizării nu este întru totul plauzibilă. Sau, cum spune o vorbă din popor: „nu poți fi și cu dracul în buzunar, și cu sufletul în rai.”

În al doilea rând, pentru un roman picaresc, povestea este prea lungă și, de la un punct încolo, se mișcă prea încet. Iar, dintre cele două părți ale romanului, cea a Berlinului și cea a Caraibelor, cea mai reușită și cea mai atent lucrată rămâne aceea a parcursului haotic, fără perspective, din jurul azilului berlinez pentru imigranți.

## II. 7.8 Biografie și ficțiune

O capcană facilă, în demersul interpretativ, este aceea de a confunda biografia inginerului Liviu Bîrșan cu faptele expuse în roman. În momentul lansării, a fost speculat faptul că Liviu Bîrșan a trecut, și el, prin experiența imigrării și a taberelor de azilanți din Germania și că a lucrat pe șantiere din întreaga lume, inclusiv în Germania și în Caraibe. Nu cunosc îndeaproape biografia prozatorului, însă pot citi textul romanului cu atenție și pot rămâne, atunci când îl interpretez, aproape de text (acesta este, de altfel, un principiu pe care se bazează toate interpretările din cercetarea de față). Orbison, personajul principal, este un mărunț hoț de supermarketuri, care-și petrece vremea, alături de câțiva borfași, într-un azil din Berlin; merge la bordeluri mai mult sau mai puțin luxoase și-și cheltuiește banii furați pe fantezii BDSM; participă, alături de colegii săi de cameră, la spargerea unei case luxoase și cotonogeste cu un baston de oțel un patron de pizzerie care-și bătea joc de un angajat român; este îndrăgostit de o prostituată româncă dependentă de heroină; pentru ea, omoară un om, apoi fuge cu o mașină furată în Sevilla și se îmbarcă, alături de un miliardar german muribund, într-o călătorie pe un iaht de lux spre Caraibe. Și, mai presus de toate, Orbison este orb. Nici faptele senzaționaliste care dinamizează epicul, nici datele biografice ale eroului (interlop, fără educație, mardeiaș, curvar și orb) nu-mi par a evoca datele de buletin ale lui Liviu Bîrșan și, de aceea, nu justifică logica interpretării autoficționale.

Mai degrabă, relația dintre biografic și ficțional mi se pare că este foarte bine redată de poveștile unuia dintre personajele romanului, dintr-un *flashback* despre România lăsată în urmă de Orbison. Nea Trașcă este un pensionar care istorisea, la cozile din Bucureștiul comunist, precum Șeherezada în Bagdad, câte o întâmplare extraordinară din aventuroasa lui tinerețe de marinar. Nea Trașcă descrie, foarte convingător, cum a vânat urși polari cu toporul pentru incendii, cum a supraviețuit nouă luni printre ghețurile de la Polul Nord sau cum echipajul său a ridicat pe punte, pe când se întorcea din Japonia, o caracatiță gigantică agățată în elicele navei. La înmormântarea lui Nea Trașcă, Orbison află de la fiul acestuia că bătrânul pensionar n-a avut niciodată vreo blană de urs vânat cu toporul, „fiindcă tot ceea ce avusese în viață fusese slujba lui de mecanic de întreținere la Republica, meciurile lui

Dinamo și bătrânețea petrecută la cozi<sup>416</sup>. Liviu Bîrsan ar fi putut, altfel spus, să nu pună piciorul niciodată la Berlin și să scrie totuși un roman convingător despre emigranții români cazați în azilurile berlineze.

A spune că Liviu Bîrsan este un prozator confesiv – sau autoficțional – , care nu face decât să-și transcrie experiența trăită, este cea mai simplă și directă cale de a-i minimaliza meritele de prozator. Este un mod de a-i recunoaște existența, trimițându-l, în același timp, pe culoarul de așteptare să mai exerseze: nu este un literat, nu este un scriitor „din lumea bună“, este doar un inginer care a avut o viață interesantă, dovadă că, iată, are ce să ne povestească. A trata în acest fel romanul este însă echivalent cu a crede, cu naivitate, că tot ce-ți spune Nea Trașcă, specialistul în povești de trecut vremea la coadă, despre caracatițe gigantice și despre vânători cu toporul de urși polari, este și adevărat. Este echivalent cu a crede că inginerul Liviu Bîrsan este, într-adevăr, un interlop orb care a salvat prostituate din Berlin.

Era cumva de așteptat ca un roman precum *Asylant* să cadă într-o zonă oarbă a criticii de întimpinare (ecourile critice au fost, după lansarea sa la Târgul Bookfest 2010, foarte puține). *Asylant* este, întâii, un roman cu o tematică neconvențională, de care criticii care au ocolit și *Băgăul* Ioanei Bradea, și romanele Asiei exotice ale Claudiei Golea nu se vor apropia. Spre deosebire de romanele Claudiei Golea, *Asylant* este însă mai mult decât un volum scris după o rețetă „de consum”: este un roman care se citește, poate, cu sufletul la gură, însă nu este un roman fără substanță, un roman fast-food.

În al doilea rând, Liviu Bîrsan este, așa cum am mai arătat, și prin formație, și prin preocupări un outsider al lumii literare. Nu este prezent la lansări, nu oferă interviuri în presă, nu este interesat să-și cultive prezența mediatică: și, din păcate, deseori un asemenea dezinteres pentru mediatizare este echivalent cu un dezinteres general față de opera unui prozator – și nu numai al presei, dar și al criticii. Cu toate acestea, prin *Asylant* Liviu Bîrsan demonstrează că este un prozator matur, stăpân pe o formulă narativă flexibilă și modernă. Și, mai mult, el arată că este un scriitor imaginativ, care nu scrie pentru gloria mediatică – ci deoarece are un mesaj de transmis.

## II. 7.9 Mihnea Rudoiu, *N-are momentan titlu*

Ajuns, prin *N-are momentan titlu* (Curtea Veche Publishing, 2009) la cel de-al treilea roman al său, Mihnea Rudoiu este un prozator care a evoluat în mod simțitor de la o carte la alta. Nu este neapărat vorba despre o acumulare de fond, pentru că autorul dovedise, încă de la primul roman apărut la Editura Humanitas (*A toi, cuando tu non estas*, 2005), că are în spate niște lecturi temeinice din literatura universală, că este înzestrat cu răbdare și că nu este atras de autoficțiunea facilă.

---

<sup>416</sup> Liviu Bîrsan, *op.cit.*, p. 43

Evoluția presupune, mai degrabă, o limpezime de formă, găsierea unei căi de a rămâne elegant și livresc scăpând de balastul jocurilor intertextuale greoaie și al interminabilelor note de subsol.

## II. 7.10 În priză continuă

Mihnea Rudoiu debuta, prin romanul său de peste 400 de pagini de la Editura Humanitas (scurtat în procesul de editare, față de manuscris!), ca un scriitor tenace, înarmat cu foarte multă răbdare, care își desena povestea cu piesele unui mare puzzle intertextual. Problema este că, pentru a urmări jocul prozatorului, era nevoie de un cititor la fel de perseverent. Lectura, ce-i drept, oferea gratificări frecvente, aici o întorsătură de frază neașteptată, acolo o formulare extrem de plastică, dincolo o observație extrem de amuzantă. Însă cititorul mediu și neantrenat obosește repede în fața unei astfel de formule și va spune, curând: „să lăsăm manierismele, vrem să aflăm povestea!”. Puțini cititori își mai găsesc timpul și răbdarea, în epoca mass-media, să își găsească drumul printr-un astfel de labirint. Mihnea Rudoiu a înțeles, se pare, între timp acest lucru și a decis să empatizeze în *N-are momentan titlu* cu cititorul, fără să-și altereze formula și originalitatea de fond. Îl ia de gât și îi povestește tot felul de lucruri amuzante, îl ține în priză continuă, de la un gag la altul, de la o frază sclipitoare la alta, de la o povestioară incredibilă la alta.

În acest punct apare însă o problemă. Mihnea Rudoiu este, spuneam, că formulă literară, un autor meticulos, și acest fapt se vede în grija cu care își cizelează romanul. În aparență, stilul este unul vehement, făcut să te tragă, în permanență, înainte prin poveste, să nu te lase o clipă să răsufli. Totuși, în spatele ritmului alert, se simte migala pedantă a scriitorului, care din când în când nu se poate abține să nu țină o mică lecție de istorie sau de filosofie. Meticulozitatea și pedanteria îl fac, așadar, un scriitor pe placul cititorilor conservatori – printre care mă număr și eu. Ceea ce spune Mihnea Rudoiu, prin gura personajului sau Ralph Thomason, care povestește la persoana întâi, sună însă, de cele mai multe ori, drept un atac asupra multor urechi conservatoare (sau pudibonde). Ralph este un tânăr pornit să desființeze fiecare mit de care s-a ciocnit în viața lui. El apuca ranga demistificatoare și lovește în stânga și în dreapta, până când toți idoli vor fi spulberați. Mitul familiei burgheze, al elevului model, mitul școlii militare, al armatei, ca instituție ce apără țara, mitul iubirii dezinteresate, mitul oamenilor bogați și generoși, mitul educației, mitul valorii profesionale, toate cad sub ironiile mușcatoare ale lui Ralf. Nimic din ceea ce un conservator ar putea lua drept reper imuabil – patriotismul cetățeanului model, bărbăția militarului curajos, decența domnișoarei de pension – nu rămâne în picioare.

Și, mai mult, Mihnea Rudoiu nu rămâne pe terenul care le este foarte cunoscut cititorilor conservatori. El pornește din decorul familiar al orașelului de provincie, trece prin acela încă vag familiar al liceului și apoi al academiei militare și ajunge în zona crepusculară a dating-ului online – a

relațiilor pornite de pe Internet. Site-urile de dating on-line reprezintă un teren foarte puțin familiar, cel puțin pentru aceia care își petrec timpul citindu-l pe Dostoievski. Burghezul bonom se va simți ofensat doar la simplul gând de a pătrunde pe un astfel de teritoriu. Aceste site-uri pot fi, totuși, pentru Mihnea Rudoiu – la fel ca lumea interlopă a Berlinului anilor 1990, pentru Liviu Bîrsan – și o adevărată mină de aur a prozatorului interesat de varietatea manifestărilor „parcului uman”.

## II. 7.11 O colecție de portrete memorabile

Unul dintre talentele lui Mihnea Rudoiu este acela de a face portrete memorabile. Mediile prin care se mișcă Ralph Thomason îi oferă modele pentru asemenea portrete, și în special armata pare a fi un loc extrem de bine aprovizionat cu caractere pitorești. Maiorul Phyulip, de pildă, locțiitorul comandantului unității UM 05317, este „un Napoleon rătăcit prin Ckaransebesh“, care anticipează mereu mișcările posibililor inamici. Restrângând paleta alegerilor care-i rămân la dispoziție inamicului la zero, anticipând, altfel spus, ca inamicul ar putea să anticipeze ceea ce a anticipat el ș.a.m.d., Phyulip transformă orice „cotropitor obraznic și arogant“ într-un „prizonier umil“. Astfel încât, arată Thomason, „cât timp am stat pe acolo la UM 05317, nu ne-a atacat nimeni. Pur și simplu, n-au îndrăznit. Iar după ce-am plecat, la vreo doi ani, au desființat unitatea. Au desființat singura unitate indestructibilă din țară. Strategii armatei, pur și simplu, nu erau normali la cap! Dar trecuse multă vreme de când nu mă mai mira nimic!“<sup>417</sup>.

Nici unul dintre aceste medii sociale, nici chiar armata, cu toate stereotipurile ei, nu oferă, însă, un material uman mai bogat decât site-urile de *dating* pe care le explorează Thomason. Unul dintre cele mai reușite personaje ale cărții se numește Supersexy (acesta este, evident, un pseudonim de pe site-ul [www.jumatatea-ta-e-aicisi-nicaieri-altundeva.com](http://www.jumatatea-ta-e-aicisi-nicaieri-altundeva.com)) și este mare gigolo pe Internet. Iată-l în toată splendoarea sa on-line:

„Asta e studiu de caz, hotărâsc. Bun de recomandat psihologilor. Așa că îi accesez profilul. Aflu că tipul e «aici pentru toate fetele cu kef de discuții» și că e «haios, isteț, descurcăreț, frumușel» și că abia așteaptă să le cunoască. Avea 1,90 m și 100 de kg. În încheiere, plasa câteva versuri dintr-un hit: «Am talent și sunt sukar, la gagici n-am adversar, k știe toată lumea kre e valoarea mea, k sunt mare jupan și la toți le dau clasă:)))))). Mă clatin de răs. Gâdil iar *scroll*-ul mouse-ului în jos și simt ca o iau razna. Supersexy avea 125 de comentarii. Spre deosebire de mine, care aveam șase comentarii anoste, lăsate de șase tipe anoste. Să înnebunesc“<sup>418</sup>.

---

<sup>417</sup> Mihnea Rudoiu, *N-are momentan titlu*, Editura Curtea Veche Publishing, Bucureș ti, 2009, p. 43

<sup>418</sup> Mihnea Rudoiu, *op. cit.*, p. 51

În acest punct, tentația este aceea de a spune că *N-are momentan titlu* este un roman despre întâlniri on-line. Ceea ce ar fi o nedreptate și ar trivializa, în același timp, cartea. Ar arunca-o în acea zonă a romanelor de consum, care abordează un subiect „pe val“ pentru a cădea, rapid, în uitare. Este adevărat, realitatea din jurul nostru este în permanentă mișcare și expansiune, apar mereu subiecte noi și chiar zone întregi pe care mass-media abia începe să le exploreze. Literatura se mișcă mai încet, în spatele mass-media, și de regulă pionierii care pășesc într-o astfel de zonă caută mai degrabă senzaționalul, într-un ambalaj care le-ar putea asigura, în măsura cea mai mare, succesul de moment.

În mod întâmplător, Mihnea Rudoiu este, însă, un pionier înzestrat pentru literatură, și această dublă calitate ar putea fi în dezavantajul său. Profunzimea va fi, cel puțin pe termen scurt, mai degrabă o piedică decât un atu. Ca autor, el nu caută senzaționalul, ci îl evită pe cât îi stă în puteri; că moralist, nu poate decât să se lupte cu acest senzațional, deoarece este unul dintre ingredientele rețetei facile care generează miturile maligne ale societății noastre.

Două dintre cele mai reușite istorii ale cărții sunt construite în jurul acestei rețete a senzaționalului. Într-una dintre ele, o domnișoară se păcălește singură, crezând că locotenentul Thomason este fiul unui latifundiar bogat. Se culcă, mânată de arivism, cu locotenentul pârlit, iar apoi, când află adevărul, izbucnește: „Ooo, doamne, un pârlit! Nu pot crede! Un găozar! Mi-a tras-o un găozar! Un trenca-flenca! Un pârlit de la mine din bloc“. Cealaltă istorie este mai complicată și implică o întreagă conspirație a tabloidelor în urma căreia locotenentul Thomason devine una dintre cele mai odioase figuri ale României postcomuniste și o rușine pentru armată, din cauza unei banale probleme de igienă intimă. Este momentul de climax al romanului, în care întreaga societate pare a se coaliza împotriva eroului și în care toate acele lucruri pe care el le detestă, clișeele de gândire, senzaționalismul și impostura, se întorc, coalizate, împotriva lui.

## **II. 7.12 Un umorist într-o literatură a mizelor „serioase”**

Mai corect ar fi dacă am spune că *N-are momentan titlu* este, în egală măsură, un roman despre relațiile *on-line* și despre armată. Ambele lumi sunt la fel de bine reprezentate, iar fuga de mediul deformat și lipsit de perspective al armatei este cea care-l împinge pe Ralph Thomason în goana la fel de lipsită de perspective a relațiilor *on-line*.

Și mai corect ar fi să spunem că acest roman al lui Mihnea Rudoiu tratează, de fapt, mult mai multe teme; puse, toate, cap la cap, ele recompun chiar lumea noastră, a corporațiilor și a tabloidelor, văzută prin ochii unui personaj care a avut nenorocul să-și petreacă întreaga adolescență și tinerețe în școli cazone. Ralph Thomason este un tip sensibil, extrem de sensibil, care fuge mereu de ceva pentru a nimeri într-o situație și mai rea. Oricum ar întoarce-o, el nimerește, inevitabil, din lac în puț.

Calitatea cea mai importantă a lui Ralph Thomason este, însă, luciditatea, simțul critic pe care îl exercită în egală măsură atât asupra lui însuși, cât și asupra lumii din jur. Deși spuneam că mă număr printre criticii conservatori, elanul demitizant al personajului Thomason nu m-a iritat. Și asta deoarece, ori de câte ori aruncă săgeți spre „marile valori”, spre patriotism, armată și spre familia mic-burgheză, eroul face un pas în spate; dansând mereu alături de el în această cadență, ajungi, până la urmă, să îți asumi o distanță suficientă pentru a privi onest dincolo de suprafața lucrurilor, dincolo de ceea ce acestea vor să pară – spre cele ce ele sunt de fapt, în momentul de față. Este nevoie doar de puțină răbdare pentru a învăța pașii acestui dans. Criticii (puțini) care au scris despre acest roman au făcut-o, aproape în unanimitate, la modul negativ. Paul Cernat a numit romanul „o carte comică despre ratare [care se transformă într-o] carte ratată”<sup>419</sup>; Cosmin Ciotloș l-a numit, încă din titlul cronicii sale de întâmpinare, „un roman de fițe”<sup>420</sup>. Însă ei n-au înțeles tocmai pașii acestui dans, au roșit în fața propunerii de a vizita lumea *dating*-ului on-line, s-au încurcat în prețiozitatea stilistică (pe alocuri, încă iritantă) a prozatorului, și au pierdut chiar sensul dansului pe care îl propune prozatorul militar.

Principalul merit al romanului scris de Mihnea Rudoiu stă, în cele din urmă, în faptul că își face cititorul să râdă – în timp ce trage, foarte încet, cortina și dezvăluie chipuri mai puțin plăcute ale lumii contemporane. Mihnea Rudoiu este, în esență, un umorist, în descendența marilor umoriști anglo-saxoni – a lui Jerome K. Jerome și a lui Vonnegut. Nișa umoriștilor este, altfel, una surprinzător de goală, într-o literatură care se laudă că unul dintre cei patru mari clasici (și fondatori) ai prozei moderne autohtone (și ai teatrului modern autohton) este I.L. Caragiale. Literatura ultimei jumătăți de secol pare să fie, astfel, o literatură care, după Caragiale și Arghezi, a alunecat, prea mult, pe panta „viziunilor cenușii” și a pesimismului dus uneori la extrem și a uitat că „doar prin râs se îndreaptă moravurile”

Există și un defect structural în acest roman, și anume acela că, în ciuda ritmului amețitor și al poveștilor comice care se țin lanț, nu există povestea mare. Practic, este foarte dificil să spui de unde pornește și încotro se îndreaptă romanul – să urmărești, altfel spus, un fir epic principal. Pe unii, această carență a intrigii i-ar putea nemulțumi. Pe alții, mai pretențioși și mai puțin răbdători, i-ar putea face chiar să lase, după primele pagini, cartea din mână. Este, cu siguranță, un defect care se îndreaptă odată cu experiența și pe care un scriitor perseverent îl poate depăși. În fond, faptul că un scriitor „merge mai departe” (așa cum scrie Paul Cernat) poate fi un defect aparent (în fața criticii iritate de eșecurile parțiale „de etapă”) și, totodată, se poate dovedi principala calitate care îi va aduce acelui scriitor reușita pe termen lung.

---

<sup>419</sup> Paul Cernat, „Mihnea Rudoiu merge mai departe”, în *Observator cultural*, Nr. 491, septembrie 2009

<sup>420</sup> Cosmin Ciotloș, „Un roman de fițe”, în *România literară*, Nr. 37/2009



## II. 7.13 *Alte romane artistice – concluzii parțiale*

Am trecut, așadar, în revistă trei reușite parțiale care se subsumează categoriei romanului artistic. Sunt trei romane care, deși nu se ridică la nivelul celor discutate în secțiunea anterioară, nu stau – nici tematic, nici structural și nici valoric – alături de romanele și volumele de proză scurtă discutate în celelalte secțiuni (despre romanul istoric, romanul postmodern, autoficțiune, proză scurtă, Fantasy) ale acestui studiu. Am văzut, prin intermediul romanului lui Bogdan Suceavă, *Venea din timpul diez*, o abordare lucidă a derapajelor naționaliste, identitare și mistice ale tranziției românești; este o luciditate rară – și necesară – în epoca mass-media, care echivalează cu pierderea oricărui reper al lucidității. Am descoperit, apoi, în romanul *Asylant*, al lui Liviu Bîrsan, o metaforă a tranziției românești – „văzute” prin ochii unui emigrant interlop orb care se strecoară prin lumea cenușie a Occidentului cosmopolit al anilor 1990. În sfârșit, prin *N-are momentan titlu*, al lui Mihnea Rudoiu, am descoperit o colecție de portrete memorabile ale tranziției românești și, totodată, un umorist cu foarte mult potențial, o prezență rară într-o literatură care, după Caragiale, a alunecat, prea mult, pe panta „viziunilor cenușii” și a pesimismului împins la extrem și a uitat că „doar prin răs se îndreaptă moravurile”.

## II. 7.14 *Romanul artistic – câteva concluzii*

Cum se situează, așadar, romanul artistic (îl mai putem numi și „roman de substanță” sau „roman elitist”) – între modelele tradiționale, cele internaționale și forțele pieței?

În privința modelelor tradiționale, aceasta este zona unde ne-am aștepta să descoperim cele mai multe și cele mai evidente influențe ale tradiției romanului românesc – interbelic și postbelic, deopotrivă. În realitate, lista modelelor autohtone, pentru prozatorii anilor 1990 și 2000, este destul de scurtă. *Femeia în Roșu* (a optzeciștilor Adriana Babeți, Mircea Mihăieș și Mircea Nedelciu) și *Mara* (a lui Ioan Slavici) sunt modelele posibile, însă nu evidente, ale lui Radu Pavel Gheo; *Iarna Bărbaților*, al lui Ștefan Bănuțescu, *Orbitorul* lui Mircea Cărtărescu și *Moromeții* lui Marin Preda sunt trei modele (posibile și îndepărtate) pentru Bogdan Popescu și Bogdan Suceavă.

Pentru Liviu Bîrsan, *Groapa* de Eugen Barbu și *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale au fost modelele invocate de cronicarii literari; iarăși, trebuie să spunem că, dacă acestea sunt modele, atunci vorbim despre modele probabile, dar îndepărtate. Pentru Mihnea Rudoiu, singurul reper apropiat ar fi Caragiale.

Înainte de a trage unele concluzii, să trecem în revistă și câteva dintre modelele internaționale. Aici lista poate fi completată mult mai ușor – și problema este nu să o începem, ci să o încheiem la timp. Voi selecta, de aceea, doar câteva dintre modelele cele mai evidente. Pentru Radu Pavel Gheo, autori

americani precum David Lodge și Philip Roth, Ernest Hemingway și Tom Sharpe<sup>421</sup> își lasă amprenta asupra umorului și a sobrietății prozatorului, a tehnicii narative și a viziunii acestuia despre lume. De asemenea, Radu Pavel Gheo este influențat, în egală măsură, de cinematografia contemporană, de filmele anglo-saxone – de la Hollywood sau din circuitul independent. Ochiul prozatorului este dublat, în mod evident, de ochiul cinefilului pasionat.

Ochiul cinefilului se face simțit, pe alocuri, și în paginile romanului lui Dan Lungu; pentru romanul lui Bogdan Popescu, marele model rămâne Gabriel Garcia Marquez. În romanul lui Bogdan Suceavă pe care l-am discutat aici se topesc multe modele, îndeobște americane – de la Thomas Pynchon și Vladimir Nabokov la Ray Bradbury și Stephen King. *Asylant*-ul lui Liviu Bîrsan pare a sta, și el, sub spectrul romanului contemporan american, în special a romanelor *pulp* (ale lui Truman Capote). *N-are momentan titlu* al lui Mihnea Rudoiu „topește”, la rândul lui, multe modele; cele mai evidente par a fi amprentele umoriștilor, ale lui Jerome K. Jerome și Kurt Vonnegut; însă stilul prozatorului e influențat, în mod vizibil, și de alți mari scriitori americani – Philip Roth pare a fi, dintre aceștia, cel mai pregnant model.

Așadar, descoperim, încă odată, un palier unde se manifestă un dezechilibru: foarte multe (și puternice) modele anglo-saxone, și puține (și slabe) influențe autohtone. Să fie prea puternice influențele anglo-saxone? Să-și fi pierdut „tradiția” romanului românesc întreaga putere de fascinație?

Modelele anglo-saxone sunt, într-adevăr, puternice: și asta nu numai din cauza numărului mare de traduceri din scriitori anglo-saxoni care au invadat piața românească a ultimelor două decenii (piața funcționează, într-adevăr, într-un dezechilibru – traducerile din scriitorii anglo-saxoni contemporani covârșesc, prin număr dar și prin tiraje, noile volume semnate de scriitorii români contemporani). Modernitatea formulelor anglo-saxone, varietatea lor, evoluția lor spectaculoasă, succesul lor internațional – de critică și de public – toate sunt atrăgătoare pentru scriitorii români. În al treilea rând, suprapunerea artelor, pătrunderea tehnicilor cinematografice în literatură este, iarăși, interesantă pentru un prozator care încearcă să se sincronizeze cu piața literară internațională.

În sfârșit, literatura română pare a se afla, din nou, în poziția de a acoperi golurile, de a recupera un handicap și de a arde niște etape: iar aceste etape nu pot fi arse decât citindu-i – și imitându-i, într-o oarecare măsură – pe Thomas Pynchon și pe Vladimir Nabokov, pe Kurt Vonnegut și pe Philip Roth.

În ceea ce privește raportarea la piață, scriitorii din această categorie, deși trag uneori cu ochiul spre romanele *pulp* (așa cum face, de pildă, Liviu Bîrsan), operează, cel mai puțin dintre toți, cu „rețete comerciale”. Dimpotrivă, unii dintre ei – cum este Mihnea Rudoiu – demontează, în mod ostentativ,

---

<sup>421</sup> Deloc întâmplător, aceștia sunt unii dintre autorii traduși (parțial) de Radu Pavel Gheo pentru Editura Polirom. O listă a eseurilor și a romanelor traduse de Radu Pavel Gheo pentru Editura Polirom (până în anul 2010) poate fi accesată la această adresă: <http://www.traducebine.ro/newsletter/no27/interviu.html>.

astfel de rețete. Între timp, prozatori precum Radu Pavel Gheo și Dan Lungu au fost promovați și traduși în Italia, Marea Britanie, Germania, Franța, Croația, Norvegia ș.a. Însă acest lucru nu implică, automat, succesul de public – nici în România și nici în țările unde romanele sau volumele lor de povestiri au fost traduse.

## **V. Câteva concluzii – proza românească a anilor 1990 și 2000 privită în context**

Noile forme narative, populare în anii 1990 și 2000, sunt forme adaptate unui context foarte diferit față de cel al lagărului socialist – un context dominat de mass-media și de marketing, de piață. Unele dintre aceste forme au rădăcini solide în literatura deceniilor anterioare: metaficțiunile istorice sunt prelungiri ale experimentelor postmoderne optzeciste, iar romanele „artistice” continuă tradiția marelui roman realist sau de idei reprezentat, la vârf, de scriitori precum Camil Petrescu și Marin Preda. Alte forme, precum autoficțiunea sau romanele „de consum”, sunt, prin excelență, forme de import, forme împrumutate din literaturile occidentale – precum literatura contemporană de limbă engleză, cea franceză sau cea italiană.

Dacă, pentru anii 1960-1980, puteam vorbi despre un tip sau despre o formă de roman dominant, în anii 1990 și 2000 discutăm despre o **hibridizare și fragmentare a formelor**. Specifică acestor ani este hibridizarea și fragmentarea literaturii, sub acțiunea unor forțe divergente. Influența mass-media, care atrage, până la înglobare, literatura – și care o contaminează cu procedeele ei, procedee care au adesea ca rezultat o contraselecție, și nu o selecție valorică; tentația marketingului sau a succesului comercial facil; și mirajul „modelor” internaționale sunt cele mai puternice dintre aceste forțe entropice.

De asemenea, am văzut că majoritatea formelor productive în proza ultimelor decenii funcționează într-un dezechilibru. Modelele anglo-saxone sunt extrem de prezente (prin numărul mare de traduceri de pe piața românească – un număr covârșitor, în raport cu producțiile scriitorilor români de pe aceleași „nișe”) și, totodată, foarte influente. Proza românească e pusă, încă odată, în situația de a „arde etapele” pentru a se sincroniza cu evoluția – extrem de rapidă – a prozei din Occident. Din acest motiv întâlnim, pe de o parte, un număr mare de „rețete de import” (cum este rețeta autoficțiunii); și, totodată, puține reușite de adaptări echilibrate, inspirate a acestor rețete.

Proza anilor 1990 și 2000 nu poate să fie, așadar, pe deplin înțeleasă dacă nu ținem cont de contextul – sau de multiplele contexte – în care ea evoluează: de contextul mass-media, de cel al pieței, de contextul social (marcat de schimbări radicale, odată cu Revoluția din decembrie 1989) și de contextul modelelor împrumutate din literaturile occidentale.

## **VI. Trei întrebări obsesive**

Începi prin formularea unor răspunsuri succinte pentru trei întrebări obsesive ale criticii noastre literare – întrebări care își au originea în dezbaterile critice din perioada interbelică. Ele se reduc, în fapt, la întrebarea: „cum ne vedem pe noi înșine în oglinda Occidentului?”

Este literatura română a anilor 1990 și 2000 o literatură bogată cantitativ (dacă ținem cont de numărul volumelor publicate) și, totodată, bogată în forme productive? Fără îndoială că este. E o literatură „sincronă” – sincronizată cu literaturile occidentale? Capitolul despre proza italiană a aceleiași perioade ne ajută să formulăm un răspuns pozitiv și la această întrebare.

În sfârșit, este literatura română din postcomunism bogată în realizări valoroase? Deși această întrebare depășește intențiile cercetării de față – care își propune o discuție în context a prozei anilor 1990 și 2000 și nu neapărat o discuție valorică despre această literatură – voi spune că, pe de o parte, și aici putem da un răspuns (parțial) pozitiv. Dacă, pentru fiecare categorie de la punctul IV, reușim să reținem una sau două realizări valoroase, atunci, desigur, răspunsul este „da, există realizări valoroase”. Totuși, dacă aceste realizări sunt relativ rare, în raport cu „textele de umplutură” (în termenii lui Giulio Ferroni – unul dintre criticii italieni pe care i-am folosit, ca reper, de-a lungul întregii analize de față), atunci această literatură nu este una „bogată în realizări valoroase” – este doar „bogată în texte de umplutură”.

Aș spune că tot oglinda Occidentului este cea care ne oferă (prin eseurile lui Giulio Ferroni) o cale de ieșire: preocuparea fundamentală a literaturii nu ar trebui să fie „să se extindă” (obsesia epocii pașoptiste), nici „să vândă” (obsesia epocii consumeriste și mediatice contemporane), ci să ofere o perspectivă critică asupra lumii de azi.

Este punctul în care apele se separă și care scoate în evidență romanele unor Radu Pavel Gheo și Dan Lungu, ale unor Bogdan Popescu, Petru Cimpoieșu și, pe alocuri, Mircea Cărtărescu în fața colegilor (altfel, talentați) de generație și în fața marelui pluton de „texte de umplutură”.

## **CAPITOLUL 8**

### **Periferia pozitivă. Trei raportări la periferie în anii 1990 și 2000 – și trei studii de caz**

Când vorbim despre complexul scriitorului periferic în cultura română, în anii 1990 și 2000, putem ușor să ne imaginăm că vorbim, practic, despre toată cultura română. Complexul periferiei caracterizează, mai mult sau mai puțin, cultura română de după Revoluția din decembrie 1989 la toate nivelurile și se manifestă sub câteva forme primare: complexul periferiei culturii române față de cultura

occidentală; complexul periferiei provinciei față de centru (reprezentat de București și de viața literară și culturală a capitalei<sup>422</sup>); complexul periferiei diasporei față de cei care trăiesc și scriu în București (sau „în țară”).

### **Premise – o periferie „pozitivă”**

În vreme ce relația scriitorului de provincie cu grupările literare „din București” pare a fi cea mai tipică – și prima care ne vine în minte – atunci când ne gândim la un „complex al periferiei”, nu o să abordez, în cele ce urmează, problema acestei relații. Ea merită un studiu separat – care ar observa câteva dintre nenumăratele grupări și reviste provinciale și ar discuta raportarea lor polemică, problematică la București și la cultura „de la centru”.

Voi trece în revistă, în acest capitol, alte cazuri – sau modele – de marginalitate și voi încerca să nuanțez raportarea periferiei la centru, dincolo de „complexul” sau de „inferioritatea” provincială clișeistică, atât de tipică și, totodată, atât de dăunătoare vieții literare, în anii 1990 și 2000. Voi încerca să arăt, în cele ce urmează, că (1) marginalitatea – sau periferia – poate lua câteva forme distincte, diferite de cea a simptomatului „complex de inferioritate”, forme care pot fi conotate pozitiv, în contextul vieții culturale a cetății, și (2) voi discuta trei dintre aceste forme, prin intermediul a trei scurte „studii de caz”.

În partea de concluzii a articolului, voi scoate în evidență părțile care pot fi conotate pozitiv – sau potențialele avantaje – ale acestui tip de marginalitate în viața de creație a unui scriitor și în raportarea sa la lumea culturală „de la centru”.

### **Trei posibile raportări la periferie**

Pentru că tema actualului proiect de cercetare postdoctorală mele în care sunt implicat este evoluția prozei românești în anii 1990 și 2000, îmi voi căuta exemplele în această perioadă – și în perioada imediat anterioară<sup>423</sup>. Voi discuta despre trei tipuri de periferie sau, mai precis, de raportare periferică la lumea culturală, pe care le voi numi „periferia de frondă”, „periferia retractilă” și „periferia

---

<sup>422</sup> Puternică, în special, prin revistele culturale din București (precum *România literară*), încă foarte influente în anii ‘90, prin prezența a unor nuclee sau grupări de scriitori și de profesor universitari bucureșteni despre care putem spune că monopolizează toate marile dezbateri ale perioadei, și chiar prin concentrarea, la București, a principalelor case editoriale – a caselor editoriale vizibile –, a acelor case editoriale care au rețeaua de distribuție națională; astfel, a publica „la București” echivalează cu a exista, ca scriitor, în această viață literară.

<sup>423</sup> Acest lucru nu înseamnă că astfel de exemple nu se găsesc, în literatura română, și în anii anteriori. În anii ‘70, de pildă, scriitorii „Școlii de la Târgoviște” reprezintă un exemplu de marginalitate asumată care ar fi interesant de discutat, într-un alt studiu de caz.

autoreferențială”. Detaliez, în cele ce urmează, cele trei tipuri de periferie prin câte unul sau două modele.

### **Periferia de frondă. Alexandru Mușina**

1. Încă din anii ‘80, în plină afirmare a curentului postmodern românesc, unii dintre tinerii scriitori care ajunseseră să ocupe centrul scenei culturale de atunci au făcut un pas înapoi, pornind pe o cale a unei duble retrageri: pe de o parte, o retragere prudentă din gruparea postmodernă, prin delimitarea față de discursul oficial al acesteia și, pe de altă parte, o retragere din viața literară a capitalei spre mediul mai izolat, dar și mai liniștit al lumii culturale de provincie. Unul dintre acești tineri este Alexandru Mușina, unul dintre poeții importanți, la începutul anilor 80, ai renumitului Cenaclu de Luni și, totodată, unul dintre primii teoreticieni ai noii grupări – și apoi mișcări – postmoderne românești.

Alexandru Mușina se va delimita, ulterior, începând cu jumătatea anilor 80, de discursul oficial al grupării 80-iste (devenită, ulterior, „gruparea postmodernă”) și va deveni principalul critic, din interior, al fenomenului postmodern românesc. În același timp, Mușina se va retrage din viața bucureșteană spre orașul natal, Brașov; aici va preda la Facultatea de Litere a Universității Transilvania și va deveni antreprenor – în domeniul editorial.

Retragerea sa va fi dublată de o critică intensă nu doar a postmodernismului și postmodernității românești (în opinia sa – concepte artificiale care ascund o formă de neasumare sau chiar de lașitate), ci și a vieții culturale și sociale românești din anii ‘90 și 2000. Volume precum *Scrisorile unui geniu balnear*<sup>424</sup> și *Scrisorile unui fazan*<sup>425</sup> sunt – așa cum s-a scris despre ele – o colecție de cazuri, de tipologii și de patologii ale vieții culturale românești.

În cazul lui Alexandru Mușina, retragerea din „centrul” vieții culturale echivalează cu luarea unei distanțe care permite o privire onestă și, totodată, fără echivocuri. Îndepărtarea de interesele „de grup”, tăierea unei părți a legăturilor cu mediul cultural „de la centru” permit exprimarea unor opinii oneste care, altfel, nu ar putea să fie vreodată exprimate; o distanță geografică devine, așadar, totodată, o distanță critică. Voi numi această marginalitate căutată – această automarginalizare pe care o ilustrează „cazul” Alexandru Mușina – modelul „periferiei de frondă”.

Voi reveni, spre finalul articolului, cu un exemplu concret, pentru a vedea ce formă poate să ia, concret, această critică a „periferiei de frondă”.

### **Periferia retractilă. Filip Florian**

---

<sup>424</sup> Alexandru Mușina, *Scrisorile unui geniu balnear*, Brașov, Editura Aula, 2007

<sup>425</sup> Alexandru Mușina, *Scrisorile unui fazan*, Chișinău, Editura Cartier, 2006

2. În anii '90 și 2000 o generație nouă de scriitori intră pe scena literară. Dintre aceștia, unul dintre cei mai apreciați este Filip Florian; născut în 1968, în București, Filip Florian<sup>426</sup> debutează, relativ târziu, cu *Degete mici*<sup>427</sup>, în 2005. Romanul său se bucură de o foarte bună primire a criticii și este recompensat, printre altele, cu Premiul Uniunii Scriitorilor pentru cel mai bun debut în proză. Același roman este numit, totodată, de critică și de presă „cel mai bun debut din anii 2000”. Totuși, la acest roman se va mai adăuga – până în prezent – numai două titluri: primul trei ani mai târziu, *Zilele regelui*<sup>428</sup>, în 2008, iar al doilea șapte ani mai târziu, *Toate bufnițele*<sup>429</sup>, în 2012. Mai scrie, alături de fratele său, Matei Florian, un roman „la patru mâini” – *Băiuțelii*<sup>430</sup>, în 2006.

În lumea literară românească, Filip Florian este o figură atipică: refuză aparițiile publice și lansările de carte, evită interviurile și are, în plus, reputația că trăiește din scris, retras undeva „la țară”, la Sinaia. În interviurile (relativ rare) pe care le acordă declară, invariabil, că este „un om unilateral”, că simte „o nevoie stupidă de a face totul cât mai bine”<sup>431</sup> și că este preocupat să fie „extrem de mulțumit” de ceea ce face<sup>432</sup>, fără să-și pună problema cantității – sau a timpului.

Pentru Filip Florian, retragerea din fața reflectoarelor lumii culturale pare a fi, alături de retragerea din zgomotul mass-media și de retragerea geografică, din București, condiția (sau: suma de condiții) pentru a se putea ocupa de scris: și nu orice fel de scris, ci unul „de calitate”, documentat, îngrijit, așezat. E un model retractil care pare a se regăsi în viața unuia dintre personajele sale din romanul *Toate bufnițele* – Luci: de profesie meteorolog, Luci se retrage la o stație din munți însoțit doar de bătrânul său câine, Zuri, pentru a se bucura de singurătate și pentru a-și depăna, în tihnă, amintirile, într-un jurnal.

Acest model ilustrat de Filip Florian, care presupune renunțarea la o profesie solicitantă și la viața „de Capitală” pentru a spori autenticitatea – și calitatea – literaturii (o literatură bazată pe o muncă asiduă de documentare, dar și pe întâlnirea cu sine însuși), îl voi numi „periferie retractilă”.

## **Periferia autoreferențială. Livius Ciocârlie**

3. Născut la Timișoara, Livius Ciocârlie va veni în București pentru a urma cursurile Facultății de Litere (pe care o absolvă în 1958); după încheierea studiilor universitare se întoarce în orașul natal unde va lucra ca bibliotecar, profesor de liceu și muzeograf. În 1963 își începe cariera academică,

---

<sup>426</sup> Scriitorul este strănepotul lui Ioan Slavici; absolvent al Facultății de Geologie, lucrează, până în 1999, în presă – întâi este redactor la revista Cuvântul, apoi este corespondent al posturilor de radio Europa Liberă și Deutsche Welle.

<sup>427</sup> Filip Florian, *Degete mici*, Iași, Editura Polirom, 2005

<sup>428</sup> Filip Florian, *Zilele regelui*, Iași, Editura Polirom, 2008

<sup>429</sup> Filip Florian, *Toate bufnițele*, Iași, Editura Polirom, 2012

<sup>430</sup> Filip Florian, Matei Florian, *Băiuțelii*, Iași, Editura Polirom, 2006

<sup>431</sup> Filip Florian, scriitor: „Dacă trăiești intens scrisul, ajungi secăt”, în „Adevărul”, 13 septembrie 2012

<sup>432</sup> „Viata e în alta parte, nu în gazetarie”. Interviu cu Filip Florian, în „Observator cultural”, Nr. 271, iunie 2005

devenind asistent la Catedra de limba și literatura franceză a universității din Timișoara; în 1990 va deveni profesor, în cadrul aceleiași universități. Va petrece, apoi, patru ani la Universitatea din Bordeaux, în calitate de profesor invitat, iar, după alți șase ani petrecuți la Timișoara, din anul 2000 se stabilește în București.

Livius Ciocârlie este unul dintre puținii scriitori ai generației sale a cărei carieră – atât de critic literar, cât și de eseist și de prozator – nu este întreruptă sau trimisă în plan secund după Revoluția din 1989; Ciocârlie publică, și în anii 1990 și 2000, cu aceeași regularitate atât studii critice (seria dedicată *Caietelor lui Cioran* cuprinde două volume, la Editura Humanitas, în 2000 și 2007), cât, mai ales, jurnale și eseuri: nu mai puțin de 12 titluri, din această categorie, după 1989. Și, în ciuda revenirii la viața – și la lumea – culturală din capitală, Livius Ciocârlie nu se implică în polemicile intelectuale și culturale bucureștene și rămâne fidel temelor sale – mai toate general-umane (titlul unui volum recent, *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*<sup>433</sup>, este edificator pentru predilecția scriitorului pentru marile teme ale „condiției umane) sau de inspirație autobiografică.

Într-un interviu Livius Ciocârlie declară: „Am o vorbă: eu mă simt foarte bine în București pentru că stau tot timpul acasă”<sup>434</sup>. În același interviu, după ce mărturisește, simplu, că revenirea sa în Capitală s-a datorat, în mod strict, unor motive de familie, scriitorul afirmă că în acest oraș – cu case „mult mai frumoase ca în Timișoara” – se simte „puțin străin”, și adaugă: „Iar faptul că sunt atât de retras ține de firea mea, nu de București”.

Cea mai interesantă este, însă, declarația lui Livius Ciocârlie (din interviul citat) despre lumea culturală: „Eu nu mă simt un om de cultură, nu mă simt participant. Eu fac o deosebire între creație și cultură. Creația este ceva înainte de așezarea valorilor. Cultura e făcută din valori constituite. Iar în lumea valorilor constituite nu mă simt prea bine. Pe mine mă atrage, într-o expoziție, procesul care a dus de la nimic la acel tablou. Nu mă atrag gesturile mondene de la expoziții și prefer să plec acasă.”

Este un mod de a trăi în centrul lumii culturale și de a fi, în același timp, total retras din viața culturală a centrului. În sfârșit, un ultim citat din același interviu definește modelul de retractilitate al scriitorului: „Eu sunt un tip lipsit de imaginație și nu scriu decât despre ceea ce trăiesc.”

Retragerea îi permite lui Livius Ciocârlie să selecteze – și să exploreze – temele importante pentru el: acele lucruri „cu adevărat importante”, despre care ai ceva relevant de spus. Voi numi modelul ilustrat de Livius Ciocârlie „periferie autoreferențială”.

## Critica „periferiei de frondă”. Un exemplu

<sup>433</sup> Livius Ciocârlie, *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*, București, Editura Humanitas, 2005

<sup>434</sup> „Dacă m-aș lua în serios ca scriitor, m-aș îmbolnăvi de ficat”, interviu cu Livius Ciocârlie, în „Observator cultural”, numărul 275, iunie 2005.



Înainte de a schița câteva concluzii, voi prezenta un scurt citat dintr-un volum al lui Alexandru Mușina care definește, foarte bine, raportarea critică a scriitorului din poziția „periferiei de frondă” față de lumea culturală a „centrului”:

„Lipsa „curățeniei” din cultura română postdecembristă e (și ea) vinovată pentru penibilele «jocuri» ale unor tineri. Care tineri au crescut, volens-nolens, în «modelul» Breban, Caraion, Doinaș, Paleologu etc. Orice porcărie e motivată cumva; oricum „nu se pune”; orice ticăloșie va fi uitată, iertată, eufemizată; compromisurile (chiar cele mai penibile) „fac parte din viață”; important e unde ai ajuns și, de-sigur, «valoarea» propriei creații. Important este să ajungi la ciolan, să fii cunoscut, vizibil, să te menții în centrul atenției. Și, desigur, să ascunzi, pe cât posibil, urmele murdăriilor (ca pisica rahatul), să fii mereu lins & curat (tot ca pisica); să fii cîinos și, bineînțeles, să-i sfîșii pe cei care-ți dezgroapă căcatul. Să te rușinezi, să te smerești (precum Steinhardt), ce tâmpenie! Modelul este să lovești în cel care te-a ajutat, care a avut încredere în tine, să-l bârfești, să-l torni, să-l distrugi.

Să scapi tu. Să-ți fie bine. Să reușești. (...)

Comunismul, viața în marele lagăr, ne-a deculturalizat (ne-a ticăloșit) pe toți, inclusiv pe noi, care ne credem intelectuali. Poate că merită să se treacă cu buretele peste noi dacă, pe de o parte, amînăm sine die să facem curat în casele și-n sufletele noastre, să ne smerim și, pe de altă parte, dacă vrem să uităm, să ignorăm sau să eufemizăm suferința atroce a milioane de oameni (eventual, emfaticînd propria suferință).

Murdari, trufași & uituci. E cea mai simplă definiție a lumpenilor, a marginalilor. Ce să căutăm în trendurile culturale, intelectuale mondiale?! Dacă rădăcinile-s putrede, trunchiul uscat, iar fructele otrăvite?”<sup>435</sup>

Un asemenea discurs, care presupune o critică radicală la adresa întregii lumi culturale și a obiceiurilor ei de care toată lumea pare a se fi molipsit, mai mult sau mai puțin, nu poate fi realizat decât de pe o poziție periferică, marginală: în absența distanțării față de centru, al ieșirii (parțiale sau totale) din jocul literar și social, un asemenea discurs critic nu ar fi autentic și, cel mai probabil, nu ar fi nici posibil – fără consecințe dramatice asupra „resurselor vitale” ale scriitorului.

### **Câteva concluzii: periferia ca oportunitate**

Cei trei scriitori pe care îi aduc în discuție nu sunt, prin valoarea operei lor, scriitori marginali: fiecare în parte este, prin opera semnată, un punct de reper în cadrul unei generații sau chiar a mai multor generații „de creație”<sup>436</sup>. Alexandru Mușina este unul dintre cei mai importanți poeți și critici ai

---

<sup>435</sup> „Alexandru Mușina, Scrisorile unui geniu balnear (fragment)” în „Observator cultural”, Numărul 679, iunie 2013

<sup>436</sup> Termenul este preluat de la Mircea Martin, din *Generația și creația*, București, Editura Pentru Literatură, 1969.

generației '80 – o generație care propune, inclusiv prin Alexandru Mușina, un concept nou și curajos: acela de „postmodernism românesc”; Filip Florian este considerat unul dintre cei mai importanți prozatori ai generației 2000, prozatorul care a dat cel mai bun roman de debut al anilor 2000; iar Livius Ciocârlie este un universitar cu o carieră remarcabilă și unul dintre foarte pușinii scriitori ai generației sale cu o activitate constantă la masa de lucru, o activitate care nu trece pe plan secund în favoarea polemicilor din presă, după 1990.

Cu toate acestea, toți cei trei scriitori „de elită” alerg, sub o formă sau alta, marginalitatea: fie că aceasta înseamnă distanțarea fizică față de centru, față de viața literară și culturală a Bucureștiului (în toate cele trei cazurile: al Alexandru Mușina, al lui Filip Florian și al lui Livius Ciocârlie), fie că înseamnă distanțarea față de polemicile și de disputele „actualității culturale” (în cazul lui Filip Florian și al lui Livius Ciocârlie) și concentrarea asupra unor teme situate, cumva, deasupra realității imediate (în cazul lui Filip Florian foarte atrăgătoare sunt temele istorice; în cazul lui Livius Ciocârlie atrăgătoare sunt cele general-umane și autobiografice).

Așadar, iată două puncte de intersecție ale celor trei mici „studii de caz”: discutăm despre intelectuali – și scriitori – non-marginali care aleg, de bună voie, marginalitatea. De ce ar face un intelectual acest lucru, când un intelectual-scriitor ar trebui să se hrănească din recunoașterea publicului, a criticilor și a confracților? De ce să fugi de lumina reflectoarelor atunci când această lumină ar trebui permanent căutată – și permanent curtată?

Voi formula trei posibile răspunsuri la această întrebare.

1. Primul răspuns, pe care îl oferă cei trei scriitori, la unison, este simplu: căutarea – și curtarea – acestei lumini a reflectoarelor este o pierdere de timp, atunci când pe primul plan se află activitatea „la masa de lucru”. Scrisul, literatura sunt prioritare; nu poți scrie, nu poți să „stai bine la masă” dacă pierzi timp căutând, zi de zi, atenția și lumina reflectoarelor.

2. Distanțarea față de centru, când este concomitent geografică și emoțională, când nu presupune doar retragerea „la țară” (sau în provincie – sau la Paris), ci și decuplarea de la „zgomotul și furia” lumii culturale oferă prilejul de a face lucrurile serios – de a face lucrurile „cât mai bine”, cum arată Filip Florian.

3. În sfârșit, distanțarea față de centru, când este doar geografică, oferă prilejul unui catharsis emoțional, a reorientării emoțiilor spre o critică mai autentică – și mai radicală – a moravurilor lumii culturale. „Important este să ajungi la ciolan, să fii cunoscut, vizibil, să te menții în centrul atenției.” –

scrie Alexandru Mușina. Nu poți reclama aceste obiceiuri atât timp cât rămâi, tu însuși, în centru – și în centrul atenției.

Distanțarea și marginalitatea căutate pot fi, așadar – în cazul unor scriitori valoroși, dublați de „conștiințe mari” – prilejuri de limpezire a temelor importante, de perfecționare a creației, de clarificare a opticii morale și de catharsis emoțional.

Poziția periferică nu e, neapărat, un handicap. Ea poate fi, în contextul potrivit, o mare oportunitate.

„Murdari, trufași & uituci. E cea mai simplă definiție a lumpenilor, a marginalilor.” – scria Alexandru Mușina. A alege, de bună voie, marginalitatea: este, poate, singurul mod de a nu fi un marginal.

În capitolul următor voi formula, sumar, concluziile acestei cercetări și un răspuns sintetic la întrebarea: care sunt principalele direcții ale evoluției prozei românești din anii 1990 și 2000, la confluența modelelor tradiționale, din literatura română, a modelele internaționale, de „import”, a mass-media și a forțelor pieței?

## CAPITOLUL 9

### Proza anilor 1990 și 2000: câteva concluzii ale cercetării

Care sunt principalele direcții ale evoluției prozei românești din anii 1990 și 2000, la confluența modelelor tradiționale, din literatura română, a modelele internaționale, de „import”, a mass-media și a forțelor pieței?

Voi prezenta, în cele ce urmează, un răspuns sintetic la această întrebare. Răspunsul concentrează câteva dintre concluziile prezentului demers de cercetare, care acoperă proza anilor 1960-2000, dar care se concentrează pe înțelegerea tendințelor și a evoluțiilor din perioada recentă – din proza românească a anilor 1990 și 2000.

#### I. Romanul discursiv și elitist. Trei destine literare și trei rupturi, în pragul 1989

Pentru a răspunde la această întrebare, am trecut, mai întâi, în revistă evoluția a două cariere literare din generațiile 1960-1980 – carierele lui Norman Manea și Nicolae Breban – înainte și după Revoluția din 1989. Cei doi scriitori aparțin unei categorii pe care o putem numi „de anvergură” – sau „de cursă lungă”: sunt autori foarte vizibili ai generațiilor pe care le reprezintă; publică, în mod regulat, noi romane și volume de proză; și sunt activi în viața culturală – prin participări la polemici și dezbateri, prin roluri și funcții publice etc. Revoluția din decembrie 1989 funcționează ca o ghilotină, la nivel general, în istoria societății românești, și funcționează ca o ghilotină și în carierele celor doi scriitori.

Am trecut în revistă, discutând evoluțiile celor doi scriitori, și modelele tradiționale, respectiv modele internaționale pe care le recunoaștem, în linii mari, în romanele lor. De partea tradiției autohtone îi recunoaștem pe scriitorii discursivi și esești ai generației interbelice (Camil Petrescu, Hortensia-Papadat Bengescu și Anton Holban sunt reprezentativi pentru această categorie); printre modelele internaționale îi recunoaștem pe Dostoievski și pe James Joyce (invocați, cel mai frecvent, de critica literară) și pe unii dintre scriitorii sud-americani, autori de romane politice, precum Mario Vargas Llosa și Ernesto Sabato.

La intersecția acestor modele se naște un anumit tip de roman: acesta e **romanul discursiv, eseistic, artistic și elitist**, care își are originea, deopotrivă, în experimentele, inovațiile și căutările stilistice ale lui James Joyce și în lungile divagații eseistice inserate în roman ale lui Camil Petrescu. Este un roman al vremurilor sale, care îmbină apărarea baricadei modernismului literar și a literaturii elitiste, într-o lume artistică aflată sub amenințarea permanentă a revenirii „realismului socialist”, cu

tentativa închegării unui discurs critic social, fie și voalat, un discurs temperat și orientat, cel mai adesea, împotriva unor pseudo-dușmani, cum ar fi „obsedantul deceniu” și „regimul Gheorghe Gheorghiu-Dej”.

Motivele pentru care destinele – și carierele – multa dintre scriitorii „de cursă lungă” ai generațiilor ’60, ’70 și chiar ’80 se rup în pragul revoluției din 1989 sunt, așadar, multiple:

1. Pe de o parte, romanul discursiv, eseistic și elitist nu mai este o formă de actualitate, pentru democrația mediatică a anilor 1990;

2. Pe de altă parte, eseul polemic e o formă cu un impact imediat, cu un impact mai puternic în această democrație mediatică, și, în consecință, activitatea autorilor „de cursă lungă” se mută de la masa de scris la masa polemică;

3. Pe măsură ce lumea literară începe să imite, tot mai mult, în anii 1990, viața politică, acești autori sunt atrași, la rândul lor, spre viața politică (fie din postura de actori – fie din cea de comentatori sau judecători) și își pun reputația în slujba jocului politic;

4. Se pare că însăși sursa de inspirație, motivația primă a scrierii romanelor a secăt: și acest lucru este firesc, ținând cont că acest izvor îl reprezenta tocmai raportarea polemică, pe terenul oarecum ambiguu și relativ protejat (de pactul estetic) al literaturii, la realitatea comunistă;

5. Odată ce această realitate dispare, iar raportarea polemică devine posibilă și sub alte forme (mai directe și, poate, mai percutante), demersul laborios al romanului este înlocuit de cel cu un impact mai rapid al eseului polemic (pentru autorii generațiilor ’60-’80) sau de genul scurt și de forme hibride, mai concise (pentru autorii mai tineri ai anilor 1990 și 2000).

## **II. Cele trei postmodernisme**

Am urmărit, apoi, polemicile din jurul unui curent literar – cel al postmodernismului românesc – care marchează creația literară și dezbaterile culturale din ultimele trei decenii. Am identificat trei etape ale evoluției conceptului de „postmodernism românesc”, în anii 1980 sau 1990, sau „trei postmodernisme”. Discutăm despre un postmodernism conceptual, definit și dezbătut în presa și, în special, în lumea academică occidentală și „transplantat”, fără mari modificări, de unii dintre tinerii scriitori optzeciști la începutul anilor ’80; vorbim, apoi, despre un postmodernism militant – „postmodernismul românesc” –, adaptat la condițiile locale (socialiste și nu capitaliste; dictatoriale și nu democratice) la mijlocul și spre finalul anilor ’80; avem de-a face, în sfârșit, cu un postmodernism evanescent – sau “deziluzionat” – la începutul anilor 1990.

Cele trei etape sunt marcate, la rândul lor, de schimbările sociale care au loc în 1989 și de ghilotina Revoluției din decembrie 1989. Metamorfozele conceptului marchează, în mod decisiv, creația

unor scriitori ai generației 1980 (cum este Mircea Cărtărescu) sau ai generației 1990 (fie că sunt scriitori care aparțin „generației de creație” 1990, cum sunt Petru Cimpoeșu sau Gheorge Crăciun, fie că sunt tineri care aparțin „generației biologice” 1990, cum sunt Ionuț Chiva sau Ioana Bradea).

Este această dezbatere din jurul postmodernismului relevantă și pentru alte culturi europene – și mai ales pentru culturile occidentale mai „mature” decât cultura română? Care sunt temele de dezbatere ale culturilor occidentale mature și care sunt principalele fenomene care marchează literatura unei astfel de culturi? Pentru a răspunde la această întrebare am profitat de oportunitatea unui stagiu de cercetare la Universitatea din Torino, în Italia, și am privit, mai îndeaproape, evoluția literaturii italiene a ultimelor trei decenii. Am sintetizat, în raportul meu de cercetare, câteva teme de dezbatere relevante pentru literatura și lumea academică italiană și am trecut în revistă principalele forme care marchează proza italiană în această perioadă.

### **III. Teme de dezbatere „cu bătaie lungă”. Termenul de comparație italian**

Astfel, dezbaterea din jurul postmodernismului românesc rămâne, alături de alte debateri asemănătoare, o dezbatere locală, cu o relevanță limitată, care privește istoria noastră literară (recentă). În spațiul cultural italian un rol important îl au, dimpotrivă, întrebările „cu bătaie lungă” care privesc fenomene prezente și evoluția literaturii italiene în viitor. Ce rol are literatura în contextul mass-media – și cum supraviețuiește literatura în acest context? Sub ce forme mai ridicăm, într-o lume a consumului și mass-media, problema valorii – și ce înseamnă, într-o astfel de lume, că o operă literară este una „valoroasă” (presupunând că „valoros” a ajuns să fie echivalent, din punctul de vedere al editorilor, care sunt actori într-o economie de piață axată pe profit, cu a fi profitabil comercial, „a aduce bani”)? Și care sunt funcțiile literaturii, în lumea de azi?

Am analizat câteva dintre răspunsurile pe care le oferă critica literară și culturală italiană acestor întrebări. Literatura face parte, inevitabil, din contextul mass-media și din cel al pieței și e contaminată – atât la nivelul textului literar, cât și la cel al contextului, al lumii culturale și literare – de maladiile mass-media și de cele ale pieței, devenind „produs de consum imediat”. Literatura italiană a ultimelor două decenii a cunoscut o maree de „texte de umplură” – romane care au succes „de public” fără a fi valoroase, din punct de vedere literar. Această maree a acaparat, cu ușurință, producția literară și în contextul în care stăvilărul ei natural – critica literară – a dispărut: vocile critice se fac auzite din ce în ce mai puțin și se retrag, de regulă, în mediul academic.

Pe de altă parte, tocmai această maree de „texte de umplură” îi permit literaturii să-și identifice, cu o mai mare claritate, misiunea și rolul ei în raport cu lumea contemporană. Și această misiune este

tocmai aceea de a deveni purtătoarea unui mesaj critic față de lumea contemporană, mesaj imposibil de transmis, în mod credibil, prin alte canale mediatice.

Așadar, literatura, în contextul pieței, se transformă într-un „produs de piață” – și într-un produs mediativ: literatura devine parte din mass-media și se contaminează de maladiile mass-media. Rolul criticii literare e de a face diferența între textele de consum, textele „de umplură” și cele valoroase, și de a trasa limita dintre „succesul de public” (care e succesul efemer al unui „bun de consum”) și literatura care își asumă o poziție critică față de lumea contemporană și care se face purtătoarea unui mesaj critic.

Am inventariat și câteva dintre formele populare ale prozei italiene a ultimelor trei decenii: romanul istoric (în fapt: noul roman istoric sau metaficțiunile istorice postmoderne) e una dintre formele la modă ale prozei italiene; această formă se asociază cu succesul curentului New Italian Epic și a romanului hibrid. Autoficțiunea, romanul *noir* și genul scurt sunt alte forme populare ale literaturii italiene a ultimelor decenii.

#### **IV. Proza anilor 1990 și 2000**

Am ajuns, astfel, la cea de-a patra parte a cercetării mele – cea care investighează proza anilor 1990 și 2000. Această investigație n-ar fi fost posibilă fără instrumentele construite în părțile I, II și III – fără a înțelege, altfel spus:

- a. evoluțiile și rupturile de pe traseele unor destine literare ale unor scriitori din generațiilor '60, '70 și '80;
- b. tipologia romanescă generală a perioadei 1960-1989 la intersecția unor modele internaționale și tradiționale, în contextul specific al „literaturii sub asediu” din lagărul socialist;
- c. dezbateră din jurul postmodernismului românesc și metamorfozele postmodernismului românesc, în anii '80 și '90;
- d. critica literaturii în contextul mass-media, specific democrațiilor mediatice, practică de o parte a criticii academice italiene;
- e. inventarul unor forme narrative populare în ultimele două decenii în culturile occidentale (și în special în cea italiană).

Care sunt formele narrative cele mai populare – formele specifice literaturii române în anii 1990 și 2000?

Ele sunt, în mare, aceleași forme pe care le întâlnim și în literatura italiană a ultimelor trei decenii.

**Romanul istoric:** deși nu este o formă predominantă a prozei românești de după 1990, metaficțiunile istorice, în „stilul” New Italian Epic, sunt prezente prin câteva realizări notabile și în proza românească a anilor 1990 și 2000. Una dintre ele este romanul *Ambasadorul*, al lui Ioan Mihai Cochinescu (Cartea Românească, 1991). O alta este seria (sau epopeea) *celor o sută (Cei o Sută)* a lui Gheorghe Schwartz. *Zilele regelui*, al lui Filip Florian (Polirom, 2008) a fost descris de critica literară drept un roman istoric în miezul căruia există un alt roman, „de atmosferă privată”, care, la rândul său, se circumscrie unui roman fantastic.

În proximitatea metaficțiunilor istorice se situează și câteva romane ale prozatorilor optzeciști și nouăzeciști care perfecționează procedeele combinatorii deja consacrate ale Cenaclului de luni/ale „postmodernismului românesc”. Printre ele se numără ciclul *Orbitor*, al lui Mircea Cărtărescu – care este, poate, ciclul romanesc cel mai dezbătut și mai contestat de critica literară al ultimelor două decenii –, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* (Humanitas, 2006) și *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni* (Compania, 2001) ale lui Petru Cimpoeșu.

**Autoficțiunea:** este un gen foarte productiv în literatura română prin romanele unor foarte tineri scriitori care debutează în jurul anilor 2000; unii dintre ei sunt studenți ai unor scriitori optzeciști care conduc cenacluri (Mircea Cărtărescu devine, la rândul său, conducător de cenaclu la Literele bucureștene, în acești ani) sau membri ai unor cenacluri literare coagulate în același climat al Literelor bucureștene (cum este cenaclul Fracturi, condus de Marius Ianuș). Ionuț Chiva, Dan Sociu și Ioana Baetica, Adrian Schiop, Dragoș Bucurenci, Ioana Bradea și Claudia Golea se numără printre prozatorii al căror izvor principal de inspirație este propria biografie.

Alcoolul și alcoolismul, viciile de tot felul (și în special viciul atât de atrăgător și de popular al drogurilor), violența ghetourilor bucureștene (a „lumii de cartier”), joburile capitaliste dezumanizante (de *call center* sau de corporație), relațiile disfuncționale și experiențele extreme trăite în locuri și călătorii exotice se numără printre temele favorite ale tinerilor scriitori români care își încearcă mâna de romancier pe terenul autoficțiunii. Am analizat trei romane reprezentative pentru acest gen: *69*, de Ionuț Chiva (Polirom, 2004); *Băgău*, de Ioana Bradea (Editura Est, 2004) și *Vară în Siam*, de Claudia Golea (Polirom, 2004).

**Genul scurt:** este, de asemenea, foarte popular printre tinerii scriitori care debutează în jurul anilor 2000 – în special în colecția „Ego. Proză” a Editurii Polirom (colecție în care au apărut și multe dintre romanele prozatorilor citați la capitolul de mai sus – cel al autoficțiunii). Lucian Dan Teodorovici, Dan Lungu, Călin Torsan și Sorin Stoica se numără printre prozatorii care debutează cu volume de povestiri; unii dintre ei, cum este Lucian Dan Teodorovici, vor cultiva, cu precădere, forma povestirii.



Am analizat, în această secțiune, cinci volume reprezentative: *Celelalte povești de dragoste*, de Lucian Dan Teodorovici (Polirom, Iași, 2009), *Povestiri cu înjurături*, de Sorin Stoica (Paralela 45, 2000) și *Raiul găinilor*, de Dan Lungu (Polirom, 2004), *Povestiri mici și mijlocii* (Curtea Veche, 2004) și *Cartea cu euri* (Curtea Veche, 2005).

**Formele „de consum”:** aici am inclus unele romane așa-numite Fantasy. Insist asupra faptului că Fantasy-ul nu este, prin excelență, o formă a literaturii „de consum”; dacă am susține acest lucru, am ignora istoria extrem de bogată a genului, în special pe teren anglo-saxon, istorie care a dat capodopere precum *Stăpânul inelelor*, de J.R.R. Tolkien, și *The Chronicles of Earthsea*, de Ursula K. Le Guin. Totuși, romanele Fantasy și S.F. iau, contextual, în spațiul literaturii române postdecembriste, forma romanelor de consum – iar acest fapt se explică, parțial (dacă nu chiar integral), prin obsesia din ce în ce mai puternică a unor scriitori români pentru succesul de public și, mai ales, pentru succesul comercial.

Nu puțini sunt scriitorii români care și-ar dori, pe teren românesc, un succes comercial comparabil cu cel al unor Stephen King, J.K. Rowling sau George R.R. Martin, din spațiul anglo-saxon; această obsesie duce la tot felul de romane scrise „după rețetă” și, din păcate, în special la romane Fantasy și S.F., dar și la *policier*-uri și la romane *noir* „după rețetă”. Printre autorii cei mai prolifici se numără Liviu Radu (cu seria fantasy *Waldemar*) și Bogdan Hrib (care semnează, în special, *policier*-uri).

Există și romane Fantasy care nu sunt scrise „după rețetă” și care caută să se apropie, în mod autentic, de esența genului consacrat de J.R.R. Tolkien: explorarea unei lumi paralele și autonome, călătoria în „țara zânelor”. Printre acestea se numără *Teodosie cel Mic*, al lui Răzvan Rădulescu, și *Fairia – o lume îndepărtată*, a lui Radu Pavel Gheo.

În mod paradoxal, nu romanele „de consum” sunt cele care au cel mai mare succes de piață în ultimele două decenii, în proza românească; în ciuda etichetelor de „ermetică” și „elitistă”, aplicate de critica literară, seria *Orbitor*, a lui Mircea Cărtărescu, este cea care înregistrează cel mai mare succes de public. E un fenomen pe care îl întâlnim și în Italia: ermetismul și elitismul romanelor istorice subsumate *The New Italian Epic*, deși ar trebui să țină publicul la distanță, atrag cititorii în librării – și cresc vânzările.

Am analizat, în această secțiune, trei romane reprezentative: *Teodosie cel Mic*, al lui Răzvan Rădulescu (Polirom, 2006); *Fairia – o lume îndepărtată*, de Radu Pavel Gheo (Polirom, 2004) și *Waldemar*, de Liviu Radu (Tritonic, 2007).

**Romanul artistic:** Printre formele „de consum” ale anilor 1990 și 2000 se strecoară și romane din categoria celor pe care le-am numit „artistice” – romane care explorează probleme profunde ale condiției umane și care propun un discurs critic asupra lumii contemporane. Printre ele se numără

*Noapte bună, copii!* de Radu Pavel Gheo (Polirom, 2010), un roman care explorează, magistral, teme dificile și actuale precum emigrarea, obsesiile erotice, succesul măsurat prin bunuri de consum și bani, răzbunarea și ambivalența raportării la copilărie, și *Cum să uiți o femeie*, de Dan Lungu (Polirom, 2009), un roman care abordează tematici la fel de actuale și de alunecoase, precum relațiile disfuncționale, caruselul emoțional al unei convertiri religioase, modul de funcționare al unor comunități „sectante” și manipularea prin mass-media. Un alt roman remarcabil este *Cine adoarme ultimul*, de Bogdan Popescu, o transpunere a formulei realismului magic pe terenul literaturii române care arată că un roman „de succes” nu înseamnă adaptarea, rapidă, a transplantării unei rețete de import „vandabile”; înseamnă un edificiu construit pas cu pas Sunt romane care marchează, în opinia unei părți a criticii literare (și a autorului acestui studiu), punctul de vârf al prozei anilor 1990 și 2000.

**Alte romane artistice – mențiuni speciale:** O subcategorie a romanelor artistice o reprezintă romanele unor scriitori care practică, așa cum recunosc chiar unii dintre ei, „literatura ca hobby” – autori care au alte profesii (ingineri, matematicieni, militari), dar care se întorc, în mod constant, la sfârșitul „programului de 8 ore” la masa de scris, cu rezultate adesea mai consistente decât celor ale scriitorilor așa-ziși „profesioniști” (mai corect ar fi să folosim termenul: filologi).

Deși trecute, foarte frecvent, cu vederea de critica literară (limitată, adesea, la spațiul filologic) sau aruncate cu prea mare ușurință în derizoriu de aceeași critică, romanele acestor autori îmbină o experiență de viață bogată cu o cultură literară foarte solidă. Nu întâmplător, aceste romane, îndelung șlefuite, se numără printre realizările cele mai valoroase ale ultimilor 20 de ani. *Venea din timpul diez*, de Bogdan Suceavă (Polirom, 2004), *Asylant*, de Liviu Bârsan (Curtea Veche, 2009), și *N-are momentan titlu* (Curtea Veche, 2012), de Mihnea Rudoiu, sunt trei dintre titlurile de pe lista romanelor atipice – sau a „mențiunilor speciale”.

Și pe palierul romanului artistic, la fel ca pe alte paliere discutate în această cercetare (cel al romanului istoric sau al autoficțiunii) se manifestă un dezechilibru: modelele anglo-saxone care îi influențează pe prozatorii români sunt foarte numeroase (și foarte puternice), în vreme ce modelele autohtone sunt relativ puține (și slabe), în comparație cu cele anglo-saxone.

## **V. Câteva concluzii**

Noile forme narrative, populare în anii 1990 și 2000, sunt forme adaptate unui context foarte diferit față de cel al lagărului socialist – un context dominat de mass-media și de marketing, de piață. Unele dintre aceste forme au rădăcini solide în literatura deceniilor anterioare: metaficțiunile istorice sunt prelungiri ale experimentelor postmoderne optzeciste, iar romanele „artistice” continuă tradiția marelui roman realist sau de idei reprezentat, la vârf, de scriitori precum Camil Petrescu și Marin Preda.

Alte forme, precum autoficțiunea sau romanele „de consum”, sunt, prin excelență, forme de import, forme împrumutate din literaturile occidentale – precum literatura contemporană de limbă engleză, cea franceză sau cea italiană.

Dacă, pentru anii 1960-1980, puteam vorbi despre un tip sau despre o formă de roman dominant, în anii 1990 și 2000 discutăm despre o **hibridizare și fragmentare a formelor**. Specifică acestor ani este hibridizarea și fragmentarea literaturii, sub acțiunea unor forțe divergente; influența mass-media (care atrage, până la înglobare, literatura), tentația marketingului sau a succesului comercial facil și mirajul „modelor” internaționale sunt cele mai puternice dintre aceste forțe entropice.

Proza anilor 1990 și 2000 nu poate să fie, așadar, pe deplin înțeleasă dacă nu ținem cont de contextul – sau de multiplele contexte – în care ea evoluează: de contextul mass-media, de cel al pieței, de contextul social (marcat de schimbări radicale, odată cu Revoluția din decembrie 1989) și de contextul modelelor împrumutate din literaturile occidentale.

În sfârșit, literatura română pare a se afla, din nou, în poziția de a acoperi golurile, de a recupera un handicap și de a arde niște etape: iar aceste etape nu pot fi arse decât citindu-i – și imitându-i, într-o oarecare măsură – pe Thomas Pynchon și pe Vladimir Nabokov, pe Kurt Vonnegut și pe Philip Roth.

## **V. Un răspuns pentru criticul din anii 1980**

Care sunt motivele pentru care intuițiile criticului nostru ipotetic de la începutul anilor 1980, despre care vorbeam în primul paragraf al capitolului introductiv al cercetării de față, vor fi aproape în întregime infirmate de realitate, trei decenii și jumătate mai târziu?

Răspunsul, pe larg, la această întrebare îl oferă întreaga cercetare de față care coboară, uneori, la firul ierbii și caută, alteori, perspective panoramice pentru a descoperi liniile de forță ale evoluției unui fenomen literar extrem de complex, într-o perioadă când intervin multe schimbări chiar în regulile după care se desfășoară jocul literar.

Răspunsul, pe scurt, ar fi: evoluția literaturii române din ultimele trei decenii (dacă plasăm punctul de observație la începutul anilor 1980) este imprevizibilă pentru criticul nostru deoarece, pe de o parte, regulile jocului se schimbă din mers și, pe de altă parte, forțele care schimbă aceste reguli sunt „arbitri” neașteptați, „personaje” de neimaginat cu trei decenii în urmă. Iată șapte dintre acești „arbitri”:

1. Schimbarea regimului politic aduce în scenă democrația, piața liberă și aderarea României la spațiul Uniunii Europene – trei „arbitri” care schimbă, în mod radical, regulile jocului.

2. Epoca mass-media, care deschide noi oportunități pentru scriitori, dar și noi capcane și amenințări, și care îi cere creației literare să se redefiniească, este un nou „arbitru” la fel de puternic.

3. Intrarea în lumea occidentală și, concomitent, în epoca mass-media îi împinge, pe scriitorii productivi ai anilor 1960-1980, să neglijeze, după Revoluția din decembrie 1989, formele predilecte literare predilecte care îi consacraseră (romanul politic sau psihologic) și să împrumute noi instrumente polemice (eseul, interviul, pamfletul) mai potrivite „epocii de consum”.

4. Relativa unitate a lumii literare se pierde, la rândul ei, odată cu intrarea (bruscă) a societății românești în cultura consumistă și mediatică de tip occidental. Taberele se fragmentează în funcție de convingeri ideologice „de dreapta” sau „de stânga”, dar, mult mai des, în funcție de interese politice conjuncturale. Această fragmentare îi atrage pe scriitori – în special pe cei consacrați – într-un nesfârșit duel polemic, consumator de timp și energie.

5. Aceeași epocă mass-media presupune o invazie a „textelor de umplură”, a formelor conjuncturale de toate felurile (de la eseu și pamflet la romane scrise după „rețete de succes”) și, în același timp, o derută a ficțiunii, care nu-și mai găsește scopurile și identitatea, printre formele de consum.

6. Raportul de forțe se schimbă și el, dacă privim, îndeaproape, influența pe care o au modelele tradiționale asupra scriitorilor din anii 1990 și 2000 față de influența pe care o au modelele internaționale și, în special, literatura anglo-saxonă asupra acelorași scriitori. În timp ce piața de carte este invadată de traduceri, care copleșesc, numeric, titlurile scriitorilor autohtoni, cei mai buni dintre scriitorii acestor ani privesc, foarte atent (de altfel, la fel ca scriitorii slabi ai acelorași ani) spre romancierii contemporani, anglo-saxoni, francezi sau italieni.

7. În sfârșit, în fața scriitorilor români se deschid noi piețe – și apare oportunitatea, foarte atrăgătoare, de a pătrunde pe piața unor limbi de circulație internațională. Această oportunitate va însemna, uneori, și adaptarea (artificială) a tematicii și a limbajului ficțiunii în funcție de presupusele așteptări ale acestei piețe.

Am mai putea adăuga încă două puncte la această listă:

8. Unii scriitori care debutează în anii 1980 își pierd, în 1990, motivația de a scrie – descurajați, poate, de dispariția unui adversar cu care să se lupte sau derutați de noul peisaj social și social. Unul dintre cazurile interesante este cel al poetului Florin Iaru, unul dintre poeții străluciți ai generației 1980 care, după Revoluție, nu mai publică nimic, timp de două decenii; toți scriitorii optzeciști care, așa cum observa Mircea Cărtărescu, după 1990 au tendința să se „autoantologheze” intră și ei în această categorie. O discuție detaliată despre acești scriitori este, însă, pentru o altă cercetare.

9. Pe de altă parte, mulți scriitori care debutează după 1990 nu-și găsesc, după unul sau două romane publicate, motivația să continue să scrie. Ei asimilează aceste romane cu o „etapă” din viața lor și abandonează literatura pentru preocupări lucrative. Acești tineri scriitori sunt foarte numeroși: Dragoș

Bucurenci, care debutează, în 2004, cu romanul *Realk* la Editura Polirom (roman rămas, deocamdată, singurul din „cariera” lui Bucurenci) și care a abandonat literatura pentru *blogging*, activism civic și *training* în lumea afacerilor este, poate, cel mai cunoscut dintre ei.

Este, așadar, evoluția unui scriitor care trece printr-o asemenea epocă istorică dificil de prevăzut? Cu siguranță că este – și la fel de dificilă este anticiparea evoluției criticului literar care străbate, alături de scriitor, aceeași perioadă a istoriei noastre recente.

## VI. Trei întrebări obsesive

Închei prin formularea unor răspunsuri succinte pentru trei întrebări obsesive ale criticii noastre literare – întrebări care își au originea în dezbaterile critice din perioada interbelică. Ele se reduc, în fapt, la întrebarea: „cum ne vedem pe noi înșine în oglinda Occidentului?”

Este literatura română a anilor 1990 și 2000 o literatură bogată cantitativ (dacă ținem cont de numărul volumelor publicate) și, totodată, bogată în forme productive? Urmărind amploarea discuției din capitolele șapte și opt ale acestei lucrări – capitole care nu epuizează, nici pe departe, producția extrem de bogată din ultimii 25 de ani – putem răspunde afirmativ: fără îndoială că literatura română recentă este bogată și cantitativ, și în forme productive.

Este o literatură „sincronă” – sincronizată cu literaturile occidentale? Capitolul despre proza italiană a aceleiași perioade ne ajută să formulăm un răspuns pozitiv și la această întrebare.

În sfârșit, este literatura română din postcomunism bogată în realizări valoroase? Deși această întrebare depășește, întrucâtva, intențiile cercetării de față – care își propune o discuție în context a prozei anilor 1990 și 2000 și nu neapărat o discuție valorică despre această literatură – voi spune că, pe de o parte, și aici putem formula un răspuns (parțial) pozitiv. Dacă, pentru fiecare categorie de la punctul IV, reușim să reținem una sau două realizări valoroase, atunci, desigur, răspunsul este „da, există realizări valoroase”. Totuși, dacă aceste realizări sunt relativ rare, în raport cu „textele de umplutură” (în termenii lui Giulio Ferroni – unul dintre criticii italieni pe care i-am folosit, ca reper, în demersul de la punctul III), atunci această literatură nu este una „bogată în realizări valoroase” – e doar „bogată în texte de umplutură”.

Aș spune că tot oglinda Occidentului este cea care ne oferă (prin eseurile lui Giulio Ferroni) o cale de ieșire: preocuparea fundamentală a literaturii nu ar trebui să fie „să se extindă” (obsesia epocii

pașoptiste), nici „să vândă” (obsesia epocii consumiste și mediatice contemporane), ci să ofere o perspectivă critică asupra lumii de azi.

Este punctul în care apele se separă și care scoate în evidență romanele unor Radu Pavel Gheo și ale lui Dan Lungu în fața colegilor (altfel, talentați) de generație și în fața marelui pluton de „texte de umplutură”.

## BIBLIOGRAFIE

### Dicționare și istorii literare:

Astalos, Gh., *Dicționarul esențial al exilului românesc : dicționar bio-bibliografic*, Editura Tritonic, București, 2001

Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc*, Editura Compania, București, 2003

Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Editura Semne, București, 2009, p. 664

Simion, Eugen (coordonator), *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004-2009, vol I-VII

Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel, *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2000

### Eseuri critice:

Antonelli, Giuseppe, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, San Cesario di Lecce, 2006

Balotă, Nicolae, *Romanul românesc în secolul XX*, Editura Viitorul Românesc, București, 1997

Benvenuti, Giuliana, *Il romanzo neostoricoitaliano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma, 2012

Bodiu, Andrei, *Mircea Cărtărescu (monografie)*, Editura Aula, Brașov, 2000

- Brevini, Franco, *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2010
- Carnero, Roberto, *Under 40. I Giovani nella nuova narrativa italiana*, Pearson Italia, Milano, 2010
- Casadei, Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2007
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999
- Ceașu, George, *Spațiul literar românesc și postmodernismul fără postmodernitate*, Editura Princeps Edit, Iași, 2005
- Ciocîrlie, Livius, *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*, Editura Humanitas, București, 2005
- Constantinescu, Mihaela, *Post-postmodernismul: cultura divertismentului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001
- Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*, antologie, Editura Paralela 45, Pitești, 1999
- Crăciun, Gheorghe, *Generația 80 în texte teoretice*, antologie, Editura Paralela 45, Pitești, 1999
- Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, București, 1975
- Doman, Dumitru Augustin, *Generația 80 văzută din interior: o istorie a grupării în interviuri*, Editura Tracus Arte, București, 2010
- Ferroni, Giulio, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Roma-Bari, 2010
- George, Alexandru, *La sfârșitul lecturii*, Editura Cartea Românească, București, vol. 1-4, 1973-1993
- Iorgulescu, Mircea, *Scriitori tineri contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 1978
- Manolescu, Florin, *De la proletcultism la postmodernism: o reinterpretare critică a ideologiei literare postbelice*, Editura Pontica, Constanța, 2002
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Minerva, București, vol.I-1980, vol.II-1981, vol.III-1983
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Nicolae Manolescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
- Manolescu, Nicolae, *O ușă abia întredeschisă. Teme*, vol. 6, Editura Cartea Românească, București, 1986
- Martin, Mircea, *Generație și creație*, Editura pentru Literatură, București, 1969

- Mincu, Marin, *Textualism și autenticitate*, Editura Pontica, Constanța, 1993
- Mondello, Elisabeta, *In principio fu Tondelli*, Il Saggiatore, Milano, 2007
- Negoieșcu, Ion, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994
- Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*. vol 2, Editura Fundației Pro, București, 2002
- Pavel, Laura, *Antimemoriile lui Grobei: eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2004
- Petraș, Irina, *Panorama criticii literare românești*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001
- Petrescu, Ioana M., *Modernism-postmodernism: o ipoteză*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003
- Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1996
- Pop, Ion, *Viață și texte*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol I, II, Editura Semne, București, 2001
- Rachieru, Adrian Dinu, *Estetism și postmodernism*, Editura Garuda-art, Chișinău, 2000
- Roman, Denise, *Fragmented Identities: Popular Culture, Sex and Everyday Life in Postcommunist Romania*, Lexington Books/Rowman & Littlefield, 2003
- Santoro V. (a cura di), *Notiziedalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, quodlibet, Macerata, 2010
- Scurati, Antonio, *La letteratura dell'inesperienza*, Bompiani, Milano, 2006
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, București, vol.I –1974, ed.a II -a 1978, vol.II -1976, vol.III -1984, vol.IV-1989
- Simuș, Ion, *Diferența specifică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982
- Sorescu, Roxana, *Lumea repovestită*, Editura Eminescu, București, 2000
- Stan, Aurica, *Exilul ca traumă/trauma ca exil în opera lui Norman Manea*, Editura Lumen, Iași, 2009
- Țeposu, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, București, 1983
- Vakulovski, Mihail, *Portret de grup cu generația 80*, Editura Tracus Arte, București, 2001



Wachtel, Baruch Andrew, *Remaining Relevant after Communism: The Role of the Writer in Eastern-Europe*, University of Chicago Press, 2006

### **Opere de ficțiune:**

Arbasino, Alberto, *La vita bassa*, Adelphi, Milano, 2008

Bârsan, Liviu, *Asylant*, Editura Curtea Veche, București, 2009

Bradea, Ioana, *Băgău*, Editura EST, București, 2004

Breban, Nicolae, *Bunavestire*, Editura Junimea, Iași, 1977

Breban, Nicolae, *Confesiuni violente. Dialoguri cu Constantin Iftime*, Editura Du Style, București, 1994

Breban, Nicolae, *Don Juan*, Editura Cartea Românească, București, 1981

Breban, Nicolae, *Drumul la zid*, Editura Cartea Românească, București, 1984

Breban, Nicolae, *Francisca*, Editura Pentur Literatura, București, 1965

Breban, Nicolae, *În absența stăpânilor*, Nicolae Breban, Editura Pentru Literatură, București, 1966

Breban, Nicolae, *Îngerul de ghips*, Editura Cartea Românească, București, 1973

Breban, Nicolae, *Pândă și seducție*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1991

Breban, Nicolae, *Riscul în cultură*, Editura Polirom, Iași, 1997

Breban, Nicolae, *Voința de putere*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Cavazzoni, Ermano, *Storia naturale dei giganti*, Guanda, Milano, 2007

Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa dreaptă*, Editura Humanitas, București, 2007

Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa stângă*, Editura Humanitas, București, 2006

Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Corpul*, Editura Humanitas, București, 2002

Cimpoeșu, Petru, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete*, Editura Humanitas, București, 2006

Cimpoeșu, Petru, *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni*, Editura Compania, București, 2001

Cochinescu, Ioan Mihai, *Ambasadorul*, Editura Cartea Românească, București, 1991

Florian, Filip, *Degete mici*, Editura Polirom, Iași, 2006

Florian, Filip, *Ziua regelui*, Editura Polirom, Iași, 2008

Golea, Claudia, *Vară în Siam*, Editura Polirom, Iași, 2004

Lungu, Dan, *Cum să uiți o femeie*, Editura Polirom, Iași, 2009

Lungu, Dan, *Raiul găinilor*, Editura Polirom, Iași, 2005

Manea, Norman, *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*, Norman Manea, Editura Cartea Românească, București, 1979

Manea, Norman, *Captivi*, Norman Manea, Editura Cartea Românească, București, 1970

Manea, Norman, *Cartea fiului*, Editura Eminescu, București, 1976

Manea, Norman, *Întoarcerea huliganului*, Editura Polirom, Iași, 2011

Manea, Norman, *Octombrie, ora opt*, Editura Dacia, București, 1981

Manea, Norman, *Pe contur*, Editura Cartea Românească, București, 1984

Manea, Norman, *Plicul negru*, Editura Cartea Românească, București, 1986

Manea, Norman, Volovici, Leon, *Sertarele exilului*, Editura Polirom, Iași, 2008

Manea, Norman, *Zilele și jocul*, Editura Cartea Românească, București, 1977

Mușina, Alexandru, *Scrisorile unui geniu balnear*, Alexandru Mușina, Editura Aula, Brașov, 2007

Mușina, Alexandru, *Scrisorile unui geniu balnear*, Editura Aula, Brașov, 2007

Radu, Liviu, *Waldemar*, Editura Tritonic, București, 2007

Radu, Pavel Gheo, *Fairia – o lume îndepărtată*, Editura Polirom, Iași, 2004

Radu, Pavel Gheo, *Noapte bună, copii!*, Editura Polirom, Iași, 2010

Ramondino, Fabrizia, *La via*, Einaudi, Milano, 2008

Rudoiu, Mihnea, *N-are momentan titlu*, Editura Curtea Veche, București, 2012

Saviano, Roberto, *Gomorra*, Mondadori, Milano, 2006

Siti, Walter, *Il contagio*, Mondadori, Milano, 2009

Stoica, Sorin, *Povestiri cu înjurături*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000

Teodorovici, Lucian Dan, *Celelalte povești de dragoste*, Lucian Dan Teodorovici, Editura Polirom, Iași, 2009

WuMing 4, *Stella del mattino*, Einaudi, Milano, 2008