

Eugen
NEGRICI

Literatura
română
sub
comunism
Proza

CARTEA FUNDAMENTALĂ

© Editura Fundației PRO

București, România, 2006

ISBN: 973-8434-08-4

Toate drepturile rezervate Editurii Fundației PRO. Nici o
parte din acest volum nu poate fi copiată în scopul comercializării
fără permisiunea scrisă a Editurii Fundației **PRO**.
Drepturile de distribuție în străinătate aparțin în exclusivitate
Editurii Fundației PRO.

EUGEN NEGRICI

*Literatura
română
sub comunism*

Proza

Ediția a II-a

EDITURA
FUNDATIEI

2006

Coperta: Mircea DUMITRESCU

Lector: Stelian ȚURLEA
Tehnoredactor: Dan RĂDULESCU
Corector: Ovidiu VITAN

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale
NEGRICI, EUGEN

Literatura română sub comunism /Eugen Negriei
- București: Editura Fundației Pro, 2006
412 p. 2 cm. (Cartea fundamentală)

ISBN 973-8434-08-4

821.135.1.09

CUPRINS

Un peisaj bizar: literatura română sub comunism	11	
Partea I: Scurt istoric al raporturilor literaturii cu propaganda		
I. FAZA FUNDAMENTALISTĂ A REGIMULUI COMUNIST		
Literatura agitatorică • Sursele energiei și ale vitalității literaturii agitatorice.....	19	
II. ETAPA CONCESIILOR TACTICE. MIMAREA DEZGHEȚULUI ȘI A DESTALINIZĂRII.		
SUGERAREA NO'RMALITĂȚII CA DIVERSIUNE.....	29	
De la literatura impusă la literatura tolerată din rațiuni propagandistice: Proza în vremea tranziției • Poezia în vremea tranziției.....		
III. REORIENTAREA POLITICĂ A ROMÂNIEI DUPĂ 1964.		
FANTASMA LIBERTĂȚII	45	
Un dezgheț de nestăvilit. Favorizarea din rațiuni propagandistice a liberalizării artistice • Readaptarea temelor propagandei. Menținerea - în regim de avarie — a temelor propagandistice • Primenirea propagandei. Redescoperirea valențelor patriotismului • Tema patriei primejduite • De la <i>tema patriei primejduite</i> la tema <i>Salvatorului ei</i> • Tentative de reanimare a fervorii patriotice		
IV. ETAPA NAȚIONALISMULUI COMUNIST ȘI A IZOLAȚIONISMULUI CEAUȘIST		59
Reîndoctrinarea ideologică. Reactivarea vechilor pîrghii propagandistice • Exploatarea miturilor primejdiei și ale respectabilității. Adoptarea tezelor protocroniste • „Sinteza” ceausistă a propagandei în anii '80. Triumful convenției • Impunerea temei apoteotice a Cîrmaciului. Autosugestie și sodomizare • Agonia propagandei. Dar...		

Partea a H-a: Evoluția prozei**I. ETAPA STALINISMULUI INTEGRAL (1948-1953)****Țiteratura aservită**

Proza conflictelor antagonice	79
Rolul personajelor.....	83
Pamfletul (<i>Imprecația</i>).....	85
Reportajul (<i>Adorația</i>) (Geo Bogza)	85
Romanele „luptei de clasă” (<i>Sfârșitul jalbelor. Marea pregătire. Desculț. Păuna Mică. Mitrea Cocor. Aventuri în Lunca Dunării</i>)	87
Proza istorică orientată politic (<i>Nicoară Potcoavă. Negura. Un om între oameni</i>)	90
Semnele sclerozei	94

II. ETAPA DESTALINIZĂRII FORMALE (1953-1964)**Moartea lui Stalin. Noul context 96**

O altă viziune asupra contradicțiilor de clasă. Conflictele de clasă neantagonice. Îndulcirea satirei. Decăderea pamfletului de clasă.....	99
O dedogmatizare inconsecventă și perfidă. Confuzia zonei doctrinare	103

Literatura aservită

încorporarea mai abilă a ideologiei. Hibridii narativi (<i>Bărăgan. Ana Rosculeț. Desfășurarea. Ferestre întunecate, îndrăzneala, Pasărea furtunii. Gloaba. Oaie și ai săi. Prânzul de duminică. Șoseaua Nordului. Facerea lumii. În orașul de pe Mureș. Statuile nu rid niciodată. Hotel Tristețe. Cerul începe la etajulIU</i>).....	108
--	-----

Literatura tolerată din rațiuni tactice.**O paranteză istorică (1953-1957)****Cîștigarea unui culoar profitabil pentru literatură 120**

Redescoperirea complexității artei și a literaturii ca literatură.
 Renunțarea la determinismul simplist. Părăsirea „temelor majore” și a eroilor clasei muncitoare **Proze realiste cu tehnici narative și tipologii tradiționale**

Redescoperirea tipologiilor, a „realismului critic” și a personajului complex (<i>Bietul Ioanide. Scrinul negru. Cronică de familie</i>)	123
Revenirea individului în scena literaturii și redescoperirea complexității psihologice (<i>Moromeții I. Străinul. Setea</i>)	132

Lărgirea ariei realismului. Proze pitorești de mediu. Victoria excepționalului, a perifericului, a insolitului (<i>Groapa</i>)	140
Evitarea presiunii ideologice prin proza de aventuri, exotica și senzațională. Mugurii evazionismului (<i>Toate pinzele sus!</i>, Proza S.F.)	145
Revoluția din Ungaria. Schimbarea contextului	149
Resurecția dogmatismului după 1956	
Reluarea efortului de dezideologizare a literaturii.	
Tendința de desprindere treptată de realismul socialist	
III. ETAPA RELATIVEI LIBERALIZĂRI	
1964. Noul climat de creație. Vremea „reconquistei”	155
<u>Literatura aservită</u>	
Proze cu tematică istorică orientate politic	165
<u>Literatura tolerată</u>	
Aspirația la adevăr	
începutul procesului dificil de recucerire a adevărului (politic, istoric, social, moral)	169
• Primele dezvăluiri ale erorilor trecutului comunist. Apariția literaturii „obsedantului deceniu” (<i>Moromeții II. Cordovanii</i>)	170
• Primele încercări de dezvăluire a caracterului nociv al prezentului ceaușist; dificultăți, stratageme, concesi	
Revelarea prin recurs la alegorie sau parabolă a mecanismelor puterii absolute (<i>Princepele</i>).....	174
• Dezvăluirea tarelor societății socialiste. Literatura înstrăinării. Problematika omului și a opțiunii morale în comunism (<i>Intrusul. Marele singuratic. Absenții. Vestibul. Interval. Cunoaștere de noapte. Păsările</i>).....	182
• Reflecții filozofice și morale „neortodoxe” în travesti literar (<i>Viața și opiniile lui Zacharias Lichter. Martorii. Cartea fiilor. Epistole. Armura lui Thomas și alte epistole. Tăietorul de lemne</i>)	199
Aspirația la literaritate	
Reciclarea realismului tradițional și primele încercări de modernizare	
• Reapariția interesului pentru individ și pentru complexitatea naturii umane Proza biografică în care domină subiectivitatea auctorială (<i>Ciclul Descult</i>)	205
Proze pitorești de mediu cu eroi „suciți” și întâmplări	

- bizare (proze de N. Velea și Fănuș Neagu) 207
- Proza de introspecție și analiză psihologică. De la „tipic” la „excepțional” și imprevizibil. Predilecția pentru „cazuri” și psihologii abisale (*Francisca, în absența stăpînilor. Animale bolnave, ingerul de gips*) 212
- Apariția tendinței de transfigurare a realului
Proze realiste cu intruziuni fantastice și mitice (*Iarna bărbaților, Echinoxul nebunilor și alte povestiri*) 218
 - Apariția primelor experimente formaliste și a unor elemente de discurs autoreflexiv, ludic și ironic.
Reluarea experiențelor demitizante ale avangardei și declanșarea procesului de sincronizare cu experiențele moderne europene (proze de Dumitru Țepeneag. Dumitru (Puși) Dinulescu. Sorin Titel) 221
 - De la satira corosivă la umor. Tentația absurdului și a grotescului. Fiziologul socialist (proze de Ion Băieșu și Teodor Mazilu) 228

IV. ETAPA NAȚIONALISMULUI COMUNIST

- 1971. Campania de reîndoctrinare. Noul climat ideologic..... 234**
- Continuarea procesului de modernizare și europenizare a literaturii române 237
- „Starea de replică” a literaturii române. Paradoxala ei fecunditate 238
- Grupări influente: „Școala de la Tîrgoviște”. „Optzeciști” ..240

Literatura tolerată

Aspirația la adevăr

- Continuarea procesului dificil de revelare a adevărului (politic, istoric, social, moral). Lupta cu Ministerul Adevărului245
- Dezvăluirea „erorilor obsedantului deceniu” și a consecințelor lor. Dificultăți, stratageme, concesi, formule defensive (*Caloianul. Fiul secetei. Suferința urmașilor. Fețele tăcerii. Sfirșitul bahic. Galeria cu viță sălbatică. Niște țărani. Biblioteca din Alexandria. Cel mai iubit dintre pămînteni*)245
 - Dezvăluirea caracterului nociv al prezentului ceaușist.
Dificultăți, stratageme, concesi, formule defensive
Relevarea (prin apel la aluzie, alegorie, parabolă, analogie) a mecanismelor puterii absolute (*Rebarbor. Biserica Neagră. Racul*)262
 - Dezvăluirea tarelor morale și sociale și a climatului demoralizant. Problematika omului și a înstrăinării în comunism (*Absenții. Orgolii. Vocile nopții. Refugii. Dniniul cenușii*) 267

- încercări de reconsiderare, sub pretextul ficțiunii, a evenimentelor istoriei naționale. Rîvna veridicității. Asumarea funcției istoriografice (*Delirul. Iepurele șchiop. Dimineață pierdută. Sala de așteptare*)..... 280
- Consemnarea realității cotidiene ca replică la minciuna oficială (proze de Mircea Nedelciu și Bedros Horasangian)287

Literatura aservită

Contracurarea literaturii justițiare. Proze cu activiști superiori de partid în suferință. Legitimarea erorilor ceașiste 297

Literatura tolerată

Aspirația la literaritate

Afirmarea complexității naturii umane

- Proza de introspecție și analiză. Predilecția pentru „cazuri” și comportamente imprevizibile (*Bunavestire. Don Juari*) 301
- Proza de evocare a unor destine excepționale. Obsesia salvării istoriei. Cronicarii tîrzii:
Cronicile „micii istorii” (*Galeria cu viță sălbatică. însoțitorul. Obligado. Căderea în lume*)309
Cronicile „marii istorii” (*Rug și flacără. Așteptîndu-i pe învingători. 1784. Vreme în schimbare. Ciclul Zăpezile de-acum un veac. Prințul Ghica*).....319
- Sociografii cu sensuri simbolice și sugestii mitice (*Țara îndepărtată. Pasărea și umbra. Clipa cea repede. Femeie iată fiul tău. Istorii I-V*) 323

Transfigurări ale realului

- Plăsmuirea de tărîmuri insolite (*Cartea de la Metopolis*) 331
- Modernizarea narațiunii și alunecarea în fantastic și mitic prin relativizarea mesajului, ca o consecință a spaimei de claritate (proze de Dumitru Radu Popescu și George Bălăiță)333
- Realismul magic: victoria imaginației și a fanteziei (proze de Ștefan Agopian)..... 351
- Realismul cotidian cu reverberații fantastice. Fabricarea fantasticului (proze de Mircea Cărtărescu) 369

Proza livrescă, autoreferențială și parodică.

Literatura exercitiilor de stil. Literatura literaturii

De la irumesis la poiesis (proze de Mircea Horia Simionescu. Radu Petrescu. Costache Olăreanu. Tudor Topa. Alexandru George. Romulus Vulpescu. Modest Morariu. Paul Georgescu. Gh. Crăciun. Gh. Iova) 381

Curmarea cursului recuperator al literaturii române. Splendoarea și nocivitatea involuntară a producției literaturii optzeciste. Amurgul modernității: sfârșit al zilei sau început al nopții ?	400
O precizare	410

Un peisaj bizar: literatura română sub comunism

Nimic din ce se întâmplă în procesul unei literaturi dezvoltate sub guvernare totalitară nu are o explicație naturală. Direct sau indirect, totul este replică, reacție, ripostă, repliere defensivă, disperată sau inventivă, stratagemă de supraviețuire.

În România, mai pregnant decât în oricare dintre țările socialiste, aparatul politic represiv, avînd ca obiectiv fundamental apărarea puterii de orice ar putea-o primejdi într-un fel oarecare, a acționat nu numai în sens interdictiv - cum se mai crede încă în Occident -, oprind pur și simplu apariția unor cărți incomode.

Dacă în primul deceniu de comunism aparatul a impus o literatură numai de tip propagandistic, menită să sprijine direct regimul, după aceea, mimînd, vreme de încă trei decenii, normalitatea, el a continuat să-și îndeplinească și altfel misiunea, controlînd nu numai producția editorială, ci și conștiințele scriitoricești nu foarte greu de sedus și de manipulat. Cumpărînd conștiințele gata a fi cumpărate, folosindu-se de mediocritatea grafomană și de oportunismul etern intelectual, el a fost activ în organizarea de atrape, de piste false, de deturnări de energii.

Toate au avut o eficacitate nebănuită. Nu sînt puține conștiințele nobile și scriitorii de bună-credință care nu au putut să ocolească asemenea curse. O dată căzuți (aflați acolo), au încercat să se salveze, făcînd profesionist ceea ce, oricum, începuseră să facă, constituindu-și o filozofie a înfăptuirii cu orice preț. Cu vremea, unii s-au lăsat pradă mecanismelor mistificatoare ale conștiinței amenințate, descoperind cu niîndrie că e bine ceea ce fac, că au

făcut-o și alții în epoci similare și aiurea, că important este să ai talent, că se poate conta pe imprevizibilitatea evoluției istorice a „sistemului de așteptări”, care va favoriza, cândva, și selectarea operei lor.

Pentru a îndepărta, cu orice preț, pe scriitori - în plan istoric - de la orice inițiativă aptă să fisureze fundamentele regimului, puterea a mizat, de la un moment dat, pe sunetul de sirenă al patriotismului, vivificat prin știri neliniștitoare despre „venirea rușilor”, apeluri istorice dramatice, alarme inutile și repetate. Din păcate, istoria țării, plină de evenimente tragice, face ca asemenea argumente să fie mereu convingătoare. Așadar, patriotismul a fost o momeală infailibilă, de neevitat, cu un succes sigur și rapid pînă tîrziu, în clipele de criză ale regimului, cînd erau clare mișcările în numele lui.

Pentru ca energiile să se consume zadarnic, stăpîna absolută peste mass-media, puterea a încurajat, cînd discret, cînd pe față, gîlceava scriitorilor, animozitățile estetice, a exacerbat dezacordurile minore, preschimbîndu-le în conflicte majore și ideologice, a hrănit discordia și mahalaia, folosindu-se de masa de manevră a rataților și impostorilor.

Propulsînd false valori, organizînd glorii oficiale și campanii nemeritate de denigrare sau minimalizare, culturnicii români, în spatele cărora se afla Securitatea, au izbutit să-i facă pe scriitorii de bună-credință să reacționeze și să opteze pentru o politică de regrupare și fraternizare disperată. O bună parte din forța și inițiativa lor politică și literară s-a pierdut în apărarea oprimaților, a înjosiților, în jocul complicat al eschivelor, al calculului șanselor și al consecințelor, în contraatacuri timide, iute înăbușite de atotputernicii stăpîni ai conductelor de deversare.

Cuvîntul de ordine a fost salvarea a ceea ce mai era de salvat.

Reușind să istovească, în cele din urmă, conștiințele și să polarizeze cultura, puterea a creat un climat al confuziei axiologice, în care toate afirmațiile critice erau sau păreau dubioase, valorile deveneau suspecte, totul era sau era interpretat cu replică și răspuns. Ea a avut grijă să amalgameze valorile, să facă să se compromită, prin articole sau poezii omagiale, obținute prin somații și amenințări, și pe puținii scriitori influenți, pe inductorii de opinie, pentru ca peste toți să coboare ninsoarea nesfîrșită a deznădejdiei. Critica și spiritul lucid ierarhizam au constituit ținta unei presiuni constante și a unor încercări repetate de intimidare.

Cum nu era exclusă păstrarea unor minime potențialități ofensive neepuizate, fiecare lună, fiecare săptămână sau zi a anului era transformată în praznic și prilej de sărbătorire în cadru festiv, în spectacol omagial, în expediție de comemorare cu chefuri și recitări, în ceremonial poetic și teatral, toate cuprinse în umilitorul festival „Cântarea României”.

Oricât de prielnică ni s-ar fi năzărit, din timp în timp, diplomația zîmbetelor cu care ne gratulau culturnicii de partid, undeva, în clasificările foarte precise, computerizate, ale singurei forțe coerente din țară, ale Securității, cei mai mulți scriitori au fost trecuți sub indicativul *inamic*. Si pe inamic îl demoralizezi prin diversiuni, dezbinare, știri false, intoxicare, panică, alarme perpetue, trupe de comando în uniforma dușmanului, bruiaj electronic, îl demoralizezi, îl dezorientezi, dar nu îl nimicești cu totul, căci ai nevoie de el pentru a-ți motiva prezența și leafa și pentru a te legitima.

Dimpotrivă, la momentul oportun, te prefaci neatent și, lăsînd să apară crîmpeie aluzive, fragmente cu tentă critică, mici șopîrle tonifiante, bine-venite și bine primite într-o atmosferă ce amenință să devină prea cenușie, îi dai impresia că se poate, că se mai poate încă. Aerul „periculos” al unui text e ispititor și profitabil. El reîmprospătează apetitul de scris și pofta de viață a tuturor. Iar cînd te simți foarte puternic, îți poți chiar permite să ai o dizidentă clorotică, satisfăcînd ambele părți și dînd prilej de mulțumire credinței populare în virtutea străbună a curajului.

Nu împingem mai departe analogia, deși ar fi folositor să facem să se cunoască în lume, prin experiența noastră tragică, arsenalul unor asemenea mijloace, în fond, avem de-a face cu strategia militară a unui organism militar și analogia se justifică. Prin raportare la ea, teoria modelării ne-ar permite să constituim un model al acțiunilor posibile. Utilitatea unui asemenea model s-ar putea imediat confirma acolo unde domnește încă teroarea roșie sau acolo unde agonizează.

Am insistat asupra acestor condiții psihice în care s-a făcut totuși literatură, pentru că peisajul neobișnuit al formelor acesteia este și o consecință a stării tulburi de conștiință, a unei conștiințe confuze, complexate artificial, înrîurite de acțiunea factorilor prohibitivi. Lăsîndu-se deturnați sau mistificîndu-se ei înșiși, profitînd de momentele politice favorabile, de complicitatea vicleană a cenzurii, obligată, din cînd în cînd, să sugereze că nu există, optînd, involuntar sau cu deplină luciditate, pentru anumite soluții

salvatoare, scriitorii au făcut să se ivească, în locul unei literaturi de sertar viguroase, neiertătoare, o literatură neobișnuită, demnă de un interes științific, mai ales prin formațiunile defensive adoptate pentru a fi tolerată.

Pentru studierea producției scriitoricești atipice, heteroclitice, surprinzătoare, ieșite din incubatorul comunist, ar fi necesare alte ustensile, alte căi de abordare decât cele obișnuite și un demers care, sesizând procesualitatea precară a fenomenului și renunțând a se mai neliniști de ceea ce nu există, să preconizeze o nouă viziune, o situație realistă și un operator adecvat. Nu ar fi lipsit de importanță să schițăm un tablou al speciilor ciudate, concepute în momentele de criză, acută sau cronică, în perioadele de remisiune sau de recidivă, pe parcursul acelor stări de convalescență sau de traumă prelungită prin care a trecut literatura noastră sub presiunea schimbătoare a politicului.

În condițiile psihice date, sub supravegherea unui aparat represiv care acționa, ingenios și eficace, nu numai în sens interdictiv (prin cenzură), ci și prin organizarea de piste false, prin oferte ipocrite, prin deturnarea energiilor și cumpărarea conștiințelor (adică prin tehnicile manipulării), soluția salubră ar fi fost una singură: clandestinitatea - tăcerea demnă a literaturii de sertar sau, dacă te încumetai, *samizdatul*. O literatură de sertar nu se dovedește a fi existat și nu au fost constatate nici activități samizdat.

A fost, omeneste vorbind, peste puțină ca scriitorii să reziste ispitelor respectabilității, jindului consacării, poate și din pricina impacienței noastre temperamentale latine, avide de rezultate imediate, căci, la capătul tunelului, nu se zărea, într-adevăr, nici o lumină. După 1960, scriitorii și-au tipărit cărțile în pofida prezenței cenzurii. Graba aceasta nedemnă, joasa satisfacție a slugii tînjind să-și legalizeze legătura cu stăpînul, idioata credință națională, adevărata noastră credință, care este aceea a mîntuirii prin verb, și anume verbul „a se aranja”, și-au primit răsplata și pedeapsa aici, pe pămînt.

Inutil lăsăm astăzi să se înțeleagă mai mult decât a fost. Clipa în care scriitorii și-au destrămat baricada, socotind că vor putea umaniza dușmanul, a fost nefastă. Dacă sîntem înclinați acum să vorbim în termenii unei *moifo-patologii literare* este pentru că nu se putea să nu înrîurească maladiv progenitura, să nu provoace modificări bizare gîndirii producătoare zămisirea în trei, de convență cu *cenzura* (complezentă, dar protejînd minciuna și liniștea) și cu *cititorul* (pervertit, poftind adevărul, fie el în fărîme sau „cu înlocuitori”).

Intimidată de prezența, chiar bănuită, a factorilor prohibitivi, dureros de lucidă, conștientă, pînă la nivelul micronilor, de ce se poate și de ce nu, mistificîndu-se nu o dată și recurgînd, din cinism sau disperare, la soluții ce

sugerau curajul, spre a mulțumi toate părțile și a fi tolerate, gândirea producătoare a scormonit îndeajuns, dar nu și-a permis să meargă niciodată pînă la capăt, acolo de unde poți arunca o privire abisului.

Si ce abis al ființei, ce prăpăstii ale sufletului ar fi deschis ochilor noștri înfiorați toți acei ani de adîncă umilire, cînd s-a jucat, cu pierderi necunoscute, destinul însuși al omului! Prozatorii, în primul rînd ei, au fost, astfel, frustrați de șansa de a intra în competiție, cu tot ce au și tot ce pot, transfigurați de strania măreție a imprudenței, de a juca nebunește, la miză mare, la miza amețitoare care se cîștigă doar de cîteva ori într-un secol.

Cine dorește să înțeleagă specificul literaturii de după 1948 și evoluția ei va trebui să țină seama de influența tenace a factorului politic în fiecare din cele trei mari etape ale comunismului românesc. Anamneză nu poate face abstracție de faptul că, dincolo de aparentele lui concesii și de deschiderile operate din cînd în cînd, regimul - care, esențialmente, a fost unul dictatorial - a socotit mereu literatura și pe scriitori ca pe *instrumentele* lui. Dacă nu le mai putea stăpîni și folosi nemijlocit ca în primii zece ani, le putea manipula discret, ca în ceilalți treizeci și ceva.

În tot acest timp, voința naturală de afirmare și de creație a scriitorilor a fost contracarată și moderată de acțiunea prohibitivă a sistemului de control editorial (și chiar posteditorial) și a fost deturnată prin tot soiul de tertipuri și tehnici diversioniste (baraje, oferte ipocrite, deschideri de coridoare false ori cu libertăți parțiale).

Sub presiunea acestor cîmpuri de forțe adverse nu putea să se ivească decît un peisaj bolnav, dar interesant din perspectiva unei posibile „estetici” totalitare, care, dacă se va fundamenta vreodată ca disciplină, se va ocupa de caracterul contorsionat al creațiilor acelor vremuri și de evoluția nefirească a fenomenului artistic.

Iar prezența neînteruptă în viața literară a unei literaturi oficiale de uz propagandistic și servită de un număr important de condeieri s-a transformat într-o povară constantă, cu efecte neașteptate. Ea a devenit un virus agresiv împotriva căruia literatura adevărată a fost obligată să fabrice mereu anticorpi, să furnizeze replici și să se apere în felul ei, bîjbîind după coridoarele libere.

Partea întâi:
Scurt istoric al
raporturilor
literaturii cu
propaganda

I. FAZA FUNDAMENTALISM A REGIMULUI COMUNIST

În primii ani ai regimului comunist impus în România cu ajutorul tancurilor Armatei Roșii, singura literatură acceptată oficial și difuzată cu vigoare prin toate mijloacele imaginabile a fost cea de „propagandă și agitație”. Ea avea un repertoriu unic, hotărât la Moscova și dictat de acolo. Oricare altă formă de literatură ar fi fost avenită numai în măsura în care putea servi, propagandistic, țelurilor partidului unic și respecta preceptele ideologiei și esteticii comuniste.

Doar spre sfârșitul primului „cincinal” de regim „democrat-popular”, după moartea lui Stalin și după congresul XX al P.C.U.S., producția Agitprop-ului a început să fie concuroasă timid de o creație literară căreia i s-a permis, din diverse rațiuni - unele conjuncturale -, să apară și în care se recunoșteau atributele literaturii propriu-zise.

Cu infinite dificultăți, au putut fi tipărite câteva romane (*Bietul Ioanide*, 1953; *Toate pînzele sus!*, 1954; *Moromeții*, 1955; *Străinul*, 1955; *Cronică de familie*, 1957; *Groapa*, 1957) care păreau că prelungesc tradiția prozei noastre interbelice și pe care autoritățile le numeau, nu întâmplător, „realist-critice” (adică demolatoare ale societății burgheze). Sporadic, câte un volum de versuri (cum au fost cele ale lui Tudor Arghezi, după ridicarea interdicției de publicare în 1955) reușea să depășească nivelul elementar al poeziei militante recomandate de regim. Neagreate, dar tolerate de partid din pricina prestigiului literar sau politic al autorului sau din dorința conducerii de a-și reface credibilitatea în rîndul intelectualității, sugerînd înțelepciunea și generozitatea clasei muncitoare, aparițiile de acest fel au un caracter cu totul excepțional.

Constituind, peste decenii, o scuză, un alibi, un argument pentru foștii cultumici, cărțile amintite mai sus nu ar fi fost puse în circulație dacă nu ar fi avut, în alcătuirea lor, și elemente care să servească într-un tel sau altul

regimului și ideologiei lui. De altfel, după evenimentele din Ungaria din 1956 - un veritabil cutremur politic -, supapele au fost din nou închise, climatul literar s-a înăsprit în chip semnificativ și literatura cu caracter apăsător propagandistic a revenit în prim-plan.

Acestei „literaturi”, pe care, de regulă, o eludăm cu jenă în studiile noastre, se cuvine să-i acordăm atenție. Ea a avut, ușor retușată și înviorată de izvoare naționaliste, o longevitate nebănuită și chiar o continuitate tematică impresionantă, în timpul campaniei de dezarmare nucleară orchestrate de Moscova în anii '80, tema păcii și a pericolului imperialist occidental a fost dezgropată și pusă pe versuri chiar de condeierii de serviciu care făcuseră pînă atunci caz de patriotismul și antisovietismul lor.

Chiar atunci cînd, deși încă preferată și favorizată oficial de organele puterii comuniste, părea să fi căzut în desuetudine și să fi fost ignorată cu totul de cititori, literatura propagandei a continuat să exercite o înrîurire maldivă: a fost morbul pe care l-a conținut organismul literar și față de care a reacționat neconținut, în raport cu această „literatură” instituționalizată, veritabilele manifestări beletristice, oricît de firave, au căpătat în ochii noștri proporțiile unor evenimente epocale.

A fost aceasta doar una din cauzele bulversării și inconsistenței axiologice care ne îngreunează astăzi abordarea literaturii scrise sub presiunea totalitară. De aceea ea merită un tratament special.

Literatura agitatorică

În viziunea pragmatică a lui Lenin și a urmașilor lui, literatura a reprezentat „o rotiță și un șurub” în cucerirea puterii și în angrenajul funcționării ei. Oricum a fost sau va mai fi numită („literatură proletară”, „literatură militantă”, „realism socialist”, „umanism socialist”, „revoluție culturală proletară”), ea are ca suport o dictatură bine constituită, căreia, la rîndul ei, îi devine un instrument eficace.

E o inovație a secolului nostru ideea bolșevicilor și a fasciștilor de a controla întreaga producție artistică a timpului lor și de a permite un singur fel de artă. Dictatorii din preistoria artei totalitare se mulțumeau doar cu o literatură omagială dedicată propriei persoane.

Modelul unic al literaturii, importat la noi, ca și în celelalte „democrații populare”, din U.R.S.S., a fost, în esența lui, păstrat neschimbat prin străduința a două generații de ideologi (cei de obediență moscovită — Mihai Novicov, Mihai Roller. Nicolae Morarii - și cei de coloratură naționalistă -

Dumitru Popescu, Eugen Florescu, Mihai Ungheanu). Pentru a-i afla originile, ar trebui recitite articolele lui Lenin despre „literatura de partid” (1905), opusculul lui Troțki, *Literatura și revoluția* (1922), lucrările congreselor staliniste ale partidului și ale scriitorilor sovietici din anii '30.

Această literatură propagandistică nu poate fi înțeleasă decât privită din direcția scopului ei. Trebuie precizat, de la bun început, că instituția propagandei era concepută să pregătească soldați ai partidului, adoratori fanatici ai idealului comunist. Preocuparea unică a fost transformarea temelor ideologice în sentimente active, schimbarea radicală a mentalității și făurirea „omului nou”. Afiată într-un asalt neîntrerupt, literatura acționa la unison cu presa, radioul, școala, armata și cu oricare altă instituție imaginabilă pentru statornicirea credinței comuniste.

Pentru atingerea acestui țel, se recomanda reluarea neistovită, cu mici variațiuni, a câtorva - puține - teme și subiecte, în felul în care, în timpul slujbei religioase, se repetă fără încetare formulele de proslăvire, în acest exercițiu de pietate, care presupunea mii de mătănii și rostirea aceleiași formule, li se insufla viitorilor soldați ai credinței comuniste cultul sfinților martiri (soldatul sovietic — eroul civilizator; comunistul care s-a jertfit pentru fericirea noastră), cultul apostolilor credinței (Lenin, Stalin, Gheorghiu-Dej), cultul bisericii ocrotitoare (Partidul), cultul regatului ceresc - paradisul dreptilor (Uniunea Sovietică), cultul omului nou, exorcizat, izbăvit, mântuit prin dreapta credință, vigilent, înfruntând tentațiile păgâne, trecutul rușinos, încarnările viclene ale dușmanului, bucurându-se de trezirea la viața cea nouă („de la orașe și sate”) și râvnind la beatitudinea, la fericirea promisă și eternă a dreptcredincioșilor (raiul comunist).

Dacă adunăm anii în care, în U.R.S.S. și în țările ei satelite, s-a practicat, cu o tenacitate demonică, acest gen de „artă”, s-ar putea spune că a fost unul dintre cele mai lungi exerciții retorice de ilustrare a unor teme date din istoria literaturii europene.

Recitite astăzi, scrierile de acest fel ne par marcate de un maniheism *sui-generis* (*adorarea et imprecarea*). Sentimentele contrare își dau neîncetat concursul, se sprijină reciproc pentru ca, prin prezența patetică a antitezei, efectul să impresioneze. Iubirea pentru flamura roșie a idealului comunist se întetește prin ura habotnică împotriva dușmanilor ei, a tuturor întruchipărilor Răului (fasciștii, imperialiștii anglo-americani, infamii capitaliști, afaceriștii, Tito-ereticul, putreda burghezie, chiaburii, complotiștii și spionii etc.). Se mizează pe invidia față de cel mai bogat decât tine și pe ura tribală față de cel ce nu e „de-al nostru”, pe sentimentalism și emoționalitate.

Comandamentul primordial al literaturii de propagandă a fost accesibilitatea. Expresia trebuia să fie simplă, ușor de recunoscut: poezia urma să aibă o curgere epică sprintară, de baladă versificată tradițional sau să emoționeze prin solemnitatea imnică; proza se cuvenea să respecte o rețetă pedagogică leșinată, cu îngeri și demoni, ca în basm, în romanele populare sau în *Viețile sfinților*, unde Binele iese mereu învingător în fața uneltirilor Răului.

Viclenia acestei forme de literatură este trădată de apelul constant la sentimentalismul latent, la fondul de reacție primitiv-sentimental al publicului, publicul credul și influențabil dorit de autorități. Schematismul de sublitteratură, trucurile lacrimogene, simplitatea vulgară și timpă, dar eficace, implicând antiintellectualismul și instinctualitatea, dau textelor o structură internă rudimentară, dar solidă și imuabilă.

Contrar opiniei curente, se poate spune că poezia anilor '50 și proza realist-socialistă a acelorași ani au izbutit să creeze mentalitate. Textele „luminoase” de adorare nu au avut efectul scontat de autorități și nu s-a impus nici unul din miturile insuflate artificial, făurite în U.R.S.S. și plănuite a fi statornicite în conștiința românească. Nu s-a creat nici măcar o atitudine cât de cât favorabilă idolilor în spatele cărora se ațineau ocupanții, eternii „prieteni”.

Însă mai eficace decât s-ar fi bănuț, au fost - se pare - textele care mizau, pentru înveninarea cititorului-combatant, pe drogul urii și al invidiei, conținut în viguroasele și repetatele damnări, vituperări, anatemizări ale celui mai înstărit decât tine, ale dușmanului de clasă, invectivat, blamat cu o tenebroasă ferveare, demnă de un rit satanic: „Urâți! Urâți! Căci nimic nu-i mai sfânt / Ca ura strajă vieții pe pământ” (Eugen Frunză).

Se poate vorbi, de pildă, de supraviețuirea unei înclinații maniheiste în înțelegerea fenomenelor politice, de persistența - pe fondul eternei invidii omenești - a urii față de cei bogați și mai ales față de cel bogat și străin, o ură remanentă, din spuma căreia s-a născut fapta de care te izbești azi la tot pasul în România: **resentimentarul**. S-ar zice că autorii poeziilor și prozelor intrate atunci în manuale și asimilate ca unică ofertă, cu sau fără plăcere, în vremea copilăriei și adolescenței multora dintre noi, sînt mai vinovați decât factorii puterii din acele vremuri de actuala stare de spirit bolnavă a poporului român.

De ce supraviețuiesc efectele literaturii propagandistice dincolo de limitele regimului care a născut-o, care e sursa energiei ei negative?

Sursele energiei și ale vitalității literaturii agitatorice

Înainte de a analiza sursele energiei negative și ale percutantei acestei literaturi ignorate cu inconștiență de mulți comentatori ai fenomenului literar postbelic, s-ar cuveni să venim cu câteva precizări. La data la care această formă de literatură fusese impusă țării de către agenții Moscovei grupați sub semnul de partid, ea avea în urmă o istorie de câteva decenii: beneficiase de perfecționări succesive și făcea parte dintr-un sistem complex de tehnici și de metode de manipulare controlate de partid și de serviciile secrete.

Astăzi, când arhivele K.G.B.-ului și ale P.C.U.S.-ului și-au deschis întrucâtva porțile și când setul de directive ale N.K.V.D.-ului pentru supunerea, prin diversiune și teroare, a popoarelor din Estul Europei a fost descoperit și tipărit, ne dăm seama că tot ce s-a întâmplat la noi în acei ani a fost consecința punerii în practică a unui plan minuțios, întocmit de minți diabolice și întemeiat pe o cunoaștere extraordinară a slăbiciunilor omenești și a tipurilor de reacții posibile în vremuri de teroare, planul urmărea să creeze, prin orice mijloace, un climat al neputinței și neîncrederii în valori și în care demnitatea trebuia proletarizată.

Instrumentele. Așa cum, pentru a fi stăpînit și slugărit în voie, țăranului i s-a luat pămîntul spre a nu mai avea nici un punct de sprijin și a-și pierde - umilit și obligat să fure - sentimentul onoarei, poporului, în întregul lui, i s-a răpit Scriitorul, prin compromiterea imaginii lui: Scriitorul nu ca scriitor, ci ca simbol al onoarei naționale.

Acțiunea a început o dată cu smulgerea primelor adeziuni - în anii 1946-1947 - ale personalităților intelectuale la politica impusă țării de agenții Moscovei. S-a mizat atunci pe spaima posibilei incriminări în procesele politice deja pe rol, ca fasciști, a tuturor celor ce avuseseră vreo atingere cu guvernele anterioare sau luaseră poziție împotriva expansionismului sovietic (în Polonia și Finlanda). Tehnica era una veche și sigură, aceea a universalizării culpei și a pedepsei care naște sentimentul culpei.

Ceea ce îi particularizează pe intelectuali - și asta o știa bine N.K.V.D.-ul - e faptul că, la ei, frica biologică e însoțită și întărită de frica pierderii onorabilității. Cine parcurge antologia *Poezia română în R.P.R.*: si colecțiile revistelor *Viața românească* și *Tinărul scriitor* își dă, însă, seama că există, de fapt, un

cerc relativ închis de contribuabili. Trădările acelea oribile de început de drum au fost răsplătite „onest” cu bani grei și extraordinare privilegii, la care nici nu au mai putut visa cei ce s-au hotărât să se vîndă mai tîrziu.

Numele semnatarilor sînt fie ale unor veleitari interbelici, niciodată intrați în atenția reală a criticii, fie ale unor tineri ce voiau să ocupe fulgerător locurile de sus ale ierarhiilor literare și care prinseseră, la fel de repede, gustul gloriei oficiale și al banului. Dovedind că ne cunoaște demonii, puterea a contat pe vanitate, resentimente și arghirofilie, în imperiul libertății, asemenea autori nu ar fi avut, în regim de concurență, nici o șansă. De aceea au devenit, pînă la urmă - și unii pînă astăzi -, apărătorii singurei orînduirii unde se pot simți în largul lor mediocrii. Pînă prin 1964-1965, cu „argintii” primiți pe o singură poezie „pe linie” publicată într-un oficios, încă se mai putea locui și cheful la Athenee Palace cîteva zile.

Așa a început sodomizarea scriitorului român.

Destinatarul: fixarea țintei. Sechelele mentalității induse prin literatura propagandei pot fi și astăzi constatate în inițiativele și gesturile unor politicieni, dar și în „cugetul” - ca să zicem așa - al unui număr uriaș de „oameni ai muncii”, fie ei „lucrători în domeniul culturii” (învățători, profesori, preoți, ziariști etc.) sau numai „oameni ai muncii”.

Preluînd, la început, principiile jdanoviste verificate în timp în U.R.S.S., forurile Agitprop-ului dejist (reperist) - chiar folosindu-se de intelectuali renegați, naivi sau fripturiști - au avut în vedere mai cu seamă masele semianalfabete, atinse de sărăcia postbelică, pe obidiți și marginalizați, pe urmașii Vameșului. S-a știut cu certitudine că numai în rîndul acestor mase manevrabile se puteau crea sentimente active, simțul „puterii de clasă” și acea fervoare care naște un „om nou”, un fanatic al idealului egalitarist.

Acestor oameni li s-au oferit, o dată cu alfabetizarea, și încă din clasele primare, cu asupra de măsură, asemenea produse „literare” agitatorice. Neconcurate de nimic altceva, ele au pătruns adînc în sufletul copiilor și adolescenților de atunci, maturii de astăzi, care, direct sau indirect, vor perpetua prin copiii lor bacilul „luptei de clasă” contractat atunci. Nimic nu pare să-i poată stăvili definitiv efectul maladiv, nici măcar amintirea lagărelor comuniste, a închisorilor, a execuțiilor, a ororilor fizice și psihice.

O altă cauză a caracterului penetrant al acestei literaturi este accesibilitatea ei. Deliberat sau nu, ea a recurs la un cadru, la un model și la un limbaj recognoscibile. Împrumutând „tehnica” de camuflaj a animalelor de pradă.

propaganda a mimat modelul creștin (familiar nouă) și, pentru a deveni eficace, s-a folosit, prin uzurpare, de stilul arhicunoscut, de mult intrat în conștiința populară, al unor scriitori unanim apreciați.

Modelul Creștin familiar. Cercetînd îndeaproape produsele propagandistice (care aparțin, într-o proporție copleșitoare, speciei binecunoscute și de veche sorginte religioasă a *imnului*) și analizînd modul cum se constituie ele, subiectele lor predilecte și genul de elocvență pe care îl practică, putem decela un element comun, un factor unificator derivînd dintr-o viziune de tip religios. Această „religie” fără Dumnezeu pare a se impune de dincolo de voința propagandiștilor, poate chiar împotriva ei, dacă ar fi să luăm în seamă versul *Internaționalei*: „Sculați, nu-i nici o mîntuire în regi, ciocoi sau dumnezei”. Am putea invoca aici prezenta unui arhetip care acționează paradoxal. Dar e foarte probabil ca lucrurile să fie mai simple.

Visul propagandei a fost, cum am mai spus, acela de a crea un *om nou*, adorator fanatic al idealului comunist. Pentru că a avut asemenea intenții, propaganda nu putea să nu calce pe urmele unei credințe, să nu schițeze un ritual, să nu recurgă la practici de stimulare a intensității crezului și să nu întrețină, după o vreme, un cult al întemeietorilor (proroci, apostoli), al instituției ocrotitoare (templul, biserica), al eroilor (sfîinți și martiri) etc. Modelul creștin era la îndemînă, dar numai în aparența veșmîntului său.

Cum și din credința noastră răsăriteană nu am preluat, ca popor, decît ceremonialul și cîteva vagi rudimente de doctrină, bîlmăjite de o preoțime semi-doctă și coruptă - departe de ceea ce ar fi trebuit ea să reprezinte -, această „religie” cu înlocuitori a putut părea familiară și, în orice caz, a asigurat un cadru recunoscutibil, o ambianță în care se înlocuiseră doar praznicele între ele (1 Mai socotit Pastele roșu, și nu întîmplător), sfîinții bărboși cu sfîinții păroși, incintele sacre cu locurile de adunări și ședințe, ierarhia administrativă a bisericii unice cu organizația precis ierarhizată a partidului unic, canoanele cu statutele etc.

Se satisfăcea nevoia - „religioasă” și nu numai - de ordine și ritual printr-o religie fără Dumnezeu, patronată de demonul învrăjbirii, întemeiată nu pe iubire, ci pe ură. Sau, mai precis, pe ura față de cei ce nu erau cu noi și „de-ai noștri”, care asigura, ca drog satanic, învăpăierea, întărirea iubirii fundamentale pentru conducătorii de ieri și de azi, pentru eroii martiri comuniști din orice colț al lumii unde clocoteau revoluțiile și unde se aflau „misionarii” patriei comunismului, pentru partidul ocrotitor, modelator, pavază împotriva ispitirii diavolilor, reprezentați de imperialiștii anglo-americani și de lacheii lor, partidul - grădinar de suflete, sădind speranța în viitorul paradisiac și al comunismului.

Această religie politică se comporta ca orice religie în faza ei fundamentalistă. Recomanda umilirea ritualică (nu altfel decât dreapta legionară), penitența, coborîrea la „cei de jos”, printre cei mulți, favorizînd reportajul și documentarea „în fabrici și pe ogoare”, unde „sfîrșie hîrtia sub creion”. Proclama bucuria împărtășirii unei credințe unice și nepieritoare, a apartenenței la ceva ce ține de sensul implacabil al Istoriei, ca și sentimentul exaltant și orgolios al victoriei definitive a clasei tale sociale, în care nu e greu de întrevăzut mîndria tribului tău redutabil, sigur de zeii lui superiori („priviți, jinduiți-mă...”, cum ar fi spus Maiakovski).

Folosea exercițiul zilnic pe temă literară dată, repetarea psalmilor adorării, a versetelor imnice, rostirea neobosită a formulelor sacramentale, adică a lozincilor mobilizatoare, versificate sau nu. Îndemna la distrugerea fizică totală a trecutului legat de alte credințe și de alți idoli. De asemenea imbolduri și de asemenea prezență simbolică, tinerească, a *tîrnăcopului* din literatura anilor '50 și-a adus aminte demolatorul Ceaușescu în anii împlinirii visurilor sale.

Dar, ca religie biruitoare pe o mare parte a globului, în scurt timp această religie politică s-a instituționalizat, și-a creat sau reajustat practici, ritualuri de întreținere a „focului sacru” al credinței, a înființat o armată de agitatori și a stabilit ierarhii, reguli și canoane. Și, ca orice religie biruitoare, și-a pierdut treptat virulența, fervoarea, pe măsura creșterii dezamăgirii și a erodării *ideii* confruntate cu viața.

S-au înlocuit atunci ardoarea, înflăcărarea începuturilor - mai puternică decît e considerată de obicei - cu impunerea de sus a unor teme care, prin repetare neobosită, ar fi putut — gîndeau și cei desemnați să gîndească — reînvia ceva din elanul pierdut.

Deși reprezentau, sub formă imnică, recitativul și chiar părțile intonate ale unei slujbe de rit oficial, oficiate zilnic, în sute de incinte, de către legiuni de sacerdoți ai cultului roșu, hirotonisiți cu grijă și dezvățați să mai știe altceva în afara canonului, temele propagandistice impuse artei nu au mai produs de la o vreme decît mici obișnuințe, nu și devoțiune, prestatori smeriți de ceremonii, nu și soldați ai credinței.

Încet-încet, nu a mai contat pentru secțiile de propagandă și agitație întărirea credinței în idealul comunist, ci întărirea instituției proteguitoare, a bisericii ocrotitoare, adică a partidului (P.M.R.), reprezentat și înlocuit, de la un moment anume, de conducătorul lui (Gheorghe Gheorghiu-Dej). Cu toate acestea, paradigma religioasă continuă să fie prezentă și activă și, după cum se va vedea mai tîrziu, se va dovedi capabilă să asimileze elementele noi invitate în aria propagandei politice.

Limbaajul reCOgnoSCÎbil. Dar și la nivel stilistic există o explicație a forței de penetrare a textelor propagandei: totul era adus - în textele propagandistice din faza fundamentalistă a acestei religii politice -- la dimensiuni cunoscute, la o tonalitate știută, totul - inclusiv imprecățiile împotriva celui mai bogat, de la noi și de aiurea - era transcris, cu viclenie, într-un limbaj ce „mergea la suflet” și dădea satisfacție impulsurilor obscure din noi, aceleași cu ale oamenilor strînși în jurul focului, speriați de apariția, în gura peșterii, a celor din afara clanului, a celor ce nu erau „de-ai lor”.

Pentru omul simplu, ușor de acceptat, prietenos părea și aspectul formal preconizat de propagandă, expresia seducătoare a textelor, rezultată din uzurparea unor structuri artistice cunoscute și, mai ales, ușor de apropiat: armoniile eminesciene, dialogarea șugubeață coșbuciană, curgerea simplă, narativă și ritmată a baladelor populare, asezonată cu mici pasaje lirice eufonice, frenezia obsesivă, oricînd plăcută, a blestemelor și a invectivelor, conflictul dintre rău și bine, cu victoria, de basm, a binelui, reprezentat, evident, de „ai noștri”.

Miturile invidiei și miturile speranței. Chiar dacă ar fi mimit toate formele religioase și artistice afine celor cunoscute și recunoscute de cititori, întreg acest angrenaj „stilistic” întemeiat pe uzurpare și neînchipuit - pentru noi - de răzbătător la sufletele simple nu ar fi funcționat atît de eficace dacă nu ar fi fost întreținut de un izvor de energie ce urca din adîncurile preistoriei speciei noastre.

Nu e chiar greu de știut de unde își aduna apele tulburi ostilitatea (care își va proba remanenta) față de cei diferiți prin avere, față de cei aleși și favorizați de soartă. Ea ține de invidia care, ca și curiozitatea, este moștenită, din moment ce înțîia ființă rodită din bărbat și femeie i-a cunoscut puterea, o putere ce i-a schimbat destinul. Și, în oglinda propriei conștiințe, care dintre noi nu a zărit, în penumbră, chipul lui Cain, cel ce s-a răzvrătit nu pentru că Abel avea trecere în fața Domnului, ci fiindcă acesta rămînea insensibil la munca lui îndîrjită, la truda lui, ignorîndu-i jertfa și suspinul?

Avem motive (recitind ca atare și *Manifestul Partidului Comunist*) să presupunem că inițiatorii acestei religii satanice s-au inspirat din destinul acestui personaj emblematic. Cînd l-au ales pe proletar spre a întemeia noul curs al istoriei, ei s-au gîndit la cel ce s-a revoltat nu pentru el însuși, ci pentru toți cei ce nu vor accepta niciodată acest „mister al predestinării” care împarte lumea în respinși și aleși (vezi *Dictionnaire des Syniboles*, Laffont).

Au făcut un purtător prometeic de făclie pe cel ce și-a luat în posesie viața, eliberîndu-se prin crimă și devenind, astfel, un simbol al responsabilității umane și al progresului. Nemaicontînd pe protecția lui Iahve, din fața

căruia s-a retras, pribegind spre un pământ mai fertil, el își va dura un *loc îngrădit*: orașul, orașul domniei lui, al cîrmuirii proprii, germenul oricărui viitor ateism. Omorîndu-și fratele, el a gustat pînă la capăt fructul cunoașterii, în afara (și poate împotriva) prezenței modelatoare a lui Iahve, și-a afirmat, cu de la sine putere, valoarea proprie a efortului, revendicîndu-si partea sa în marea lucrare a creației.

Dobîndirea, cu prețul morții celuilalt, a libertății era o idee în măsură să întemeieze o religie satanică. Era nevoie doar ca resentimentul (pe care îl deslușește acest mit străvechi) față de cel privilegiat, față de cel separat de tine prin ceea ce posedă, față de cel ce te face să te simți discriminat, să fie potențat, ațîțat prin megafoanele propagandei sau prin mijloacele insidioase ale literaturii.

Cu mințile lor candidе și înfierbîntate de credință, plăsmuitorii, din primele veacuri creștine, de legende parabiblice nu au ezitat să-și închipuie că numai Satana în travesti putea să-l îmboldească pe Cain și să-i sugereze modul cum poate scăpa de prezența sfînjenitoare a alesului Abel. Teroriștii conduși de Lenin și de urmașii lui nu au făcut decît să preschimbe o pornire naturală, un resentiment mocnit - în ură dezlănțuită și în luptă de clasă întărită, dirijată și canalizată precis prin cîteva lozinci, geniale în simplitatea lor explozivă, în schimbul sacrificării aproapelui, a celui mai bogat decît tine, a celui „ales”, lozincile promiteau proletarului Paradisul, Paradisul comunist la care se va ajunge chiar aici, pe pământ, căci sensul istoriei (în necurmat și triumfal progres) nu poate fi altul.

Spre a da propagandei o putere și mai mare de penetrare, incitatorii la ură de clasă au suprapus *miturilor* tulburi ale *invidiei* *miturile speranței*: *mitul Revoluției mesianice* care remodelează lumea și o purifică și *mitul Noii Vîrste de Aur*. Amîndouă aceste mituri (complementare) erau legate de *mitul Progresului* neînterupt al umanității spre un viitor luminos, în chip paradoxal, la nașterea acestui mit care a contribuit la coborîrea întunericului peste o mare parte a globului au pus umărul înșiși gînditorii raționaliști, iluminații secolelor trecute.

II. ETAPA CONCESIILOR TACTICE MIMAREA DEZGHEȚULUI ȘI A DESTALINIZĂRII. SUGERAREA NORMALITĂȚII CA DIVERSIUNE

Se poate spune că, la jumătatea anilor '50, socialismul prinsese rădăcini în România. Opoziția era anihilată, iar pîrghiile de control și de presiune, infrastructura și structura regimului, consolidate. Propaganda părea să nu mai aibă motive să agite cu aceeași energie lozincile luptei de clasă. „Declanșarea” procesului atroce al colectivizării, cu nenumăratele ei victime fizice și cu traumele ei psihice de nevindecă, făcuse ca, teoretic, prin desființarea ultimelor forme de proprietate asupra mijloacelor de producție, să se „îchideze” orice ar fi putut genera, „zi de zi și ceas de ceas în proporție de masă”, capitalism.

Inițiind procesul industrializării, mai curînd din rațiuni politice și ideologice decît din rațiuni propriu-zis economice, în dorința lui de a avea în sfîrșit o clasă muncitoare care să-i justifice prezența și supremația, P.M.R. a reușit să transforme poporul în populație; o populație relativ omogenă, egală în sărăcia ei. Ea era alcătuită, într-o proporție uriașă, din țărani migrați la oraș, din țărani navetiști, din țărani colectiviști, sărăciți și îndobitociți, dintr-o intelectualitate tehnică inutil de numeroasă și dintr-o intelectualitate umanistă cu o instrucție precară. Adică din elemente inconsistente, manevrabile, ușor de stăpînit.

La Moscova, însă, se produsese evenimente importante și o nouă echipă de conducători sovietici, în frunte cu Nikita Hrușciiov, părea că vrea să schimbe fața sumbră a comunismului stalinist, să dea credibilitate și un luciu oarecare orînduirii. Schimbarea a fost impusă și partidelor „frățești”, care trebuiau, în prealabil, să-și înnoiască liderii.

După un moment de derută și după o primă reacție materializată printr-o ultimă izbucnire de agresivitate internă, care masca, în fond, lichidarea posibililor pretendenți, conducerea stalinistă a țării, în frunte cu **Gheorghiu-Dej**, și-a

reconsiderat obiectivele, mijloacele și stilul de lucru. Schimbările din politica moscovită, neliniștea conducerii noastre staliniste, alimentată de micile deschideri inițiate, în stilul lui gesticulant histrionic, de către Hrușciiov, pretențiile și tentativele complexului militaro-industrial sovietic de a-și organiza, după necesitățile lui strategice, cu oameni noi, zona de influență, temerile în legătură cu prerogativele puterii, toate acestea au determinat o deplasare a accentului propagandei de la *divide et impera* la *omnes unum sentiunt*.

Liderii comuniști din jurul lui Dej și-au extras la început soluția tot din serul mai vechi de instrucțiuni al experților N.K.V.D. în spălarea creierului, acele mostre geniale de pragmatism feroce, care nu e exclus să constituie cea mai importantă contribuție din secolul nostru la cunoașterea psihologiei maselor și la progresul teoriei puterii. Au apelat, în consecință, la cosmetizări, lăsînd neatinsă structura și fundamentele staliniste ale regimului. Ei aveau în minte un singur lucru, un lucru simplu și clar: că, în afară de putere, nimic altceva nu contează și că orice artificiu este permis pentru a o dobîndi și a o păstra în împrejurări dificile. Și într-o astfel de situație te poate pune și cine nu te aștepți.

Cu ochii la barometrul „perestroikăi” hrușcioviste, au hotărît, la un moment dat, în forurile lor obscure, că ar fi în măsură să sugereze dezghețul și destalinizarea, chiar fără să le practice efectiv, în literatură, de pildă, s-a socotit că nu ar rezulta mari pierderi dacă s-ar accepta cîteva mici gesturi care să fie percepute ca un început de regenerare.

De la literatura impusă la literatura tolerată din rațiuni propagandistice

Proza în vremea tranziției

>

Imediat după 1948, pe culoarul recomandat sau sugerat ca obligatoriu de oficialități, din perspectiva intereselor de moment sau de durată ale partidului, au pășit fără mari ezitări îndeosebi cei ce voiau să se vadă tipăriți (după ani de „interdicții” și „austeritate revoluționară”), să obțină cît mai repede onoruri, lauri, să se bucure de avantaje și de o mediatizare copioasă, cum nici nu au visat vreodată scriitorii de dinainte de război sau din lumea occidentală. Prozatorii trebuiau să adopte însă rîcșetarul oficial (sau subînțeles ca bine primit) de teme didactice, de conflicte rezolvabile în spiritul optimismului de partid, o tipologie anume și o tonalitate luminoasă, convențională.

Prin toate căile posibile, scriitorii erau îndrumați de către „activiștii de pe frontul ideologic” să abordeze tematica majoră a prezentului, „să oglindească marile transformări din industrie și agricultură, munca fremătătoare de

pe șantiere", dezvăluind în toată măreția ei activitatea revoluționară a organizației de partid. Eroul central era comunistul - omul nou, muncitorul înaintat, țăranul care a înțeles sensul vieții noi și a pășit hotărât pe drumul luminos spre socialism. Trecutul putea fi și el „înfățișat”, dar privit nu „obiectivist”, ci cu ochii prezentului revoluționar; el reprezenta doar „lupta de veacuri a poporului împotriva claselor exploatare”.

Reflectând viziunea ideologică oficială, literatura nu pretindea inovarea, prin abaterea de la un anumit limbaj artistic ce se impunea de la sine. Proza era constrânsă să apeleze la formulele preexistente, la realismul clasic (eventual cu infiltrații romantice), numit în epocă „realism critic”. După ce, în timpul liberalizării diversioniste de mai târziu, din anii '60, literatura s-a scuturat de lanțurile dogmatismului absolut, prozatorii formați în acele vremuri s-au străduit să nu mai respecte regulile „realismului socialist”. Dar și atunci au rămas multă vreme fideli realismului tradițional, care, în anii '50, pompase sînge în arterele textelor și caucionase producția lor literară, făcînd-o cît de cît lizibilă.

Cei ce au dat un exemplu nenorocit, demoralizînd conștiințele, dezorientîndu-i pe cititori și devenind campionii realismului socialist, au fost scriitorii din vechile generații consacrați înainte de război: Mihail Sadoveanu, cu *Păuna Mică* (1948), *Mitrea Cocor* (1949) și *Aventura în lunca Dunării* (1954), în care marele povestitor era de nerecunoscut; Eusebiu Camilar, cu *Temelia* (1951); Ion Călugăru, cu *Oțel și pune* (1952); Cella Serghi, cu *Cantemireștii* (1954); Cezar Petrescu, cu *Oameni de a.i., oameni de ieri, oameni de mîine* (1955).

Alături de ei s-au aflat noii veniți, ariviști și cinici: Alexandru Jar, Ion Istrate, Șerban Nedelcu, Dragoș Vicol, Francisc Munteanu, V. Em Galan, Ștefan Andrei, Dumitru Mircea, Aurel Mihale etc. etc. etc.

Destul de repede, însă, scriitorii au învățat să ocolească schemele prea evidente și didacticismul agresiv, să evite concesiile flagrante. Nemai-arborînd ostentativ ideologia partidului, și-au putut „salva” întrucîtva operele, făcîndu-le lizibile prin elementele realiste de tradiție interbelică la care puteau avea acces.

Proporția pervertirii a fost, de la prozator la prozator (pe măsura prestigiului politic și a relațiilor personale) și de la un cincinal la altul, diferită, iar compoziția hibrizilor narativi relevă chiar evoluția punctului de vedere oficial. Propaganda însăși - conștientă de eșecul sublitteraturii confecționate strict

după normativele primilor ani ai realismului socialist - ar fi preferat, desigur, o proză în care ideologia partidului să fi fost încorporată mai abil sau, si mai bine, să fie implicită.

Cei ce ilustrează această „perfecționare” a setului de cerințe oficiale și de imperative partinice, cei ce au izbutit să nuanțeze oarecum recomandările Agitprop-ului și să facă „plauzibile” prozele, printr-o doză anume de realism clasic, au fost: Petru Dumitriu, în *Drum fără pulbere* (1951), dar mai ales în *Pasărea furtunii* (1954); Zaharia Stancu, în *Dulăii* (1953), *Florile pământului* (1954), *Rădăcinile sînt amare* (1958); Titus Popovici, în *Străinul* (1955) și *Setea* (1958); Marin Preda, în nuvelele *Desfășurarea* (1952), *Ferestre întunecate* (1956); Eugen Barbu, în *Gloaba* (1955), *Oaie si ai săi* (1958); Ion Marin Sadoveanu, în *Ion Sîntu* (1957); V. Em Galan, în *De la potop încoace* (1958).

Formula aceasta a ideologiei încorporate și susținute de un veșmînt realist (ideologie și realism tradițional) și-a schimbat, după o vreme, ponderea elementelor constitutive. A venit atunci timpul narațiunilor realiste, chiar performante uneori ca adîncime a observației, dar care sfîrșeau printr-o neașteptată concesie ideologică sau lua o turnură „acceptabilă” sub raport politic. Importanți prozatori, ca Eugen Barbu, Marin Preda, au cunoscut, presupunem, disconfortul unor asemenea renunțări conjuncturale și apăsătoare senzație a limitelor realismului lor.

În plin deceniu al realismului socialist și, mai cu seamă, între moartea lui Stalin și revoluția ungară (1956), cenzura a permis, totuși, apariția unui număr foarte mic de cărți ce nu satisfăceau nici tematica, nici imperativul actualității stringente. Ele erau de-a dreptul neverosimile în acel peisaj sumbru, fiind, în fond, reminiscențe, fosilele vii ale revoltei epoci interbelice: *Bietul loanide* (1953) de G. Călinescu, *Toate pînzele sus!* (1954) de Radu Tudoran, *Moromeții* (1955) de Marin Preda, *Cronică de familie* (3 voi., 1957) de Petru Dumitriu, *Groapa* (1957) de Eugen Barbu.

Primate cu ostilitate și cu mari rezerve de fioroasă critică militantă din epocă și de doctrinarii de partid, acuzate de apolitism, de naturalism și de însușirea precară a principiilor literaturii realist-socialiste, aceste cărți au avut meritul de a li cucerit un culoar nou pentru prozatori și de a fi arătat cum se poate cîștiga fiecare palmă de teren în confruntarea cu vigilența autorităților. Acceptate cu marcă dificultate, prin intervenții și, nu o dată, prin relații personale în sferele înalte, ele au indicat limitele suportabilității și au impus primele reguli ale jocului cu rigorile regimului.

Prozatorii au învățat că prezentul trebuie evitat, întrucât nu putea fi descris pînă la capăt în lumina absolută a adevărului. Prezentul aparținea ideologiei și fusese confiscat integral de aparatul de propagandă, ca argument. Dar concesia făcută de cenzură le-a sugerat că se pot ocupa de trecut sau de orice alt subiect care nu implică probleme acute de interpretare partinică imediată și că sînt „liberi”, doar aplecați asupra societății burgheze sau a istoriei îndepărtate, să practice un realism nemilos.

Culoarul cîștigat prin publicarea celor cinci-șase proze realiste a fost pierdut după zdrobirea revoluției din Ungaria, care ne-a readus, sub raport ideologic, la nivelul anului 1952. Asaltul literaturii asupra atotputerniceii ideologii a fost reluat, după cîțiva ani, din punctul lăsat (de la cota anului 1956). Între timp, o parte a criticii începuse să prefere chiar acest tip de realism, făcînd din cele cîteva cărți învățate în școli și universități temelia unui canon ce se va îmbogăți, mai apoi, cu texte de aceeași natură.

Culoarul acesta, dobîndit cu greu în anii '50 și recucerit la începutul anilor '60, le-a oferit scriitorilor de talent și de bună-credință posibilitatea să se vadă tipăriți, fără să fi făcut flagrante concesii politice. Era un culoar încăpător, pe care ai fi putut înainta oricît, cedînd diverselor tentații literare, dar respectînd cîteva „mici” interdicții: aceea de a te ocupa de defectele structurale ale regimului socialist și aceea de a te lăsa atras de chestiunea spinoasă a libertății și înstrăinării, adică de veritabila motivație a literaturii veritabile. Spre deosebire de culoarul amintit mai înainte, pe acesta nu erai ghidat de recomandări și precepte și nu făceai ce ți se spunea că se așteaptă de la tine să faci; trebuia doar să eviți să zăbovești în cîteva zone interzise (unde se aflau intrările în alte căi de acces, de nestrăbătut atunci).

Acest culoar complezent va oferi, după 1964, scriitorilor posibilitatea diversificării extraordinare a paletei stilistice, a tematicii, a formulelor narrative și a tipurilor de expunere. Ceea ce a servit indirect regimului, care-și demonstra capacitatea de înnoire, forța creatoare, viabilitatea, un regim care chiar căpăta astfel lucirile libertății.

Astăzi am zice că a fost o extensiune pe orizontală și o perfecționare stilistică formală care, în ansamblu, aveau semnificația unei mari diversiuni: *adevăratele probleme ale omului rîcnînea altundeva, ncrostite.*

de bunăvoie, înainte de 1948, poezie militantă demnă de un oarecare interes, au fost nevoiți să-și modifice radical evoluțiile lor formale artistice după rețetarul impus de la Moscova și păzit cu strâșnicie de o echipă vigilentă de censoři și de critici autorizați (M. Novicov, N. Moraru, Ov.S. Crohmălniceanu, T. Șelmaru etc.).

Ce pretindeau autoritățile comuniste scriitorilor care, nefiind încă arestați sau marginalizați, mai aveau drept de semnătură, nu a fost greu de aflat. Ele voiau *totul*, adică nu numai o poezie pusă exclusiv în slujba lozincilor și idealurilor revoluționare, ci și una scrisă după canoane unice, în spiritul și litera esteticii normative realist-socialiste.

În esență, aceasta solicita un mesaj accesibil, transpus în versul clasic regulat, cu care erau atât de familiarizați „oamenii muncii”. Tot ce depășea acest nivel rudimentar era taxat drept periculos și „neprogresist”, trădând orientarea „nesănătoasă” a autorului. Acest individ dubios era vinovat de a se fi lăsat înrâurit de „formalismul” și „cosmopolitismul” artei imperialiste ori de a se fi dovedit incapabil să se lepede la timp de „evazionismul” și „intimismul” artei decadente burghezo-moșieresti.

Cu alte cuvinte, atunci partidul se mulțumea cu un singur fel de literatură, cea propagandistică, și își dorea un singur tip de scriitor: *agitatorul*.

S-ar spune că presupusa putere de penetrare și de înrâurire a poeziei - care, avantajată de volumul ei redus, ar fi putut fi lesne multiplicată sau memorizată - a mărit exigențele și a mobilizat vigilența autorităților pentru o perioadă mai lungă de timp. Mai lungă decât în cazul prozei, care, căpătând la jumătatea anilor '50 dreptul de a „zugrăvi” critic trecutul burghezo-moșieresc și rămășițele lui, a putut ieși, cu un succes relativ, din șabloanele artei oficiale, mai cu seamă prin elementele de realism antrenate în fluxul povestirii.

Demostene Botez, Mihai Beniuc, A. Toma, Nicolae Tăutu, Cicerone Theodorescu, Măria Banus. D. Corbea, Miron Radu Paraschivescu, Nina Cassian, Victor Tulbure, A.E. Baconsky, Dan Deșliu, Eugen Jebeleanu, Veronica Porumbacu, Teodor Bals, Haralambie Țugui, Eugen Frunză, Victor Eftimiu și alții, rușinos de mulți, păreau doar semnatarii miilor de variante ale uneia și aceleiași poezii direct sau indirect agitatorice.

Abaterile, cil de ne semnificative, ieșirile din rînd erau amendate cu promptitudine iacobină și cu o anume voluptate denunțătoare. Citite astăzi, intervențiile cerberilor criticii apărute în presa de partid sau în cea culturală (*Viata Românească*, *Steaua*, *Ga:cta lucrare*. fondată în 1954) seamănă în

chip ciudat cu jocul crud al felinelor care dau de cîteva ori drumul victimei înainte de a le sfîșia. Fără asemenea „scăpări” ale poeților - supuși, slavă Domnului, erorii -, *inchiziția criticii* și-ar fi pierdut rațiunea de a fi.

Cu toate acestea, este clar că poeții nu puteau să aibă atunci alt ideal decît acela de a-și slăbi strînsoarea lațului, de a ameliora, prin asemenea „scăpări”, măcar calitatea expresiei. Pe cît le-a stat în puteri, ei au încercat să se prevaleze și de teza (trecută cu vederea de cenzori, dar devenită oficială prin prezența ei constantă în documentele de partid de după moartea lui Stalin) potrivit căreia scriitorii, păstrînd cu fidelitate „fondul” tematic socialist, sînt „liberi” să-l trateze într-o diversitate de stiluri.

La eroziunea structurii monolitice a poeziei tipărite în această fază a regimului comunist a contribuit și reintroducerea - treptată și cu infinite precauții (prefețe preventivoare, texte croșetate, opere „alese”, adică selecții orientate partinic etc.) - în circuitul editorial atît a clasicilor români și străini, cît și a unora dintre scriitorii importanți care se încăpățînaseră să trăiască și după 1948. O deplasare notabilă de accent s-a petrecut atunci în conștiința artistică și în orizontul de așteptări al poeților tineri, în mentalitatea cenzorilor, a criticilor literari și chiar a unora dintre conducătorii politici treziți pe jumătate din coșmarul stalinist.

Chiar dacă poezia va reîntra, la începutul anilor '60, în matca ei firească, regăsindu-si treptat diversitatea și complexitatea și restabilind legăturile tăiate cu creația literară interbelică, partidul va continua să ofere celor loiali - statornicilor întru credință - facilități de publicare, mari avantaje pecuniare și, prin criticii de serviciu și prin autorii de cursuri și manuale, o anume falsă notorietate. La aceasta a aspirat mereu un număr surprinzător de versificatori de duzină recrutați din rîndul grafomanilor, al rataților, al ambițioșilor de mare și mică anvergură, al celor speriați, înfricoșați și șantajați de „organe”.

La sfîrșitul primului deceniu roșu și în primii ani ai celui de al doilea, ei învățaseră să se lase folosiți de angrenajul propagandistic fără să facă acele concesii oribile (tematice și stilistice) din anii de început ai regimului, cînd, respectînd șablonul formal-prozodic prescris, trebuiau să ridice osanale ocupantului sovietic, să mintă „partinic” cu nerușinare, să renege și să batjocorească trecutul și istoria națională.

De altfel, din lista de preferințe a secției de propagandă a partidului (atentă la schimbările interne și externe) se împuținaseră sau dispăruseră, discret, temele prosovietice, cele antiimperialiste, ca și cele care incitau la ură de clasă. Partidul nu mai impunea, cu violență și severitate, scrierea după rețear^a »nor texte anume, chiar dacă deschidea în continuare toate ușile poeților

care cîntau izbînzile revoluționare, șantierele de construcții, munca avîntată, privescînd România socialistă. Grație trecutului lor de executați sinistri și nemiloși, unii din criticii înregimentați, care, cu numai cîțiva ani în urmă, pusese umărul la demolarea culturii române, își puteau permite să fie mai puțin ortodocși, remarcînd acum, cu entuziasm pripit, „performanțele” din planul expresiei ale unor scriitori și lărgirea ingenioasă a sferei lor tematice.

Părăsirea treptată a narativității, a povestirilor pe versuri în manieră sovietică, ivirea timidă a persoanei I și, o dată cu ea, a efuziunilor lirice, deliberarea pe teme abstracte sau pe teme morale și general umane, plasticitatea descrierilor, înscenările ingenioase și folosirea tehnicilor dramaturgice, apelul la formele fixe și la speciile prestigioase, probele de virtuozitate - toate acestea figurau drept inovații stilistice și dovezi de prospețime și inspirație poetică. Aceste firave modernizări, aceste jumătăți de pași pe drumul spre regăsirea limbajului specific poeziei au putut să capete importanță în climatul asfixiant al primului deceniu de democrație populară.

Însă cele mai multe volume - semnate atunci de Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu, Mihai Beniuc, Tiberiu Utan, Ion Brad, Alexandru Andrițoiu, Radu Cîmec, Comeliu Sturzii - conțineau tot poezie ocazională și militantă, reiați reportericești versificate, descrieri de război, evocări de momente și de figuri eroice agreeate de partid. Și doar rareori li se permitea - și numai celor mai greu de refuzat de cenzură (precum E. Jebeleanu, M. Banuș, R. Boureanu, M. Beniuc) - să facă loc interogației meditative ori unor teme lirice de circulație precomunistă: elogiul muncii, al naturii și al bucuriilor simple, al pădurilor, holdelor și recoltelor, odele închinare tinereții, iubirii, patriei, mamei și femeii active, pămîntului și roadelor lui, „minunilor de fiecare zi” (Dan Deșliu).

De altfel, trebuie menționat că a început să se configureze de pe atunci o categorie *siti-generis* de privilegiați de etapă ai poeziei ca poezie, așa cum și dreptul la proză ca proză nu-l primise chiar oricine. Trebuia să-ți fi dovedit atașamentul și să fi dat probe de partinitate în primii ani ai „revoluției” ori pur și simplu să ai un sprijinitor sus-pus, ca să ți se permită acum publicarea unor texte cit de cît acceptabile.

Cu o fibră autentică de *poeia vatcs*, Mihai Beniuc scrisese înainte de 1948 o poezie marcată de frenezia și patosul **expresionismului** militant și rebel. Cu accente de mesianism social, versurile din *Cnilece ele pierzanie* (1938) respingeau efuziunile sentimentale și sfidau, prin figurația lor eseniniană, îndrăzneală și păgînă, convențiile obositoare ale tradiționalismului gîndirist.

Nu cal'tatea u^{nor} asemenea versuri robuste și năvalnice, hrănite din subiectele istoriei naționale și din motivele folclorului, i-a dat însă dreptul de a face loc în voJu^{me^e ^e} după 1960, unei poezii cât de cit plauzibile, revenite în matca ei lirică- în ochii organelor de partid și ai cenzurii nu aveau nici un preț atitudinile tumultuos-revoluționare și profetice de dinainte de război ale poetului care, luînd chipul și barda „flăcăului de pe Crisuri”, amenința că va ivi o lume nouă” și va face să țîșnească „șuvoaie mari de ape”. Contase, în chip decisiv, doar șuvoiul zecilor de volume „pe linie” din anii '50 ale autorului *Mărului de lîngă drum* (1954), cu mii de versuri lozincarde care afirmau fidelitatea față de partid și de stăpîinii lui de la Moscova.

Numai autoritatea pe care o dobîndise astfel și pe care o fortificase și prin funcția de președinte al Uniunii Scriitorilor (devenită o satrapie unde Beniuc își putea rezolva toate complexe) i-a îngăduit să strecoare ici-colo versuri notabile, de tonalitate elegiacă, cîteva strofe bine dăltuite și chiar poezii întregi de factură clasică, unele antologabile.

Deși, proporțional, poezia de lirism veritabil (pe tema timpului care macină, de pildă) e copleșită de cea propagandistică, a alămurilor asurzitoare, simplul fapt că ea figura în volumele lui Beniuc i-a asigurat acestuia o poziție-cheie în canonul de tranziție din jurul anului 1960. Chiar dacă aceste „scăpări”, aceste forme de beletristică autentică nu aveau nimic excepțional și strălucitor în ele însele, fiind, de fapt, niște biete zdrențe ale poeziei antebelice, ele au primit laude absolute și girul criticilor (și nu numai al celor dedicați cu trup și suflet propagandei de partid).

Tot astfel, Eugen Jebeleanu exprimase în cîteva texte antebelice exasperarea și revolta lui, anunțînd, în spirit avangardist, o vreme a dezastrelor mărețe. Nu aceste poeme vaticinare de mai demult, scrise uneori în vers alb, i-au convins pe cenzori, și nici măcar articolele jurnalistului de slînga nu au fost argumentele care i-au dat „libertatea” de a publica fastuosul, supradimensionatul poem *Surfsiil Hiroșimei* ori „parabolele”, meditațiile pe teme etice, elegiile și satirele care i-au creat o aură de mare și îndrăzneț poet al cetății.

Ca să devină, la începutul anilor '60, autorul prestigios, constant supralicitat de către critici pentru copleșitoarea „dimensiune tragică” a unui poem „savant”, cu lungi descrieri, comentarii și reflecții plecticoase - cum ne apare astăzi *Sunsnf ffiroșifffff*—, F. Jebeleanu a cotit/serios la zestrea rușinoasă a realismului socialist. Inchinînd ode soldatului sovietic, înierîndu-i pe imperialiștii anglo-saxoni. aiîjători la război, glorificînd, cu un limbaj voit pedestru, în interminabile si comice povestiri pe versuri (după modelul sovieticilor), viața ele colhoz (*în wtnlliriSiillid*) ori figuri istorice revoluționare (A/rc,sc»).

el și-a putut permite introducerea unor pasaje cu imagini halucinante (despre bombardamentul atomic) ori pastelate (cele descriind seara de dinaintea cataclismului). Aceste fragmente alungau întrucâtva senzația de făcătură didactică și greoaie a *Surîsului Hiroșimei*. Iar, mai apoi, a putut să „cuteze” să publice volume care conțineau și elemente de lirism veritabil, apte să echilibreze talgerul cu moloz propagandistic și platitudini reportericești.

Un caz special l-a reprezentat A.E. Baconsky, redactor-șef, din 1954, la revista *Steaua*, pe care o conduce în spirit duplicitar, publicând atât laude la adresa părinților comunismului și a lui Gheorghiu-Dej, ori blesteme la adresa Wall Street-ului, cât și timide versuri elegiace rupte de „realitatea vremurilor noi”. Acestea din urmă erau semnate fie de el, fie de tineri poeți precum Nichita Stănescu (debutat în 1957) și Petre Stoica. Evoluția estetică a celui ce scrisese celebra strofă „Si mai trece-o noapte, și mai trece-o zi / Se ascute lupta dintre clase / Și chiaburii se arată-a fi / Elemente tot mai dușmănoase” a fost cea mai spectaculoasă dintre toate schimbările la față din acei ani.

El își va renega oficial oportunismul poeziei de început și, cu un curaj ce a părut nebunesc, și-a publicat cuvântarea ținută la primul congres al scriitorilor (1956), unde a anunțat, apelând la citate din Belinski, despărțirea de conceptele rudimentare ale realismului socialist, precum și dreptul poeziei la „demență” care convertește realitatea în lirism. Volumul de versuri *Fluxul memoriei* (1957) confirmă această radicală modificare de optică, ce a părut politicilor o sfidare de neiertat, iar cititorilor un uimitor semn de vremuri noi.

În situații similare s-au aflat și alți autori de versuri festive, lozincarde, tributare militantisimului de circumstanță - din anii '50.

La începutul anilor '60, Veronica Porumbacu, după un lung concubinaj cu „viitorul comunist”, ne învață să degustăm bucuriile simple ale prezentului (*Diminețile simple*, 1961). Iacobinul Dan Deșliu atrăgea atenția asupra *Minunilor de fiecare zi* (1962), iar odiosul stegar al violenței sângeroase de clasă. Eugen Frunză, își lasă acum la vedere fața lui blajină de elegiac. Furtunosul revoluționar Victor Tulbure dăluiește stihuri elegante. Ion Bănuță devine ironic sub semnul unui diavol comprehensiv. Nici până astăzi nu știm dacă Măriei Banus i-a venit greu sau ușor să treacă de la *Strungul, plugul și condeiul*, de la *Ție-ți vor în 'sc. Americă!* (1955) și *Se-arată lumea* (1956) la o poezie de reflecție ironică și de esențializare.

Tinerii recenzenți (Nicolae Manolăscu, Eugen Simion) debutați în jurul anului 1960 au intrat în iarmarocul literaturii plini încă de admirație fală de asemenea tresăriri artistice elogiuate de criticii mai vîrstnici (Ov.S. Crohmălniceanu, Lucian Raicu, Paul Cîerucscu).

La rîndul lor, tinerii poeți care își publicau atunci primele cărți (Ana Blandiana, Nichita Stănescu, Gheorghe Tomozei ș.a.) au observat că rețeta aceasta bazată pe un melanj de poezie lirică și de versificare pe teme ideologice a fost acceptată de activiștii culturali ai partidului și că, pînă la urmă, aceștia au început s-o recomande ca pe o cale a compromisului politico-literar care putea mulțumi pe toată lumea.

S-a făcut, atunci, un pas important spre jocul complex și savant de mai târziu, în care vor intra, motivați divers, de la etapă la etapă, sub presiunea - schimbătoare - ideologică și politică, cenzorii, forurile de partid, criticii și producătorii de literatură.

Cenzura și supervizorii ei din aparatul P.M.R. începuseră să nu mai intervină, direct și în spirit coercitiv, în actul creator, prin impunerea unor teme și stiluri obligatorii. Prevalîndu-se de monopolul editării și avînd în subordine detașamentul din ce în ce mai bine școlit (și reciclat din vreme în vreme) al redactorilor de carte, secțiile propagandei de partid practicau față de pocăiți, de reeducați, de reveniții în literatură și mai ales față de tinerii debutanți o politică mai subtilă, în care se combinau „sugestia prietenească” și indicarea clară a zonelor tabu.

Serviciile de propagandă, care inventaseră sau acceptaseră formula lui „dă-ne ceva și nouă și vezi-ți de treabă”, se arătau mulțumite de această diversificare inofensivă - credeau ele - a posibilităților artistice. Ea era caucionată și sprijinită de o critică din ce în ce mai deschisă înnoirilor și care primise, indirect, o doză de curaj din direcția reapariției în conștiința publicului a modelului artistic al marilor noștri poeți, redați atunci culturii naționale (Arghezi, Goga, Blaga).

Peisajul aparițiilor editoriale ale acelor ani este deconcertant. Puțini poeți mai respectau în totul, în literă și spirit, conduita artistică oficială, care nu era, chipurile, alta decît aceea de dinainte de 1960. Grupul „fidelilor”, al nestrămutaților în credință era sprijinit de „foruri”, ca și înainte, cu toate mijloacele bănești și de „prestigiu”, dar fără tragere de inimă.

Începuseră să fie preferați poeții care alternau plachetele ce proslăveau realizările partidului cu cele în care se practica o poezie cantabilă, cuminte, de factură romantică, clasică, sămănătoristă sau chiar simbolistă. Ori cei care dădeau, în două-trci poezii, cezarului ce era al cezarului, pentru ca apoi să îndrăznească să „aspire”, în celelalte poezii, să atingă nivelul estetic al premodernilor noștri.

Multă vreme, prin astfel de volume *de* versuri care favorizau șlefuirea **ttistică**, performanța plastică și pro/odică în interiorul unei tematici lotu.și iitate, pocii precum cei amintiți m.ii sus caroia li se adau»ă si alții: Ion

Horea, Violeta Zamfirescu, Tiberiu Uta -, lipsiți de vigoare și de o veritabilă forță artistică, au intrat și au rămas în canonul oficial, blocând multă vreme procesul primenirii lui și dezorientându-i pe cititori și pe critici. Aceștia din urmă socoteau că simpla individualizare a expresiei și însuși ieșirea ei din previzibilitatea și didacticismul realismului socialist însemnau sau păreau să reprezinte un câștig major.

Puși constant în circulație prin sistemul editorial, prin publicarea lor neîntreruptă în ziare și reviste, beneficiind de recenzii binevoitoare chiar din partea celor a căror semnătură crea și distrugea, în anii '50, biografii, luați în seamă - inerțial și prin reflex de imitație - și de criticii tineri, acești poeți modești din „vremea tranziției” au întârziat nepermis de mult intrarea în drepturi depline a generației lui Nichita Stănescu și Marin Sorescu.

Ei s-au simțit frustrați de cariera rapidă și spectaculoasă a reprezentanților generației '60. De ostilitatea lor abia reținută au profitat organele puterii, care au mizat totdeauna pe acest soi de invidie artistică. Ele i-au folosit ori de câte ori aveau nevoie să tempereze dorința de schimbare a tinerilor poeți șaizecisti, iar, după nefastul an 1971, au făcut din mulți dintre ei instrumentele reîndoctrinării ideologice inițiate de N. Ceaușescu.

Aceasta era, în linii mari, situația poeziei în perioada de tranziție de la dogmatismul realismului socialist la liberalizarea relativă.

Nu trebuie subestimată cantitatea de poezie partinică publicată - și atunci, ca și în deceniul 6 - cu sprijinul și la îndemnul direct al aparatului propagandistic. Si mai ales nu trebuie ignorate — în perspectiva evoluției fenomenului poetic românesc - formele hibride care se născuseră, sub umbrela temelor „măști”, prin concesiile făcute expresiei individuale, artisticității, plasticității fragmentare; „rețetele” abile ale volumelor în care proporția de poezie „pe linie” era în continuă scădere, pe măsura relaxării presiunii politice și a stingerii „luptei de clasă”.

În special aceste mixturi artistice și editoriale reprezintă ceea ce, în jurul anului 1960, dorea cu adevărat partea cea mai „cultivată”, mai „luminată” a aparatului de partid. Cealaltă parte, nucleul dur, „șoimii” (prezenți, cum se știe, în oricare din regimurile **democrat-populare**), ar fi năzuit să prelungească, fără mari modificări, starea poeziei realist-socialiste din anii ei cei mai întunecați.

Atitudinile ambigue ale membrilor aparatului de partid cu funcții importante și putere de decizie s-au repercutat asupra evoluției fenomenului artistic.

Dovada că prezența încă pregnantă a poeziei care satisfăcea în chip direct sau indirect dezideratele partidului a avut o mult mai mare înrîurire decît se crede asupra fenomenului poetic în ansamblul lui este chiar deruta axiologică, de care vorbeam, din anii 1960-1965. La ea au contribuit - ca de regulă în istoria literaturii române - criticii noștri, mereu speriați de ceva, atunci temători că pînă și modestele manifestări artistice ale acelor ani ar fi putut fi într-o zi lichidate de regim, un regim care continua să sprijine poezia partinică.

Așadar, dacă pînă la sfîrșitul anilor '50 pentru autoritățile comuniste nu trebuia să existe decît agitatorul-poet, la începutul anilor '60 ele ar fi dorit ca poetul să fie și agitator.

Ca un semn al schimbării ce era pe cale să se producă în plan politic, din 1963, Uniunea Scriitorilor din România (fondată în martie 1949 ca instrument stalinist de control al vieții literare) a reînființat instituția premiilor literare. Această instituție o înlocuia pe aceea a Premiilor de Stat clasa I, de care au beneficiat în deceniul abia scurs poeți ca A. Toma (*Cîntul vieții*), Dan Deșliu (*în numele vieții*), Mihai Beniuc, Cicerone Theodorescu, Marcel Breslașu etc.

Premiul Uniunii Scriitorilor a fost acordat, în 1963, volumului *Aventuri lirice* semnat de Geo Dumitrescu, care, după o tăcere de 17 ani, pune la un loc versuri scrise între 1938 și 1962. Anumite „alese” versuri. Premiat de Fundațiile Regale cu ani în urmă, Geo Dumitrescu nu era un poet insignifiant, dar volumul *Aventuri lirice* nu-l reprezintă atît pe poet, cît mai cu seamă ilustrează această complexitate a raporturilor creatorilor din acea perioadă cu autoritățile comuniste. Sînt aici (începînd de la titlu) cîteva semne care par să anunțe regenerarea, după o lungă amnezie, a lirismului românesc: mici molecule de erotism și sentimentalism, o anume prospețime a limbajului, o „cutezanță” în vehicularea de termeni socotiți altădată primejdioși (*aventură, metempsihoză, diafan, suflet, potopul lui Noe, Adam, arome vrăjite*), o anume vioiciune stilistică și, mai ales, surpriză!, un înveliș de ironic, o ironie — firește - cuviincioasă.

Doar trei-patru piese ies din actualitatea fals militantă și refac legătura cu atmosfera poeziei de tinerețe, în rest, nu descoperi decît o vibrație suspectă, o alergare neliniștită printre lozinci și simboluri roșii, intensificări retorice viclene și neputincioase. Ioana Pîrvulescu considera, într-un serial din *România literară*, că a fost vorba de o încercare nereușită ele evadare a lui Geo Dumitrescu din universul simbolurilor de tinichea, în care „Fugarul” e ajuns din urmă de propriile fantasme roșii, risipindu-și și ultima rezervă de lirism.

Criticul probabil cel mai reprezentativ pentru această epocă de tranziție a fost Paul Georgescu, premiat și el, în anul următor (1964), pentru volumul *Părerii literare*. Analizele sale, ca și intuițiile, de altfel, sînt strălucite, dar judecățile de valoare sînt dependente de codul și lozincile vremii și par astăzi a fi puse, cu abilitate, în slujba carierei scriitorilor, a recunoașterii lor oficiale și a ușurării contactelor lor ulterioare cu cenzura. Este demnă de remarcat perversitatea atitudinii criticului, care, deși vede bine ce e de văzut, elogiază, cu cinism, tocmai concesiile conjuncturale, slăbiciunile partinice, de pildă, ale lui Nichita Stănescu (cel din *Cîntec pe o schelă de aluminiu*, *Inscripție pe un baraj*, *Sensul oțelului*, poeme aflate în volumul din 1960, *Sensul iubirii*).

Pînă și scriitori foarte tineri (cu excepția notabilă a unor oameni ca Ileana Mălăncioiu sau Mircea Ciobanu) au înțeles, vai, foarte repede care sînt avantajele acestui pact dezonorant, în fond, cu autoritățile (reprezentate de critici și de redactori de carte). Au intrat în arenă pe acordurile unui vals amăgitor - un „Mefisto-vals”, în formula fericită a Ioanei Pîrvulescu. Nu puțini vor sfîrși prin a se simți bine în brațele lipicioase ale partenerului atotputernic, la pieptul lui păros, muncitoresc.

În concluzie, produsele acestea literare (proză și poezie), deși sub valoarea celor interbelice, s-au impus și s-au legitimat tocmai pentru că le semănau, uneori pînă la pastişă, și puteau fi recunoscute tehnici, procedee, registre lirice aparținînd unui reper mitic, unei Atlantide pierdute. Recitind volumele de debut ale celor mai mulți dintre poeții și prozatorii postbelici rămași în manuale, sesizezi fără efort că învierea unui aer stătut a fost luată drept înnoire. Vor mai trece cîțiva ani pînă vor începe să se audă - în cărțile aceluiași și în cele ale debutanților colecției *Luceafărul* - vuietul unei veritabile mari poezii.

Însă numai numele celor care au ocupat golul au rămas pe buzele noastre, căci ei erau nimbați de eroismul cu care părușeră a-și fi cîștigat dreptul la sentimente personale. După atîția ani, ne simțim încă atașați de acele prime încercări fragile de poezie, deși știm mai bine decît ieri că ele reprezentau, ca și proza dezideologizată, *diversiunea sugerării normalității*, proba potentelor înnoitoare ale literaturii socialiste care, iată, este viabilă.

Era vremea concesiilor tactice și propaganda însăși primise misiunea demonstrării posibilităților reformatoare ale puterii de la București. Reeducația timida - chiar așa trunchiată și presărată de croșete, cum era - a literaturii clasice, readucerea în conștiința publică, cînd discreta, cînd vi-ihilă.

a scriitorilor marginalizați (cazul Blaga) sau aflați *pe* vechile liste negre ale anilor '50, atenuarea exceselor ideologice și a atitudinii iritant antiromânești a istoriografiei rolleriste a aceluiași ani '50, traducerea din ce în ce mai numeroasă (și nu numai din literatura rusă și sovietică) erau și ele semne ce păreau să anunțe și să confirme o îmblinzire a regimului.

Oricare au fost consecințele ulterioare ale acestor mici concesii, toate au fost iniția] argumentele propagandistice, vicleniile tactice ale unei conduceri politice staliniste, înfricoșate de a fi înlocuite prin voia teribilă a Marelui Frate.

I. REORIENTAREA POLITICA A ROMÂNIEI DUPĂ 1964. FANTASMA LIBERTĂȚII

Aduși la putere cu ajutorul tancurilor sovietice, comuniștii români se aflau acum în situația oarecum bizară de a simți ca din ce în ce mai stînjenitoare ingerințele sovieticilor- și rolul lor de stăpîni, brutali și aroganți, peste interesele României. Măsurile cosmetice trebuiau completate cu acțiuni inteligente și ferme.

Astfel, nu atît din atașament adînc pentru țară, ci, mai sigur, din dorința de a-și consolida puterea amenințată de Moscova, Gheorghe Gheorghiu-Dej și cîțiva din oamenii lui au inițiat, pînă la urmă, un proces de reorientare politică, înșelînd vigilența Kremlinului prin nenumărate gesturi de umilință și obediență, jucînd rolul slugilor smerite, conducătorii români (între care s-au remarcat I. Gh. Maurer și fostul agent sovietic E. Bodnăras) au izbutit să-l convingă pe Nikita Hrușciov că regimul comunist din România este atît de sigur, încît nu e nevoie de prezența trupelor sovietice.

Proclamată ca probă a superiorității orînduirii socialiste și folosită propagandistic chiar de N. Hrușciov în forurile internaționale, plecarea din România a diviziilor sovietice a constituit, însă, prilejul și începutul unui proces de delimitare treptată a politicii conducerii românești de indicațiile Kremlinului. El a culminat cu declarația din aprilie 1964 a partidului, care consfințește un anumit grad de independență a politicii noastre externe, o luare în considerare mai clară a intereselor poporului român, o redescoperire a importanței problemei naționale și a sentimentelor patriotice, atîta vreme reprimare.

Aceste schimbări de optică - oricare ar fi fost motivația lor pragmatică sau ocultă - au avut, cum se știe, un ecou formidabil. Intensificarea relațiilor cu lumea occidentală, eliberarea, în același an, a miilor de prizonieri politici au convins o mare parte a populației (și chiar a intelectualității timorate și sceptice) că măsurile sînt autentice și că s-a schimbat, cu adevărat, ceva.

Regimul a primit o doză mare de oxigen și, pentru prima dată după 15 ani de teroare, politica oficială a început să se bucure de o anumită simpatie populară și să trezească speranțe în cercurile intelectuale. Măsurile cosmetice inițiate mai devreme - din teamă și spre a fi pe placul Moscovei - pentru sugerarea „dezghețului” (înainte de 1964) începeau să aibă o acoperire națională și să pară a fi fost gîndite în perspectiva aceleiași schimbări fericite de macaz. P.M.R. părăsea „internaționalismul” sub care se ascundeau interesele rusești.

Organele propagandei de partid constatau succesul nemaivăzut al mișcării de redescoperire a valorilor naționale și luau act cu plăcere de echivalarea acesteia, în zona de speranțe a intelectualității, cu liberalizarea, cu democratizarea și deschiderea politică, îndelung așteptate. De această confuzie se va folosi și Ceaușescu, după 1965, spre a-și fortifica puterea, reorganizîndu-și angrenajele propagandei și, grație ei, va găsi sprijin multă vreme regimul lui printre intelectualii cărora nu le venise ceasul trezirii. Este exact lucrul pe care l-ar fi făcut și Gheorghe Gheorghiu-Dej dacă nu ar fi murit la numai un an de la îndrăznețul său gest din aprilie 1964, un an în care cultul personalității lui începuse să ia proporții ceaușiste.

Pentru că ne puteam permite acum să fim patrioți, să ne recuperăm trecutul și să ne opunem pretențiilor imperialismului sovietic, se cuvenea să ne regăsim și libertatea de gîndire, pierdută o dată cu venirea rușilor. Cu cît exorcizarea răului din afară era mai viguroasă, cu atît ni se părea că devenim mai liberi, că nu avem cum să nu devenim mai liberi.

Evoluția regimului urmașului lui Gheorghiu-Dej ne-a dovedit cu asupra de măsură că ne înșelam. Numai că și fenomenul literar, oricît ar fi fost expus înrîuririi ideologice, își are legile lui, puterea lui de a fi și de a evolua altfel decît și-ar fi dorit-o partidul, care nu a încetat, de altfel, niciodată să considere creația artistică drept „o roțiță și un șurub”.

Un dezgheț de nestăvilit. Favorizarea, din rațiuni propagandistice, a liberalizării artistice

Nu știm câți dintre viclenii noștri culturnici au putut să prevadă consecințele „nevinovatelor” libertăți permise pentru sugerarea „dezghețului” și a normalității. Ce s-a întâmplat cu sistemele totalitare închise care au executat minuscule deschideri tactice, în numele unei strategii de durată, a avut loc, în mic, și în cadrul restrâns al subsistemului literar. În chiar spiritul „dialecticii” lor de partid, după o vreme, strategia avută mereu în vedere a fost măcinată și fatalmente compromisă de către aparent neînsemnatele concesi tactice, care, prin amplificare treptată, au schimbat centrul de greutate și datele ecuației, configurându-se, anunțându-se ca posibilă nouă strategie.

Pe nesimțite, în mai puțin de un cincinal, literatura scrisă la începutul deceniului 6 a început să pară ușor ridicolă și, grație curajului pe care l-am căpătat prin „Tezele din aprilie” 1964, chiar oribilă. Totuși, în setul de priorități ale secțiilor specializate ale partidului (unde continuau să activeze destui staliști în travesti), teme precum „prezentul de luptă și efort”, „figura constructorului comunist”, „realizările socialismului biruitor” continuau să figureze. Se prefera, însă, tratarea lor în felul în care scriitorii de la sfârșitul anilor '50 izbutiseră cu dificultate să o facă.

Ceea ce fusese atunci socotită *literatură tolerată* devine acum *literatură agreată*. „Abaterile” de la vechile matrițe realist-socialiste capătă gir oficial și forurile ideologice recomandă, de pildă, editurilor publicarea chiar a acelui tip de volum - apărut sporadic înainte de 1960 - în care redactorul condiționa tipărirea unor poezii de dragoste (romantic-idilice, pasional-declarative, nostalgic-declarative) ori chiar a unor poezii de notație „intimistă” și de reflecție, de includerea unui număr de „bucăți” pe linie.

„Bătălia pentru tematică” nu se încheiase. Propaganda nu renunță la propagandă, dar o vrea implicită sau cit mai puțin stridentă și, eventual, contrabalansată de o literatură acceptabilă. Se constată, însă, de pe acum, un fenomen specific aparatului de partid specializat: oficial, el recomandă și prescrie - mai mult sau mai puțin limpede un tip de literatură depășit de evoluția - greu acum de stăpânit - a fenomenului artistic, dar care cu câțiva ani înainte luscse, în bună măsură, respins și ullicat.

Cu toate acestea, pentru că trebuia distrus cultul, încă puternic, al predecesorului, Nicolae Ceaușescu a favorizat tendința de schimbare a mentalității artistice și a codului estetic, care a transformat și literatura dejistă în termenul negativ al comparației și, pînă la urmă, într-un vis urît.

Între 1965 și 1971 a existat un răstimp în care, spre deosebire de oricare alt loc din Est, în România s-ar fi putut publica lucruri realmente îndrăznețe, dacă am fi avut ce și dacă sertarele scriitorilor nu ar fi fost aproape goale, ca și în 1990. „Tînărul” secretar-general miza din ce în ce mai tare pe cartea democratizării și a naționalismului, trudea la alcătuirea portretului său luminos; intelectualii se lăsau înșelați, Occidentul nu mai puțin.

Proza se străduia să se întremeze, fie reluînd, fie adoptînd și adîncind, după puteri, creația interbelică, fie reluînd și adaptînd superficial, la repezeală, inovațiile, deja perimate, ale „noului roman” francez, în spiritul tradiției noastre de „progres prin imitație”. Poezia făcea marile ei experiențe și profita, ca niciodată în istoria genului, de acest răgaz în care a fost înregistrat un număr incredibil de debutanți. Pentru regim, ei erau nebunii inofensivi.

O contribuție importantă la această efervescentă poetică au avut-o cele cîteva cenacluri din epocă, între care trebuie menționat cel condus de poetul Miron Radu Paraschivescu (*Luceafărul*). Numele unor viitori mari poeți apar pentru prima oară în revista *Steaua*, în revista *Povestea vorbei*, editată de același M.R. Paraschivescu (în chip de supliment al revistei *Ramuri* din Craiova) și, de la o vreme, în revista *Echinox* de la Cluj. Colecția *Luceafărul* (apărută mai întîi la Editura pentru Literatură, apoi la Editura Tineretului) va fi locul unde cele mai multe talente poetice își vor publica primul lor volum.

Noua generație de critici reușise să creeze — fapt extrem de important - un curent de opinie estetizant. Și, cum se va dovedi nu după mult timp (1971), ireversibil estetizant.

Și cine știe în ce fel ar fi evoluat literatura și cultura română dacă mintea ageră a secretarului, stimulată de sugestii coreeano-chineze și de drogul puterii, nu ar fi intuit ce poate stîmi acumularea aceasta de „libertăți”, formarea unei noi elite politice și intelectuale, nepătate de vreun trecut „dubios”, dificil de manevrat și de supus și din mijlocul cărora scîntia e gata oricînd să țîșnească.

**Readaptarea temelor propagandei.
Menținerea - în regim de avarie -
a temelor propagandistice**

Ca pîrghie a puterii, propaganda continua să acționeze în toate domeniile vieții, folosindu-se și de mijloacele nobile, prestigioase ale literaturii. Oricît de binevoitoare ar fi părut, după 1964, atitudinea culturnicilor față de ei, oricît de sincere baterile tovărășești pe umeri cu care erau alintați, din cînd în cînd, scriitorii nu au încetat nici un moment să fie considerați instrumentele unei neîntrerupte ofensive ideologice. Mai sensibile, mai greu de mînuit decît cele întruchipate de oamenii presei sau ai radioului, dar, cu puțină abilitate și cu oarecare instrucțiuni de folosire, utilizabile. Au fost evaluați, clasificați și prețuiți ca atare, iar literatura a continuat să fie considerată un „șurub” și o „roțiță” chiar și atunci cînd, transpirînd de fericire, scriitorii erau încredințați că, undeva, sus, după atîtea erori și rătăcirii proletculte, s-a înțeles, în sfîrșit, că, spre a fi viabilă, arta are nevoie de o anumită autonomie, fie și relativă.

În chiar răstimpul radios 1965-1971, în care scriitorii respirau ușurați, mirîndu-se de cîtă considerație, de cîte avantaje și de cîte libertăți au parte, ei se aflau în serviciul unei propagande care își schimbase obiectivul tactic. La imaginea României în lume se trudea cu sîrg, firește, în beneficiul altei imagini. Pe afară se vopsea, de zor, gardul. Iar scriitorii, prin creația lor „descătușată”, „plină de avînt”, erau desemnați să doyedească tuturor denigratorilor posibili, celor ce nu credeau în experiența primăverii românești, „bogăția stilurilor”, proprie socialismului nostru inițiat și orientat de un om plin de bunăvoință, atent și înțelept, decis să rupă cu erorile trecutului și pe care numai presiunea rusească îl împiedică să ducă „pe noi culmi” binele general.

Cînd etapa de consolidare a puterii personale se va fi încheiat, scriitorii vor avea dovada că rolul pe care îl rezervase pentru ei propaganda luase sfîrșit: li se va aduce aminte, cu brutalitate, că nu puteau aspira a fi mai mult decît au fost destinați să fie și în 1950. De altfel, cum am mai spus, o parte din temele ideologice mai vechi - supuse unor nuanțări, unor transfuzii și unor operații chirurgicale - au rămas în circulație și niciodată nu au fost abandonate de autorități, oricît de puțină alenle au trc/Jl criticilor de prestigiu.

Proza, în special, a fost aleasă să facă serviciile de rigoare și să reflecte, cu prețul coboririi nivelului estetic, dorințele partidului. Legătura, semnaiată pe vremuri de Sari re, între proză și ideologie se confirmă din plin acum. Literatura agreată de oiicialități și care oferea șansa publicării imediate și :

difuzării excepționale a continuat, așadar, să fie servită, ani la rând, de numeroși condeieri de duzină, apărați și susținuți mereu de o grupare de critici de duzină, afiată în slujba regimului și respectînd cu religiozitate schimbările de optică pe care le aduceau plenarele C.C. al P.C.R.

Destui prozatori debutați după 1960 și chiar după 1964, deși au avut norocul de a nu mai fi constrînși să se supună normelor rigide ale realismului socialist, nu s-au emancipat cu totul de sociologism și nici de dezideratele, formulate acum mai puțin ostentativ, ale propagandei. Poate că nici nu și-au dorit vreodată cu adevărat acel climat de libertate absolută în care doar valorile pot supraviețui. Ei aveau acum la îndemînă o nouă rețetă care ținea atent seama de „dezvăluirile” pe care partidul le făcuse și le mai făcea, din cînd în cînd, în legătură cu greșelile trecutului dejist și cu abuzurile lui. În chip tot stereotip, erau înfățișate unele mici „neajunsuri” ale socialismului, erau „zugrăviți” veridic funcționari de partid odioși (mai rar prim-secretari), rolurile pozitive le erau atribuite „cadrelor” inculpate pe nedrept și reabilite de partidul condus de „tînărul prim-secretar”. Cele mai multe cărți de acest fel au personaje recrutate din intelectualitatea tehnică și, ca temă, lupta cu inerția. Spiritului inovator (favorizat, se înțelege, de Nicolae Ceaușescu și de echipa lui) i se opune cel de rutină, întreținut de birocrăți și carieriști. Activiștii cinstiți se autoexaminează critic, acuzîndu-se cu asprime de atitudinile dezonorante din trecut, de comoditate și lașitate.

Cei mai abili în dozarea „conflictelor” și în aplicarea unor asemenea trucuri de efect minor au fost, printre alții, Al. Simion, Petre Sălcudeanu, Corneliu Leu, Platon Pardău, Vasile Barem, Corneliu Ștefanache, Mircea Radu Iacoban. Trebuie menționat, în mod special, Dumitrii Popescu - personaj atotputernic din aparatul propagandei, care a orchestrat nașterea cultului deșănțat al personalității lui Ceaușescu. De la un moment anume al carierei sale de politruc. Dumitru Popescu (supranumit de scriitori „Popescu-Dumnezeu”) a început să arate cum trebuie scrisă literatura, clînd la iveală cîteva plicticoase eseuri romanești dilematice pe tema exercitării puterii în comunism.

În privința poeziei, lucrurile au evoluat și mai rău, adică sub așteptările secțiilor de propagandă, care au pierdut controlul asupra autorilor importanți și nu au putut opri procesul de eliberare de orice urmă de dogmatism și de configurare a autonomiei spațiului liric. Tema eroului conducător, tema gloriei partidului și a cuceririlor socialismului - abordate în silă, prin șantaj sau de către grafomanii de serviciu — nu vor reuși să se reînstaure/e în aria literaturii, unde nu mai erau obligatorii și exclusive, ca în anii '50. Temele acestea supraviețuiau în regim de derivă.

Primenirea propagandei. Redescoperirea valențelor patriotismului

Le va rămîne culturnicilor ușor descumpăniți să apeleze la o temă al cărei succes era lesne de prevăzut, dacă te gîndeai la felul avîntat în care reacționase intelectualitatea la gestul îndrăzneț al delimitării de Moscova prin publicarea „Tezelor din aprilie” și „prelucrarea” lor în „colective de oameni ai muncii”. Tema patriei, dar a patriei socialiste, pline de mîndre construcții socialiste, fusese împinsă în față ceva mai înainte, la început timid, căci în Comitetul Central erau încă destui adepți ai internaționalismului proletar și ai „patriei” sovietice. O preluaseră, din proprie inițiativă, și cîțiva din poeții cu simpatii de dreapta, ieșiți de curînd din pușcăriile comuniste, întrucît subiectul acesta are și va avea totdeauna o ciudată înrîurire asupra unei anumite specii de intelectual, cu un anumit număr de circumvoluțiuni.

Cînd, în 1968, groaza de a fi înlocuit l-a transformat pe conducător în erou și cînd a crescut vertiginos, chiar printre prezumtivii opozanți, valul cererilor de intrare în partid, s-a creat, pe fondul antisovietismului nostru funciar și al naționalismului coagulant, o adevărată „bază de mase” pentru o organizație privită pînă atunci cu ostilitate. Se vor fi mirat, în acel fast moment, pînă și dinozaurii internaționaliști ai minusculului și românofobului partid comunist de la slîrșitul războiului de ce se poate întîmpla cînd atîngi la urechea românului coarda pe care altădată nu aveai cum să o atîngi fără să te aștepți la cinci ani de închisoare.

Din spaimele subconștientului, din amintirea vagă și persistentă a nedreptăților seculare făcute de vecinul de la Răsărit, din teroarea aplicării doctrinei Brejnev a renăscut, s-a reactivat, s-areîntemeiat *Munci mitul patriei primejduite*, la înfiriparea căruia contribuise, în secolul trecut, în plan literar, Eminescu.

Revenirea factorului național în scena istoriei comunismului nu a fost un fenomen tipic românesc, cum au lăsat să se creadă conducătorii partidului Și ideologii lui. În U.R.S.S., sub Stalin (în vremurile dramatice ale retragerii Anualei Roșii cîin fața diviziilor germane), s-au deschis supapele naționalismului rus și ale credinței. Albania. Coreea de Nord. China au dat comunismului lor o coloratură națională, iar Ungaria, Bulgaria și chiar R.D.G. și-au recuperat trecutul și au recurs, ori de cîte ori a t'osi nevoie, la o retorică

patriotică. Lipsurile stînjenoare, cenușiul existenței cotidiene din socialism, eșecurile politicii sociale trebuiau compensate cu ceva, și patriotismul, ca diversiune, avea și avantajul că este în măsură să legitimeze un regim.

E adevărat că, la români, discursul de acest tip a avut o mare eficacitate din cauza caracterului virulent antinațional al comunismului adus de dușmanii tradiționali în anii '50, a recuperării de după 1964 a intelectualității de dreapta ieșite din închisori și a neliniștii pe care o năștea postura noastră de insulă latină într-o mare slavă. Noii conducători ai partidului nu mai erau alo-geni, ci români de extracție rurală, cu obiceiuri și mentalități rurale. Valorile naționale au fost repuse în circulație, dar deformate și remodelate, spre a putea să susțină proiectul comunist. Populația se lăsa manipuiată: ea era, ca să spunem așa, mulțumită și cu atît.

După ani de teroare, se instalase un sentiment de satisfacție: puteai să vorbești cîte ceva și despre țara ta, despre istoria ei, puteai să te mîndrești cu moștenirea ei culturală și să răsuflă ușurat că atentatul asupra ființei naționale nu a reușit.

Tema patriei primejduite

După 1964, ca orice subiect-tabu, aflat mai bine de 15 ani sub umbra amenințătoare a pușcăriei politice, *patria* putea și trebuia să-și ocupe locul firesc printre temele lirismului postbelic. De fapt, privite lucrurile cu obiectivitate, nici nu părea să fi fost vorba, la început, de binecunoscuta temă impusă ideologic și prin mijloace administrative mai tîrziu, în anii '80.

Ceea ce redescopereau atunci poeții și prozatorii alături de ceilalți cetățeni români era sentimentul demnității naționale, mîndria de popor oprimat, strivit sub senilele Armatei Roșii și sub teroarea slugilor ei comuniste. Cu alte cuvinte, nu despre o patrie socialistă mirobolantă începuseră a scrie poeții, ci despre una care a izbutit să supraviețuiască în pofida tuturor samavolnicilor și, mai cu seamă, în pofida politicii de deznaționalizare sistematică promovate de Uniunea Sovietică. Era la mijloc o satisfacție de obidiți ai istoriei care exultă de o fericire idioată, se bucură că le-a mai rămas ceva după Marele Viol.

Poezii (ce ne par astăzi complet clișeizate) precum *Mumii*, *Bărbații*, *Miceul satului*. *Ct'norie*. *Trebuiau să poarte uit nume* din volumul *Poeme* de Marin Sorescu (premiul Uniunii Scriitorilor pe anul 1965) au putut fi socotite „îndrăznețe și dtabuizante” tocmai pentru că dădeau cu sîc - ca să ne exprimăm sorescian - ocupanților de care ne debarasaserăm de curind sau celor de demult (în care îi vedeam tot pe ruși). Astfel de texte semnate de un poet

veritabil], nebîntuit de tentații conformiste, se ivesc mai curînd din sentimentul - nesimulat - al demnității vulnerate, din voluptatea regăsirii respectului de sine și din satisfacția trecerii cu bine a hopului unei mari cumpene istorice.

Sînt la mijloc chiar *miturile primejdiei* (*mitul cetății asediate* și *mitul complotului malefic*, cum sînt numite de mitografi), ca și complexele respectabilității, care, în chip tradițional, au fost, în literatura și istoriografia română, surse de eferescență creatoare.

În consecință, sîntem îndrituiți să considerăm că impulsul spre o poezie de acest tip a fost autentic, iar succesul ei în epocă real, adică nepreparat în retortele secțiilor de propagandă. Pentru generația lui Sorescu era o temă nouă, incitantă, de neimaginat cu cîțiva ani în urmă, necunoscută discursului „poetic” din deceniul precedent. Avea sau păstra ceva din gustul fructului oprit și merita interesul poezilor, care, pentru prima oară după 1948, răspundeau astfel și legilor pieței. Pentru Marin Sorescu (al cărui prestigiu s-a răsfrînt asupra acestui tip de poezie, impunînd-o conștiinței artistice românești), legile pieței au contat, din moment ce chiar el se află la originea acestui fenomen (proces) necunoscut interbelicilor: democratizarea limbajului poetic.

Însă, pentru poezii generației lui, nu era singurul, pînă atunci, fruct oprit; existau destule teme și destule moduri poetice ce se cuveneau încercate și reîncercate după pustiitoarea catastrofă a realismului socialist. Poezii tineri, reînvățînd legile uitate ale poeziei veritabile, nici nu aveau de gînd să se așeze pe o direcție prioritară, cu atît mai mult cu cît erau oripilați de direcționările și directivele de care cultura română avusese parte cu asupra de măsură.

Dar „propaganda de partid” a înțeles foarte repede că jinduia temă a patriei primejduite poate face loc, monitorizată inteligent, *temei patriei socialiste* și o poate cauționa. De aceea a și început să o favorizeze și să o promoveze prin toate mijloacele ei specifice, verificate în timp. „Ajutat” fiind de semnăturile unor scriitori de talent (unii ieșiți, în 1964, din închisorile comuniste, grăbiți să se reabiliteze și să servească regimul devenit suspect de generos), partidul a făcut să se vadă într-o lumină onorabilă culoarul pe care îl deschidea larg acum, sub ochii încă mirați ai scriitorimii. Evenimentele politice au grăbit și netezit și ele intrarea, accesul de bunăvoie pe acest coridor, acum oficial.

După venirea la putere a noului **secretar-general**, acesta - avid de prestigiu, cum s-a dovedit a fi - s-a arătat interesat de cîștigarea simpatiei intelectualității, de fapt, de lărgirea, și pe această cale, a „bazei de mase” a partidului pe care îl reprezenta și în interiorul căruia își întărea poziția. Aceasta^a lost fortificată nu atît prin mișcările viclene de palat prin care își margiui-

liza, treptat-treptat, opozanții, cât mai ales prin provocările bine dozate, abile, la adresa politicii hegemoniste a Moscovei. Ele păreau a fi îndelung așteptatele gesturi de independență deplină și trezeau, în mintea îmbătută de speranțe nebune a nu puțini români de bună-credință, fantasma eliberării și chiar fantasma libertății.

Simțind în aer mireasma uitată a României mîndre și curate „ca soarele de pe cer” și reprimind, de curînd, dreptul de semnătură, botezul reînnoit al vieții literare socialiste, scriitorii cu simpatii de dreapta s-au bulucit să ocupe paginile ziarelor și revistelor cu poezii patriotice. Prin forța lucrurilor, acestea deveneau din ce în ce mai convenționale.

În 1968, în timpul invadării Cehoslovaciei de către trupele țărilor semnatare ale tratatului de la Varșovia (cu excepția României), poezia crescută din *mitul patriei primejduite* și-a atins apogeul și limita credibilității.

De la tema patriei primejduite la tema Salvatorului ei

Nicolae Ceaușescu nu avea cum să piardă prilejul consolidării puterii personale prin tema patriei. Și a făcut-o din plin, recurgînd la manevre și la formule din ce în ce mai operetistice, pe măsura lecturilor, din vremea claselor primare, din Bolintineanu, care i-au educat gustul literar, așa cum sumbra grandoare a construcțiilor staliniste, a cazematelor cu turnulețe de la Moscova, văzute în anu tinereții receptive, i-au format în chip decisiv gustul megastructurilor. Intelectualii tresăreau în fața exceselor mascaradei patriotice, a rococoului național, dar le acceptau, sub incidența logicii lui „dar mai rău fără rău” și încercînd să se convingă, să se autosugestioneze că de vină sînt activiștii mediocri din „aparat”.

Tuturor celor sensibili la imaginea românului, blînd și hăituit, din cărțile de istorie ale tuturor generațiilor — imagine care se inspiră din mitul venit din preistorie, al străinului cel rău (care ne ocupă peștera și femeile) -, tuturor învinșilor și umiliților, tuturor pătimiților regimului stalinist, profesorilor de istorie, preoților, învățătorilor, militarilor activi sau deblocați, noilor promoții de activiști sau sec uri ști, care se lăsau pradă șantajului sentimental, aluziile acelea din poemele barzilor epocii la „rîurile noastre prescurtate” le provocau bufeuri de **încîntare**, frisoane de plăcere și un soi de speranță confuză, speranța slugii năpăstuite, băgate în seamă și răcorite prin osîndirca verbală a stăpînului nemilos.

Mitul patriei primejduite pregătea reușita propagandistică a mitului Salvatorului, iar țara cu „rîuri prescurtate”, pîndită de peste tot de dușmani, era cîntată cu tilas îndurerat nu de dra«ul ci, ci al conducătorului, în mîinile

căruia se aflau cheile libertății noastre. Neputînd să recunoască deschis cum și cît de ușor s-au lăsat înșelați, scriitorii au realizat cu destulă dificultate că patriotismul servea drept alibi întăririi dictaturii personale.

Dar, cum se întîmplă de obicei pe lume, tocmai excesul de manevre operetistice, mascarada naționalistă organizată de un partid care prea mult timp servise comandamente internaționaliste, precum și sentimentul cititorilor și ascultătorilor că nu chiar de patriotism e vorba într-o asemenea grandioasă punere în scenă au trezit suspiciuni și, pînă la urmă, au compromis această extraordinară inițiativă propagandistică.

Tentative de reanimare a fervori! patriotice

Pentru ca mitul patriei primejduite să continue să iradieze conștiințele, să-și prelungească puterea de înrîurire și de coagulare după ce excesele au devenit obositoare și criza regimului evidentă, puterea a mizat pe sunetele neliniștitoare de sirenă, pe știrile teribile lansate din vreme în vreme, făcînd apel la intoxicare, la alarme inutile și perpetue, la simulatoare de sunete, plimbări de ținte false. De la un punct anume, nici acestea nu vor mai avea efect, deși istoria teribilă a țării face ca asemenea argumente să fie inepuizabile.

Sufocată sub maldărul de clișee, căzută, la sfîrșitul anilor '70, la nivelul jalnic de exigență, de deziderat propagandistic (susținut administrativ cu ajutorul eternelor, mereu eficacelor pîrghii editoriale), *tema patriei* va cunoaște cîteva tentative de reanimare.

Una dintre acestea a reprezentat-o festivalul național *Cîntarea României*, în cadrul căruia grupuri bine alcătuite de scriitori făceau deplasări și-si citeau creațiile în mijlocul „oamenilor muncii”. Inițiat de o conducere politică din ce în ce mai antipatizată, acest „festival național” a legalizat, în fond, decesul fervorii patriotice și a lăsat o lespede nemeritat de grea peste această temă poetică, făcînd-o să-și piardă atributul de subiect liric. Motivul real al înființării festivalului a fost promovarea artiștilor „populari” și înlocuirea artei culte cu arta populară, singura care, în viziunea conducătorului, ar trebui sprijinită.

Cel ce se substituise partidului și se identificase cu țara aceea jinduită, binecuvîntată, demnă de toate superlativele imaginabile, și-a găsit un instrument excepțional de fortificare a puterii personale în persoana unui poet relativ tînăr, de un talent incontestabil și care, la prima vedere, nu se număra printre cei ușor de manevrat. Cînd era vorba de menținerea și sporirea puterii. Nicolae Ceaușescu nu ignora nici o oportunitate. Speriat de posibila mazilire de către Moscova, nu a avut muștrări ele conștiință să dea pe mîna K.G.B.-ului

rețeaua patrioților români din R.S.S. Moldovenească și nu a pregetat să transmită rușilor toate informațiile obținute din Occidentul pe care reușise să-l păcălească prin așa-crezuta lui politică independentă.

Instrumentul ales pentru orchestrarea acestei uriașe diversiuni care s-a numit *Cenacul Flacăra* era el însuși un personaj poftitor de putere, o putere mai mică, de slugă ce se poate folosi de anumite privilegii în numele stăpînului. Nu era, cum spuneam, un scriitor oarecare, ci unul care își începuse mai mult decît promițător cariera artistică, numărîndu-se printre cei cîțiva tineri bătaioși ale căror glasuri - care cereau o și mai rapidă democratizare a culturii române - începuseră, după 1965, a fi auzite (nu și ascultate).

Pentru ca ipochimenul să aibă un prestigiu și mai bine conturat și o mare suprafață a relațiilor, i s-au oferit posturi-cheie în redacțiile revistelor *Amfiteatru*, *România literară* și *Luceafărul*. Din 1973 i se încredințează conducerea revistei *Flacăra*, după izbînda editorială a două volume de versuri (*Istoria unei secunde*, 1971 și *Viață de excepții*, 1971), confecționate cu scopul cîștigării imediate a unui segment anume al publicului. Mai precis, cu scopul cîștigării de *adepti*, întrucît volumele ieșiseră simțitor din zona esteticului, devenind argumente într-o cursă demonică a puterii, a puterii de grad secund, dar care îți oferă, totuși, sentimentul puterii.

Cu o inteligență excepțională de gazetar de mare anvergură, Adrian Păunescu s-a decis să găsească o cale prin care, în condițiile date, să acționeze, să facă totuși ceva. Era vremea unei guvernări în care persoanelor particulare le era interzis aproape totul și pînă și fotografiile scriitorilor nu mai puteau fi văzute în revistele literare și pe copertile cărților. Bîntuit de ambiții hugoliene sau, poate, de vise refulate de „cîrmaci”, el a găsit soluția prin care, servind regimul, să cunoască și gustul gloriei. Stratagema, mai bine zis șiretlicul, i-a reușit în chip magistral: va fi evocat, timp de mai bine de două decenii, în bine sau în rău, la tot pasul.

întîi de toate și-a schimbat radical limbajul poetic. Dînd ceasul literaturii cu un veac și jumătate înapoi, a început să practice jurnalistica versificată, revenind la retorismul și sentimentalismul pașoptiștilor, la acea identificare a eului poetic cu eul empiric care la pionierii poeziei românești trăda doar inocența și curățenia sufletească. Ici-colo erau strecurate aluzii la neajunsurile regimului și jumătăți de adevăr istoric, apte să mărească numărul *cititorilor-adepti* și să-l facă, în demersurile ulterioare, credibil.

Pentru că și-a dorit ca poezia lui să miște sufletele și să agite mulțimile, a recurs, cu sau fără știință, la o bună parte din vicleniile stilistice ale poeziei agitatorice a primilor ani de comunism. A apelat constant la fondul primitiv

emoțional al cititorilor, la șantajul sentimental, la setul infailibil de trucuri lacrimogene, ferindu-se însă să dea poeziei sensul negator și înverșunarea anilor '50.

Când s-a pus în slujba propagandei ceaușiste (sau a căzut în mreaja ei), a descoperit avantajul - în ordinea resuscitării sentimentalității plebee - al *avivării rănilor noastre istorice*: nenorocul care se ține de noi și nu ne părăsește niciodată, ignorarea intereselor noastre de către mai marii lumii, sfițecarea periodică a teritoriului național, tragedia unui popor demn, nobil și bun, așezat în calea răutăților lumii, apărător al creștinătății occidentale ingrâte sau indiferente, moartea nedreaptă a purtătorilor de făclii ai neamului și alte asemenea teme și motive mioritice cu succes sigur la o populație pregătită, educată de școală și de un număr important de scriitori români să-și cultive obida, să gândească și să reacționeze în acest spirit defetist-tânguitor.

Bardul a simțit, însă, că simplii săi cititori - deloc puțini - nu-i mai sînt de ajuns și că are nevoie de o glorie „la vedere”, de senzația de putere pe care ți-o poate da numai contactul direct cu un public fanatizat, pe care-l poți ridica în picioare printr-un simplu gest. A reușit - cu argumente pe care le bănuim - să obțină aprobarea clanului Ceaușescu pentru ca cenaclul revistei *Flacăra* să se transforme într-o manifestare grandioasă și, mai apoi, într-un spectacol itinerant (televizată), cu zeci de recitatori, interpreți, cîntăreți, miscîndu-se, toți, fără șovăire, la comandă, ca vrăjiți de bagheta lui magică. La rîndul lor, tinerii spectatori cărora li se adresa - în săli, în piețe sau pe stadioane - intrau într-un soi de bizară frenezie. Li se părea că, față de atmosfera sumbră în care erau obișnuiți să trăiască, participă atunci la un eveniment epocal, la un moment astral.

Cenaclul a început în curînd să semene, prin rînduială și gestică, cu săvîrșirea unui ritual: modelul religios pare a fi indispensabil propagandei totalitare cînd vrea să aibă succes. Mișcarea în incinta sacră era dirijată prin gesturi bine studiate, autoritare, de Marele Preot cu vocea lui baritonă de profet menit să rostească adevăruri mărețe și cutremurătoare, în fața și în preajma lui se aflau, transfigurați de rolul ce li se părea că l-au primit: neofiții (liceeni), adepții (vîrstnicii simpatizanți), interpreții meniți să intervină în mornentele-cheie ale ceremonialului (recitatori, cîntăreți mobilizați sau închiriați), bigoții, fecioarele exaltate (oferindu-se drept jertfă). Nu lipseau iluzionările (spectacole nocturne cu jocuri de lumini), exercițiile de sugestie colectivă (cu intonări în cor, momente de apoteoză și fumigații), mijloacele de turmentare prin sugerarea unei libertăți absolute pe durata ritualului. Demnele profetice, simbolice (triada L-urilor: Lumină, Luptă. Libertate).

În calitatea lui de Mare Preot și Profet, Adrian Păunescu nu uita, însă, niciodată să amintească tuturor celor încântați de ce văd și de ce simt că datorează Conducătorului suprem - care vorbește prin gura lui - supunere și iubire, căci numai El, Atotputernicul, stăpînul oștilor, al dreptății și al milei, le poate asigura, în vremurile acelea tulburi și în colțul acesta de lume, liniștea și stabilitatea.

Nimeni nu a făcut un mai mare serviciu propagandei și regimului lui Ceaușescu. Acest scriitor, prin acțiunile lui, prin personalitatea lui care fascina și descumpănea, a prelungit existența comunismului naționalist ceaușist, precizîndu-i, cristalizîndu-i și întrupîndu-i doctrina, în schimbul serviciului făcut conducătorului, Adrian Păunescu - un nume pe buzele tuturor - a devenit indispensabil și puternic în ierarhia propagandei, slobod să înfăptuiască, să îndrepte erori, să facă numeroase fapte bune, să acționeze peste limitele știute. A fost citit cu pasiune, versurile lui i-au fost recitate și cîntate cu vehemență, cum nu știm să fi fost vreodată recitați și cîntați poeții neamului.

Dar nu putem uita că a atras într-o cursă propagandistică sufletele candidе ale adolescenților, izbutind să deverseze energiile lor explozive în numele supraviețuirii unui regim odios. Din perspectiva dăinuirii acestuia, se poate spune că interzicerea *Cenacului Flacăra* - la insistența unor membri ai clanului care au profitat de moartea unor tineri în timpul „reprezentației” - a fost cea mai mare eroare tactică a secției de propagandă a partidului.

IV. ETAPA NAȚIONALISMULUI COMUNIST SI A IZOLAȚIONISMULUI CEAUSIST

Reîndoctrinarea ideologică. Reactivarea vechilor pîrghii propagandistice

În 1971, Nicolae Ceaușescu putea să constate că etapa consolidării puterii personale era, în linii mari, încheiată. Echipa lui Gheorghiu-Dej fusese înlocuită, iar aparatul de stat și cel represiv erau înțesate cu oameni noi, fideli ai clanului. Iritat de consecințele imprevizibile ale liberalizării din anii 1964-1971 și, pe de altă parte, dorind să arate conducerii sovietice că nu sînt motive pentru ca „doctrina Brejnev” să fie aplicată și numai aparent nesupusei României, al cărei conducător este, în fond, un adevărat soldat al revoluției, interesat de stabilitatea și forța socialismului, vicleanul secretar-general declanșează o contraofensivă ideologică, prin ucazul cunoscut sub numele „Tezele din iulie”. Asemănătoare cu cele inițiate în Coreea de Nord și în China, mișcarea aceasta politică, cu alură de revoluție culturală, era menită să lovească în elita intelectuală cu „tentații” cosmopolite și să întărească puterea personală a conducătorului.

Numeroase cărți, unele din patrimoniul literaturii universale, sînt epurate și retrase, la ordin, din librării și biblioteci, exact ca la începutul regimului „democrat-popular”, cenzura a fost înăsprită și manuscrisele aflate în portofoliile editurilor au fost înapoiate autorilor. Tinerii de talent nu au mai avut voie să debuteze decît la înghesuială, în volume colective, alături de rimătorii de ocazie și în urma unor concursuri atent monitorizate de o nouă ținută de activiști cu „munca culturală” și de o mulțime (ie „foruri” și „^rgane” din ce în ce mai vigilente și mai bine mascate. Scriitorii în viață și

cărțile lor au devenit o țintă predilectă a acestui atac neoproletcultist. Organizația de partid a Uniunii Scriitorilor - unde, în cerc închis, se auzeau voci nedumerite de măsurile regimului - a fost desființată.

Aberațiile de acest gen au fost, firește, justificate și argumentate subtil de intelectualii oportuniști din rezerva strategică a partidului, aceea la care s-a apelat ori de câte ori brutalitatea acțiunilor regimului ceaușist trezea nedumeriri printre occidentali (cazul dărîmării bisericilor).

Din dorința de a continua să publice - chiar în tiraje confidențiale -, prea puțini scriitori au ripostat pe față acestei clare tentative de rebarbarizare. O excepție notabilă a reprezentat-o renunțarea poetului partinic de odinioară - Dan Deșliu - la carnetul de partid și o alta - declarația fermă făcută lui Ceaușescu de prozatorul Marin Preda (într-o audiență particulară) cum că se va sinucide dacă partidul va reînvia realismul socialist. Spaima scriitorilor în fața posibilei reîntoarceri la metodele literare și mai ales la cele coercitive ale anilor '50 a reprezentat, totuși, un factor de coeziune și autorități s-au trezit în fața unei neașteptate rezistențe.

Așadar, deși părea bine calculată, mișcarea inițiată de Ceaușescu a produs o mare neliniște, o bulversare socială și politică, o reînnoire precipitată a „aparaturii de partid” abia constituit și o teribilă dezamăgire pentru intelectualii care îl sprijiniseră cu entuziasm în 1968.

Percepută rău și de conducătorii sovietici, și de colegii lor din țările lagărului comunist, care începuseră să practice deja un „socialism real” (pragmatic), minirevoluția culturală dîmbovițeană trebuia totuși întărită și apărată cu fermitate în plan propagandistic. Era în joc, pînă la urmă, prestigiul conducătorului, care, pierzînd în numai cîteva luni simpatia elitei intelectuale, trebuia să găsească alți sprijinitori sau să activeze, cu noi sau cu vechi și sigure mijloace, interesele vechilor sprijinitori ai regimului.

El va exploata fără preget și cu și mai mare abilitate disponibilitățile ce păreau încă mari ale *mitului patriei primejduite* și ale *mitului complotului malefic* (care putea fi al străinilor, dar și al intelectualilor „rupți de popor”, vînduți), de care s-a servit, pînă la capătul domniei și ori de câte ori a fost nevoie, ca de o mască de oxigen. Dar nu numai de ele, întrucît a pus totdeauna mare preț - amintindu-și de lecțiile din tinerețe de marxism-leninism referitoare la putere - pe capacitatea propagandei de a se adapta și de a schimba, prin iluzii optice, fața lumii.

Exista acum o populație omogenă, egală în sărăcie, dar a cărei aver-siune urma să fie direcțională spre *cei din afara*, despre care trebuia să se știe că nu vor decît să ne adîncească mizeria, să ne guverneze de la distanță, prin mijloace neoimperialiste, sau să ne ocupe ca pe unguri, slovaci, cehi ori ca pe noi, altădată.

Ceaușescu nu a uitat, însă, niciodată nici de efectele propagandistice si-gure ale antipatiei față de cel ce devine diferit de tine prin nivelul educației și, mai ales, ale *urii* față de cel ce se îmbogățește, chiar dacă își privilegia, în ascuns și, mai apoi, pe față, clanul și pe sprijinitorii lui, care formau o pătură, uzînd de puterea relațiilor și a intervențiilor, similară puterii economice. Din cînd în cînd, conducătorul dădea celor mulți - care supraviețuiau înghesuți în blocuri insalubre, chinuți de frig și de foame - satisfacția așteptată, jucînd cu abilitate partitura furiosului, indignat de indiferența și egoismul intelectualilor evazionști, pierduți în fumuri nemeritate și izolați de cei ce îi întrețin cu sudoarea muncii lor; ori de „îmbogățirea” unor activiști, prin încropirea de către aceștia a unor mici proprietăți; sau chiar de tendința pensionarilor, înspăimîntați de ziua de mîine, de a acumula, instinctual, produse, lezînd drepturile la aceleași produse ale oamenilor muncii, adevărații producători de bunuri, deveniți astfel „rivali” în marea epopee a cozilor de vită și a ghearelor de pui.

„Legea pentru verificarea averilor ilicite” — prilej de renaștere a delati-unii și de reînviere a turnătoriei cu urmări — a oferit **sărmanilor** acestei săr-mane țări, unite de în vesel itoarea moarte a caprei vecinilor, soiul acela de satisfacție a lui „las' că bine le face!”. Cu o ieșire din sărăcie - sărăcia gene-rală și unificatoare - era echivaiată și ieșirea în afara țării raiului comunitar (tuga în Occident), pedepsită ca o crimă și ca o trădare de neam.

Exploatarea miturilor primejdiei și ale respectabilității. Adoptarea tezelor protocroniste

Mitul întunecat al celui venit din afară, al celui diferit prin naștere de tine, al potențialului adversar, al străinului înconjurat de un halou al spai-melor - căci îți putea ocupa minunata ta peșteră - a alimentat, din adîncurile înfricoșate ale conștiinței preistorice, toate izbînzii propagandei ceausiste și dăinuirea efectelor ei. Conștiința istorică, memoria pămîntului nostru răscolit 'le copite turbate, prezența necurmată și obișnuită a *năvălitorului* ofereau și ^{o^}. neîncetat, anumicte.

Pentru că reușitele propagandei au avut mereu un suport mitologic, să stăruim puțin asupra aceluia fenomen ce pare să particularizeze mentalul românesc: prezența constantă a *miturilor primejdiei*. Ca să găsim o explicație a lui, învățați cum sîntem să recurgem tot la resursele imaginației, ar trebui să spunem, mai întîi, că ființa noastră națională, rezultat al unei nașteri dificile, seamănă unui copil-problemă. Unul nespuns de firav care crește dureros de încet, sleit de bolile copilăriei și perpetuu amenințat de mîini criminale.

Într-adevăr, cristalizat în jurul ideii de independență și nu în jurul ideii de libertate (cazul Americii), statul național român, înconjurat cum era de imperii nesățioase, a fost de la început perceput în conștiința colectivă ca pîndit de primejdii majore. Neajutorat și plîpînd, el a părut a solicita, din primele clipe, vigilența și grija protectoare pentru *idolii și modelul lui de viață*, pentru trecutul lui, un trecut ce nu ar putea fi decît demn și glorios, pentru ca noi, cei dinăuntru, să ne simțim întăriți, iar dușmanul descurajat.

Ne-am văzut și ne-am simțit mereu ca locuind o incintă vulnerabilă, o „cetate asediată”, ca să folosim numele consacrat al mitului. Și, în toată istoria de un secol și jumătate a statului, sentimentul dominant a fost cel care a prezidat și începuturile, și anume acela al insecurității. Amintirea sau pre-simțirea primejdiei istorice, neliniștile sociale și politice, senzația decăderii spirituale și a pierderii virtuților strămoșești ne-au creat o psihologie mai curînd conservatoare, defetistă și chiar izolaționistă, ostilă, în genere, „idolilor” străini și modelelor acreditate altundeva.

Acestei vechi obsesii generatoare de mituri (din *constelația miturilor primejdiei*) li s-au adăugat, în timp, spaimile, decepțiile, frustrările colective (producătoare de mituri compensatorii) pe care le-au provocat: numeroasele fenomene de criză, traumele adaptării dificile cauzate de accelerarea procesului evolutiv, de smulgerea brutală a unor mari categorii de populație din mediul lor natural și social, de sfărîmarea, programată sau nu, a solidarității sociale, de prăbușirea unora din vechile valori sau a tuturor valorilor (ca în faza fundamentalistă a comunismului).

Trebuie luate în calcul, pentru explicarea germinării energice de mituri în partea aceasta de lume. dezamăgirile politice și economice frecvente pe care speranțele noastre excesive le vor face mereu posibile, decepții ce pot atinge nivelul unor grave fenomene tic nonidentificare: ordinea lumii apare ca ostila, suspecta, înlr-un cuvînt. străină. Fiecare din aceste disfuncționalități

și dereglări „interne”, fiecare din aceste fenomene e perceput, se înțelege, tot ca o amenințare la adresa dezvoltării firești a ființei naționale și ne pune, bineînțeles, într-o nouă cursă a speranței și a așteptării visătoare.

Cu o asemenea istorie cu puține momente de sublim și prea multe de disperare și cu o asemenea evoluție socială care nu cunoaște decât stabilitatea temporară, nu trebuie să ne mai mire omniprezența ordonatoare, în plan politic, ideologic, istoriografie, a miturilor, a ecourilor, a așchiilor de mit. Căci, cum se poate lesne observa, miturile nu rămân în planul strict al fabulosului și al imaginarului colectiv. Ele modifică și direcționează discursul politic, viziunile doctrinare și istorice, dau turnuri specifice istoriografiei, istoriilor literare și, prin ele, programelor școlare (prin care se perpetuează și se consolidează), deplasează, în câmpul creației artistice, accentele stilistice și tematice, provoacă unele fenomene bizare ce țin de ceea ce numim, de regulă, „politica culturală”.

Așadar, nu e nici o exagerare în afirmația că adânci și repetate frustrări, copleșitoare deziderate populare, precum și semnele, abia perceptibile, ale unor străvechi spaime colective - devenite, toate, teme și constelații mitologice — pot fi întrezărite în spatele proiectelor culturale, al doctrinelor teoretice, al istoriografiei literare și mai ales al inițiativelor propagandistice de succes.

Românii nu puteau să aibă decât o istorie glorioasă: au avut parte de străluciți conducători care au schimbat soarta Europei (Burebista. Mircea cel Mare, Mili ai Viteazul), nu s-au supus turcilor, ci au stabilit cu ei un soi de contract (chestiunea „capitulațiilor”), au scurtat, prin Actul de la 23 august 1944, cu 200 de zile cel de-al doilea război mondial, primind, în schimb, doar zîmbetul cinic al *străinilor* (ruși și occidentali) — înțelegi să ne domine - la laltă. Ei, românii, sînt diferiți de alte nații și superiori prin *vechime* (pe teritoriul acesta se afla chiar izvorul indo-europenilor), prin *toleranță* (au oferit, prin Antonescu, un tratament uman evreilor) și prin incomparabile *intuiții istorice*: s-au unit încă de pe vremea lui Burebista (avînd vocația unirii în jurul conducătorului); au anticipat, prin „revoluția” lui Horia, Cloșca și Crișan. revoluția franceză, au inventat, prin Mili ai Viteazul, statul național.

Sub aparența aceasta - a recuperării și slăvirii trecutului - se ascundea, **firește**, o uriașă manipulare avînd ca scop legitimarea lui Ceaușescu. ultimul din seria măreață a marilor conducători demni de istoria măreață a Patriei. Această demagogie naționalista nerușinată și - pentru mulți intelectuali cu "unica încă limpede - comică și grotescă, li i nd revărsată, zi de zi, [ieste o

populație în genere prost informată și cu un nivel de educație redus, a reușit să devină credibilă și să creeze mentalitate. Mitologia de acest tip a precedat vremii dictatorului și i-a supraviețuit.

În cartea sa *Istorie i mit în conștiința românească*, Lucian Boia, alegându-și ca teren de cercetare societatea românească din ultimele două secole, întrucât o astfel de lucrare oferă și revelații despre trecutul nostru, cum a contribuit la structurarea fondului istoric și la apariția miturilor naționale. Și prezența acestora e un fapt de

Procesul de mitizare este prezent în orice demers de tip hermeneutic și evaluativ întreprins la noi. O fantasmă ivită mereu din imaginarul colectiv ca replică la situații de frustrare - încetărează percepția, alterează datele observației, tulbură exigențele cunoașterii. Există în partea aceasta de lume un extraordinar tărâm mitogenetic care favorizează mistificarea și iluzionările. Căpătând, la timpul potrivit, chip, miturile (care, după unii cercetători, sînt ansambluri de *imagini motrice*), cînd sînt ajutate de împrejurări, pot incita la acțiune, cu un cuvînt odios nouă, pot *mobiliza*.

Abilă, propaganda ceaușistă a reușit să uzeze de puterea *miturilor respectabilității* izvorîte din complexele noastre istorice. Ea a favorizat în istoriografia literară românească. Istoriile literare (nu în ultimul rînd cea răsîndirea, chiar de către istorici importanți, a unor clișee istoriografice așezate în pîlnii de absorbție, au jucat pentru români rolul unei *liber nobilitatis*. iluzionărilor și exagerărilor pioase), a sprijinit prin toate mijloacele tendința spre a fi în rînd cu istoriile celor patru-cinci mari literaturi europene, ele au de eroificare și de tabuizare agresivă.

Idealizările de acest fel au nevoie, spre a fi eficace, de o comparație, o lăță, sincopile istorice, defazările și, în genere, atipicitatea literaturii comparație defavorabilă celorlalți, celor care nu pot fi „ca noi”. Mizînd pe române. Istoricii noștri literari și cercetătorii din domeniu au avut obsesia antiteză, pe opoziția față de ceva sau cineva, ea devenise atunci, în fond, o bogăție și a umplerii cu orice preț a golurilor și, de la o vreme, și obsesia formă de *apărare* (prin compensație) a destinului istoric amenințat mereu de vechimii literare, a priorității, a înfîlțării și a anticipării de către români a *Străin*. Străinul care trebuie intimidat, descurajat de mărșă și forța acestui unor curente și direcții artistice europene.

destin. Măgulirea orgoliului național funcționa și ca un narcotic. Spre a fi uitat prezentul și viitorul, reperele istorici (începînd cu Burebista). de reprimare a atitudinilor critice și de cultivare a pioșeniei globale față de momente notabile ale trecutului (mai ales cele legate de înfruntarea celor ce nitura română ca *bun național fragil* (amenințat de atîtea ori și mai ales în au dorit să ne cotopească) au fost supralicite, prin toate mijloacele posibile Primii ani ai comunismului), indispensabil pentru blazon și pentru demon- (inclusiv cele aparent rezonabile), dar totdeauna avîndu-l în vedere pe *străini*. Ararea continuității noastre spirituale. Se înțelege că responsabilii cu propa- (fie el romanul care ne-a dat limba), care e sau *dușman*, prin intenție, sau șanda din P.C. R. au sesizat această disponibilitate a criticilor și istoricilor lile- inferior, prin ținută morală și nivel al istețimii.

Un fenomen asemănător și avînd aceleași cauză adînc și întîmplat

istoriografia și critica literară din perioada dominată de propaganda ceaușistă.

Terenu era în să de mult pregătît, întrucît, chiar în conștiința primilor noștri

istorici importanți) temerile legate de fragilitatea ființei naționale și cole, a urmărit cu

fragilitatea literaturii române. Bolile, lații neîndurătoare) felul

ale acestei ființe dificile au fost raportate la popular și la elaborarea discursului

Și prezența acestora e un fapt de

Iar liniștile, traumele, accidente istorice au secretat, neîndoios,

și specifice care au înrîurit fenomenul literar românesc.

Reprezentarea noastră asupra trecutului literaturii (prin istoriile lite-

ile de valorizare (constituirea *canonului*), alegerea, cu predilecție,

au fost influențate mereu de sentimentul

al primejdiei prezente sau viitoare de sentimentul vacuității

desincronizările ei, de posibila inferioritate și probabilul ei provincialism.

o tendință de compensare prin idealizare a existat de la începuturile ei

scrișă de G. Călinescu și care, prin prestigiu, a creat mentalitate), transfor-

mate în pîlnii de absorbție, au jucat pentru români rolul unei *liber nobilitatis*.

Ararea continuității noastre spirituale. Se înțelege că responsabilii cu propa-

au sesizat această disponibilitate a criticilor și istoricilor lile-

și anticipării de către români a

existat, de asemenea, o tendință puternică și constantă de tabuizare,

de cultivare a pioșeniei globale față de lite-

indispensabil pentru blazon și pentru demon-

Se înțelege că responsabilii cu propa-

au sesizat această disponibilitate a criticilor și istoricilor lile-

și anticipării de către români a

existat, de asemenea, o tendință puternică și constantă de tabuizare,

de cultivare a pioșeniei globale față de lite-

indispensabil pentru blazon și pentru demon-

Se înțelege că responsabilii cu propa-

au sesizat această disponibilitate a criticilor și istoricilor lile-

și anticipării de către români a

existat, de asemenea, o tendință puternică și constantă de tabuizare,

de cultivare a pioșeniei globale față de lite-

indispensabil pentru blazon și pentru demon-

Se înțelege că responsabilii cu propa-

au sesizat această disponibilitate a criticilor și istoricilor lile-

Astfel, nu altcineva decât eminentul istoric literar și comparatist Edgar Papu se afla la originea unui concept literar - **protocronismul** - exploatat în sensul dorit de culturnici și de literații puși în slujba regimului, care au și evocat adesea în sprijin autoritatea cunoscutului om de cultură.

Protocronismul (cel de bună-credință, pornit din studiile lui Edgar Papu) a moștenit contuzia și obsesiile, tentația idealizării prezente în demersul multor istorici literari români. Prin amalgamarea, de-a lungul capitolelor *Istoriei...* sale literare, a valorilor artistice și a valorilor de semnificație, prin prezentarea ca valori literare a unor efecte expresive involuntare și mai ales prin puterea de persuasiune a verbului său, însuși G. Călinescu a reușit să ne fleteze orgoliul național și să ne determine să credem în bogăția artistică, în temeinicia literaturii române, în caracterul ei excepțional. Edgar Papu nu a făcut decât să confere un soi de penibilă coerență acestor vechi și stabile tendințe. Iar forurile propagandei au dat o adevărată bătălie pentru ca, reducând la tăcere spiritul critic, să facă din protocronism o direcție prioritară a criticii și istoriei literare, una care să servească - în felul ei - politica izolaționistă și triumfalismul național-comunismului ceausist.

Cum proceda, în fond, un protocronist (fără voie sau cu imbold de la partid)? Dacă, de pildă, G. Călinescu, în *Istoria...* sa literară, remarcă în cronicile noastre versificate din secolul al XVIII-lea „stîngăcii savante, ritmuri inegale și o mare măscărie populară, *prevestind* pseudofolclorul supraréalist de dicteu automat”, el pune în evidență un efect, o analogie și se oprea aici. Omul nostru, protocronistul, mergea însă mai departe și nu se dădea în lături să proclame descoperirea, să zicem, a unui supraréalism românesc anterior celui francez (accentul trebuia pus pe anterioritate). Și asta fără să mai țină seama de faptul, binecunoscut, că orice apariție, orice curent nou luminează altfel trecutul, inventîndu-și anticiparea. Ori de faptul că omologul lui, protocronistul francez, să zicem, ar avea unde, în trecutul unei literaturi atît de bogate, realmente bogate, ca a lui, să „descopere” prefigurări supraréaliste dacă ar fi mînat de trista ambiție a afirmării superiorității artistice și, prin ca, a „suveranității estetice”.

Eroarea protocroniștilor este una gnoseologică. Procesul de semioză deschisă e oprit într-un punct avantajos și o voce „curajoasă” ia de bun un simplu efect, anunțînd cu aplomb preexistentă unui fenomen artistic. Preexistentă devine preeminentă și, prin extrapolare, literatura română - care are destule și importante merite - se transformă în argument propagandistic. Ea este măreață și, mai ales, își este suficientă, ca și economia de tip *cin ce*, promovată și de comunismul nostru național.

Născut din ceașism, protocronismul naștea, la rîndul lui, ceașism. Din drojdia orgoliului național au crescut și vor mai crește astfel de năzbitoii protocroniste. Protocronismul a constituit însă o miză importantă, se pare, a propagandei din clipa în care s-a văzut limpede că poezia și proza nu mai pot fi controlate și nici măcar deturnate prin diversiuni de tot felul. Katherine Verdery considera, în cartea ei *Compromis și rezistență* (Humanitas), că definiția valorii s-a aflat la originea tuturor luptelor din spațiul politicii culturale din vremea lui Ceausescu. Protocronismul, ca fenomen, a evidențiat - ne reamintește autoarea - chiar lupta pentru controlul definirii valorilor literare.

Dacă-l analizăm din direcția țelurilor propagandei, care vor fi legate mereu de consolidarea puterii politice, sîntem în măsură să observăm că a fost o încercare de alterare, de anemiare, de escamotare și de dezorientare a spiritului critic, acesta constituind un pericol, veritabilul mare pericol pentru orice regim totalitar. Protocronismul a născut controverse și i-a obligat pe oamenii de litere, care nu-și pierduseră cu totul simțul măsurii, să riposteze și să-și consume energiile pentru a respinge delicat — spre a nu trezi furia idolatrilor români de toate nuanțele - acest tip de aberații. Aberațiile continuau să fie rostite și după ce stîmiseră hohote de rîs printre intelectualii de bun-simț, care nu puteau pricepe raționamentul prin care Eminescu devine precursor al marxismului și al celor mai noi teoreme matematice, iar Paul Anghel un prozator universal superior lui Tolstoi.

De aceea, considerăm că teza protocronistă, ca și tendințele naiv-protocroniste, au fost adoptate atît de aparatul diversionist al puterii, cît și de cel propriu-zis propagandistic, interesat de izolarea României prin crearea sentimentului că nu avem nevoie de nimeni și de nimic în afara zidurilor *Cetății asediate*, pentru că, oricum, trăim în glorie și măreție.

„Sinteza” ceașistă a propagandei

Organele propagandei comuniste, în această fază, s-au folosit de diversiuni, interpretări grosiere, exagerări protocronice și nu s-au dat în lături să manipuleze pînă și umilința națională, preschimbînd-o în prilej de mîndrie, numai și numai pentru a crea un curent de opinie izolaționist și un resentiment față de cel ce nu era „de-al noslru”, cel puțin la fel de puternic și de activ precum acela față de *cel mai avui*.

Străinul nu a fost decît tîrziu, cînd paradoxul eristic căzuse în mitologia Populară, un posibil mesager al lui Dumnezeu (pelerinul, omul enigmatic, Icpî'osul. cerșetorul...). În genere, însă, tradiția l-a văzut ca pe o periculoasă încarnare diabolică. El era cel din afara aceluia cerc magic protector care împiedică

pătrunderea sufletelor rătăcitoare, a dușmanilor, a demonilor. Din perspectiva acestui *simbolism al închiderii*, cel ce nu este sau nu mai este „de-ai noștri”, *celălalt* întruchipează mai curînd *Adversarul*, spiritul care acționează prin rele sugestii și incitări. El poartă una din înfățișările lui Satan. Este de luat în seamă interdicția - de atîtea ori repetată în cronicile *Bibliei* - a legăturilor cu femeile aparținînd altui neam, soțiile, prin copii, fund, pînă la urmă, incontroleabile.

Spre a confirma vitalitatea acestor credințe în spatele cărora se află arhetipuri și fantasme originare, vom aminti cum acționează și astăzi gîndirea dualistă a vechilor triburi de irochezi și cum continuă să integreze ea în sistem noile realități, în interiorul rezervației irocheze domnește cel bun, iar în afara ei guvernează răul, prin reprezentanții lui, albi. Acolo e desertul uzinelor, al blocurilor, al șoselelor asfaltate.

Ceaușescu si-a întemeiat propaganda nu atît pe „crearea falselor speranțe”, precum Goebbels, care, manipulînd un popor cu visuri de supremație mondială, specula speranțele celor care știau că pot învinge pentru că au mai învins. Și popoarele mici și urgisite pot să devină victime ale propriei speranțe, care, la ele, totdeauna ține de domeniul miraculosului, al schimbării de ultimă clipă, cînd ursita se dă peste cap și ia altă înfățișare.

În genere, însă, instrumentarea prin speranță și glorie dă roade la popoarele mari cu visuri mesianice, cum a fost și, prin mici impulsuri propagandistice, va mai fi poporul rus, pe care în primul rînd scriitorii (vezi cazul Soljenițin) nu-l lasă și nu l-au lăsat să-și trăiască nici sărăcia, nici bogăția, firese.

Printr-o intuiție care asigură continuitatea ideologică și chiar proliferarea — după cum se va vedea — a tezelor comunismului xenofob, Ceaușescu a contat pe resentimentul — transformat abil în ură — față de oricine nu este ca tine (prin avere, educație și prin naștere), ca și pe tendința de coeziune a celor egali prin origine și sărăcie. Xenofobia și invidia puteau fi puse la un loc și asimilate, fiindcă cel ce se îmbogățește sau capătă un statut de intelectual devine străin. Resentimentul - stimulat atunci - față de intelectuali (mai ales de cei umaniști) nu poate fi subestimat, din moment ce, după Revoluție, a fost reactivat cu ușurință de pescuitorii în ape tulburi, care au lansat, printre mineri și printre muncitorii de la I.M.G.B., lozincile de tristă faimă: „Noi muncim, nu sîndim!” și „Moarte intelectualilor!”.

La temelia acestei „sinteze” propagandistice stă, în fond, disconfortul luării la cunoștință a individualității, teama de *individuație*. Ruptura de indiferențierea colectivă este și va fi mereu privită, dacă nu ca un păcat, cel puțin ca o eroare amenințătoare.

Dar trebuie mereu să ne întrebăm care era, pînă la urmă, mobilul politic imediat al acestei ingenioase „sinteze” propagandistice. Evident, tot cultul conducătorului și tot întărirea puterii lui. Adîncirea - prin cîteva trucuri diversioniste - a resentimentului celor egali (prin *origine, sărăcie* și nivel intelectual) față de cei diferiți de ei (prin *origine, bogăție* și nivel intelectual) făcea posibilă activarea *mitului complotului malefic*, care a salvat de atîtea ori în istorie destinele amenințate. Căci singurul care te-ar putea apăra și proteja de cel ce îți vrea răul este, firește, un conducător atotputernic, care merită iubit și slăvit de popor.

Intrarea în rutină a temelor propagandei în anii '80. Triumful convenției

Regimul autoritar al clanului Ceaușescu dădea, însă, semne de șubre-zire la începutul anilor '80. Neîntrecut în mărunte șmecherii de palat, inventiv în manevrarea pretendenților și a favoriților, șiretul Ceaușescu a dăruit românilor, ingenios și oportun, *mitul diversionist al patriei primejduite și mîndre* (condiționat de mitul pereche al *Complotului malefic*) și a crezut că drogul dîrzeniei și demnității naționale ține loc de foame și de frig.

În trufia lui autohtonă - care l-a și pierdut -, a considerat că poate nesocoti vechea directivă a N.K.V.D. (inspirată din dresajul carnasierelor și din tehnica hidranților), aceea a deschiderii supapelor și a folosirii canalelor de deversare. Era o directivă pe care o respectau ceilalți conducători comuniști din lume și pe care o urmaseră și brutalii predecesori români, nealterați de vise utopice mărețe. A crezut că poate subestima animalul și nevoile pîntecului. Înariptat de fandacsia „omului nou” și convins că are drept aliat progresul umanității înseși, în „zborul comunist spre viitor”, a închis și supapele îndelung verificate: chermesele sindicale, coniacul din timpul programului, „bcrîca”, emisiunile T.V., nunțile prelungite etc. Mai niult, a impus poporului sacrificii imense, fără să mai ofere în loc nici pîine, nici circ.

Pe fondul **nemulțumirii** populare, a ostilității elitei intelectuale, neîntrerupt și inutil agresate, au apărut, la sfîrșitul anilor '70, primele manifestări cu caracter de disidență sau de **împotrîvire** (cazul Ciorna, sindicatul liber S.L.O.M.R., revolta minorilor de la Petroșani; mai lîmu - cazul Dorin

pat
ace
ceh
sug
int<

art
du
si^l
în
uz

ra
i
m
în
rai
]
ui

re|
va
nil

a
Ut

a
,
•
1

«
i
i
i

Eugen Neguț, ra română sub comunism

oran, atitudinile publice ale Doinei Comea și a lui Mircea Dinescu)(biect. Se deschidea, astfel, un capitol interesant de patologie estetică. S
învăluite într-o stilistică a eschivei, scriitorii încercau ltut băga de seamă că procesul analogic, metaforic, dificil și individual, poat
stare de tragică neputință.

i, pentru a-i îndepărta cu orice preț - în plan politic - de Materia primă se alcătuia din substantive - puține si privilegiate, cu
contemporană în jurul libertății și - în plan artistic - de la realisi cade într-o industrie cu tradiție. Aceste vocabule prețioase erau extras
și de la orice altă modalitate aptă să fisureze și mai adibsol, culese de pe sol, aîrnizate de istoria eroică a claselor primare: *pâ*
umentele regimului si așa fisurat și bolnav, aparatul propagandiști^/-//, *munți, cetate, grădini, aripi, oțel, pune, văzduh, ctitori, recoltă, cio*
us, cu severitate și obstinație, tuturor editurilor, ziarelor, radioteleviziueag. Adăugăm din memorie: *glie, tezaur, strămoși, grâu, arbore, izvor,*
clurilor județene și orășenești obligația promovării *poeziei patriotice arpați, torent, pisc, Bărăgan, Dunăre* (și altele, după originea poet
autoritățile includeau si *tema slăvirii conducătorului*. Pe măsură ce *toare, metal, marmură, daci, culmi, Ștefan, Mircea, epopee* și alte cîtev
egrada în jur si România era părăsită ca un meleag unde bîntuie ciuiu mai mult de zece. Apoi, în rețetă trebuia obligatoriu să figureze - si ac
l solicitărilor devenea mai amenințător.

Totul trebuia subordonat *Cm țării României*, mișcare culturală initi³¹ⁿ⁶ materia nu se leagă și nu capătă luciul iradiant căutat: *inimă, catarg,*
însuși secretarul-general, care începuse să creadă că întruchipe;^{^, rod}, *temeiuri, orizont, basm, faptă, mireasmă, efigii, efluvii, zodie, cu*
oral, partidul și patria socialistă. Era vorba, de această dată, de o *tc^f'''^* *orcuire, boltă, rapsod, rază, ieri, azi, mîine, irizări*.

pagandistică de rutină, similară celei închinată luptei pentru pace sau p^{^n} asemenea amestec era de ajuns să verși un număr oarecare de a
ului, dar hrănită, o vreme, dintr-un rest din puterile *mitului patriei prim^{ve}* (*măreț, vast, fierbinte, bărbătesc, senin, înalt, zvelt, semeț, incand*
duite, un rest capabil, însă, să facă să se consume zadarnic energiile, să l^m *P^{ede>} sacră- "imbat, nat^{fl}> triumfal, legendar*) și miezurile se legau
speranță și un soi de nimb grafomanilor, nerușinaților, impostorilor 'si ni^{iv}, tiranic, ca mîinate de oarba magie a forțelor inerției, într-o serie inf
ților, să dea curaj oportunistului etern al intelectualului, gata a se lăsa pn^{le} *sinta^sme curențe: pfⁿiînt de gloriei, vatră sacră, voință suverană, tin*
nismelor mistificatoare ale conștiinței

Trebuia pur și simplu cîntată patria, înțeleasă într-un sens abstract si *ldc^{âmint strf^{nim(>1}es^ t(m)m de m (ncuire rve/t<}< P^M* *riurific, boltă clară*. pentru a
ată cumva conștiința creatorilor Aceasta mai putea fi ad^{Mari servicii, s} *rabind P* *processe de* cristalizare, aduceau rimele, care mîta prin ca
abilă, prin ingeniozitatea și strălucirea metaforelor c^{>bligau Po} *producător să fie atent si corect<* să nil se abată de la tehnolo^g *a P^{re}* *prin muzicalitatea halucinog*
or. Asemenea excelentă artistică Dai^{''***''* pîi nC n** fi} *UTM* *at ineluctabil de mîin*| strdabe de demnitate,* *"odHia* făcută pentru întîlnirile cu publicul din cenac
ări cu chefuri si recii *" VU admitC dedt România, vs doar p n' cld S> ul mîld doar f Mdlnnd, înflon~* în cadrul *Cîntării Româniee*,, dă si o satisfacție di

c toare de argumente și, prin ea, o mînă de ajutor sentimentului

ciei împ inf * Să SC PU"ă î" " ^ ^ ^ C f 6 C f a ^ ^ P^{retabncate tre_}

Ind.cii ale ..relei conștiințe" si ale unei bizare autosugestionai

ată vanității deT*^{VU ^îTM} în reSon Pn^{•***'''''' hr''~l Pē ^ " /f''' ^ '''''''' f'' Pn} ,

*i i-npt-ifnr-i h ; r,-, i r - r i •'

i metafora hiperbolică folosite pina la saturație si cu oriaa ncdant i " ""marii suiau ar sau plural, după dorința si inițiativa „meșterului".
cîrri întregului, in zeci de mu de âst e ce producții de serie nvi

...
cîntă - in conimuearea celui din deceniu 5 - unul din cele mai im r, -
.....
"Ise însuflețească. Si atunci, in cazul in care duhul liric, el numai, se în

•e pe tenia d.nă dm istoria recentă a literaturii europe,[^], refuza să înșic malena se preconizau substituite economice, in
«plică si argumentează fapml semiotic binecUnoscIngineresti: sub cortina sonoră a unei intonații consimți, înălțate
•vată de obiect, ci de conținutul lui cultural, care esfinalul fiecărui vers. cînd declarația devenea oricum înălțătoare, r
lim rezultatul convenției, al codificării. La acest conținut codifupăstrat riguros, se tăcea pulsație de cord. suflul larg, plener al frazări
al s, rezultai ai convenției se ofindeau poeții spre a mai scoate ceva . a însuflețire

Si iată-l, în ținută de lucru, pe poet, întinzînd mîna în cadența de bandă rulantă a unui tipar ritmic, autoritar, în urechi, spre cuvinte, alergînd stereotip și asamblîndu-l îndemînat, aplecîndu-se, apoi, spre a culege produsul și a-l transporta secției de finisare unde i se aplică benghiul final, obligatoriu, sub forma versului-sentință: *Pe veci legați de glie și de vatră sau în sufletul de bucurie plin sau Si-o inimă numită România.*

Interesantă ca fenomen sociologic, etapa următoare, a comerțului cu moaște sfinte, este, sub raport stilistic, mai puțin pilduitoare decît contemplarea în sine a produsului ce-și divulgă mecanismele, oferind privirii - oricît de slabe - imaginea unor mădulare de hîrtie, rumeguș, cinism și sfoară, între care circulă, neputincios să dea viață, un duh obosit, sterp.

Citite astăzi, asemenea texte ne uimesc prin viteza cu care autorii lor intuiesc simbolurile și situațiile poetice favorabile, găsesc tonul și gesticulația adecvată și își păstrează pînă la capăt ținuta lor impecabilă. Se răscumpără, astfel, ceva din nimicnicia faptei, nu însă și semnificația ei criminală: un atentat reușit asupra mitului patriei, cu prelungirea agoniei acesteia și fisurarea, prin rezonanță, a tuturor celorlalte mituri care asigură stabilitatea ființei naționale: credința, onoarea, demnitatea.

Impunerea temei apoteotice a Cîrmaciului. Autosugestie și sodomizare

După ce, în 1971, Nicolae Ceaușescu a inițiat procesul reevangelizării politice a României, secțiile specializate ale C.C. al P.C.R. au reintrodus, la început, în circuit cîteva din temele mai vechi de propagandă șj, descumpănite de efectul modest, pînă la urmă, au decis, renunțînd la intenția unui efect, topirea tuturor „creațiilor” dedicate partidului, omului nou, cuceririlor revoluționare, eroului comunist, României socialiste, în una singură, cea apoteotică, închinată Cîrmaciului, Eroului, „Mînluiitorului”.

Intellectualității noastre, care nu se mai afla, ca în anii '50, sub teroarea cizmei sovietice și care se mai alia încă în Europa, îi era mai greu să înghită, ostenită cum era de lipsuri și umilințe, un asemenea calup tematic unsuros. Procedeele atragerii și compromiterii trebuiau diversificate pervers. Si era nevoie de mai multă imaginație acum: nu te mai puteai bizui exclusiv pe argumentul spaimei.

S-a văzut că, în fapt, avivarea mitului patriei primejduite (după 1968) a l'OM menită să-l facă necesar pe Salvator, pe Conducător (titlu oferit și lui Amonescu). Același mit al primejdiei a ușurat, mai apoi, căderea în cursă a

oamenilor de calitate, dînd argumente conștiinței lor înfiorate, a făcut să crească oferta oportuniștilor și a grafomanilor, cu scăderea imediată a prețului cedării pînă la jertfa benevolă.

Dificilă era doar pierderea rușinii - prima concesie. După muștrările de conștiință de rigoare, se puna în mișcare mecanismul autosugestiei și scriitorii descopereau că este bine ceea ce fac, că au făcut-o și alții în condiții similare, că important este să ai talent și să înfăptuiești ceva, cu profesionalism, în felia de viață cîta ti s-a dat. Urma normalizarea răului, apoi se ivea senzația că, publicînd cu ușurință, reprezintă o valoare, că ești nedreptățit, că nu te iau în seamă, ca pe vremuri, criticii și că acolo, printre ei, se urzesc teribile comploturi antiromânești.

Nu întîrziu să apară fenomenele de intoleranță și agresivitate și chiar de prozelitism, prin viol moral. Volumele de „Omagii” și antologiile festive, alcătuite de către echipele de specialiști ale editurilor - prin rugăminți, telefoane insistente, ademeniri, oferte de publicare și, spre sfîrșit, prin amenințări și șantaj -, oferă *in vitro* un spectacol al sodomizării, de care nu erau scutiți nici cei reprezentînd minoritățile conlocuitoare, nici cei ce greșiseră o singură dată, undeva în tinerețe, nici cei încă speriați de pușcăriile din care ieșiseră nu tocmai de mult, nici venerabilii literați, în care frica creștea o dată cu frica de moarte.

Important era doar numele. De ce se publicau acolo, scoase din context, frazele lui Pîrvan și ale lui Iorga, de ce era nelipsit în mai toate antologiile acel fragment decupat dintr-un memoriu al lui Blaga, în care acesta doar cerea să nu i se terfească onoarea, de ce erau introduse simplele însemnări de călătorie prin țară ale unor scriitori de prestigiu, de ce erau reactivate mereu stigmatele sifilitice, readucîndu-se la lumină textele celor ce făcuseră, cu ani în urmă, concesii și care erau acum hotărîți să ia atitudine și de ce, pînă la urmă, se cerea doar semnătura pe textul compus de redactori.'

Simplu, pentru a se sugera tuturor și mai ales oamenilor neștiutori, neobișnuiți cu subtilitățile scriitoricești, amplitudinea fenomenului și pentru a se induce credința că nu are rost să mai lupti și că acesta este cursul definitiv al istoriei.

Agonia propagandei. Dar...

Nu acesta era, însă, cursul istoriei. Dar, dată fiind desăvârșita supraveghere a populației și *statu-quo-ul* politic internațional (consfințit la Helsinki și bazat pe echilibrul forțelor nucleare), nimeni nu ar fi putut să prevadă atunci, în anii '80, grabnica prăbușire a regimului Ceaușescu și a comunismului, în ultimul deceniu al național-comunismului cEAUȘIST, s-a publicat un număr neverosimil de texte închinat conducătorului (și, de la un moment dat, și soției lui). Le simțim și acum, după un deceniu, duhoarea. Interesant este, însă, că și această temă - exersată uneori ingenios - s-a dovedit, din punctul de vedere al puterii, contraproductivă, întrucât nu a izbutit să creeze altceva decât greață, greața profundă care apropie sfârșitul.

De când Nicolae Ceaușescu a declanșat contraofensiva pentru a recâștiga supremația ideologică, de când, înăsprind cenzura, chiar în forme insidioase, a decretat reîndoctrinarea și bulversarea continuă a ierarhiilor politice și' intelectuale, scriitorii au găsit noi subterfugii pentru a se manifesta ca scriitori, au născocit formule stilistice defensive și căi specifice de comunicare, în limbaj esopic, a nemulțumirii.

Trecutul realist-socialist continua să fie o amintire stingheritoare, penibilă, impulsul spre normal al literaturii - de nestăvilit. Mișcarea ei inertială spre idealul artistic, nu spre cel ideologic, putea fi doar moderată prin cenzură sau întrucâtva modelată prin provocări și diversiuni. Nemaigăsind executanți frenetici, neînduplecați, printre criticii de prestigiu, nici măcar printre cei folosiți în „operații speciale” în anii '50, *minirevoluția culturală dîmbovițeană* s-a împotmolit curînd în compromisuri, îmbogățind, încet-încet, inventarul speciilor bizare, de supraviețuire în regim de presiune.

Imaginea spectrală a „păcatului originar” al literaturii tragicului deceniu bîntuia, ca amintirea unei boli rușinoase, conștiința tuturor, nu mai puțin a directorilor, redactorilor-șeti, redactorilor și cenzorilor de toate rangurile, persoane școlile acum, bine educate și, de multe, de foarte multe ori, bine intenționate. Referatele de carte trimise către mai marii aparatului de partid erau redactate - și nu fără efort - în limbajul rudimentar și ideologic dorit, nu cu mult diferit de cel din anii '50. Dar, cu excepția marilor și micilor refulați, la care rigoarea partinică este totdeauna imers proporțională cu reușita intelectuală și cu funcția **gonadică**, redactorii își făceau un titlu de glorie în a se preface că nu văd cînd cei de pe pluta în derivă lansau semnale disperate și conlu/e spre cititori.

Constatînd că mesajul lor - oricît de învîluit - este perceput ca o mică, dar izbăvitoare răzbunare pe mizeria vieții și pe minciuna zilnică, scriitorii au plusat, urmărind efectul imediat și succesul. Dorința de a nu pierde avantajele _ cîte erau - ale statutului oficial de scriitor, dar de a depune, totuși, mărturie, de a face - în spatele Fiarei - semnul negării, spre a fi văzut și admirat pentru proba ta de cutezanță - a intrat într-o anume contradicție cu însăși ideea curentă de „curaj și demnitate”.

Tendința a jucat din nou, ca de atîtea ori, un renghi literaturii, care și-a asumat, ca odinioară, în vremea pașoptiștilor, sarcini jurnalistice. „Adevărul” - moral sau politic - cere claritate, directitate și firească. Or, adevărul redus la jumătate, la sfert, la o șesime sau poate întreg, dar drapat sub faldurile iluziei, pus în decor abundent ori dezvoltat în parabole, devine odios și malign.

Accentele critice, puseurile de sinceritate, zvîcnirile demnității umilite, starea de spirit întunecată și-au găsit, în proză, repede formule defensive, soluții de protecție: amalgamarea (prin punerea adevărului în gura personajului ponegrit, negativ), intensificarea senzației de autentic, mai curînd a senzației, prin apel la tipurile de enunț codificate ca atare (jurnalul, mărturia, transcrierea limbajelor străzii și a documentelor, însemnările întâmplătoare), atenuarea, debilitare a conflictelor prin transferarea lor, aluzivă, în altă perioadă istorică, în etapele „clasate” ale comunismului și în altă țară, scriitura dificilă care dă „adevărul” pe mîna simbolisticii, oferindu-i curgerea monotonă a parabolei și slefuindu-l pînă la pierderea pertinentei.

Murmurele de protest din poezie, crîcnelile pe teme sociale insuflau publicului - să ne amintim - un soi de speranță abstractă, indefinibilă, asemănătoare cu aceea care te împingea să te așezi la o coadă, fără să știi de ce. Ei bine, pînă și acestor cîrteli mărunte specialiștii în cîrteli mărunte aveau grijă să le pună surdina: recurgeau la un ton autoironie, se foloseau de alibiul jocului verbal, al Indicului, al poveștii, sugerau totdeauna o posibilă altă interpretare, mizînd pe ambiguitatea intrinsecă limbajului poetic.

Cenzorii înțelegeau „jocul” și treceau, cu un surîs mulțumit și avizat, cu aviz de sus adică, peste năzbîtiile acelea înveselitoare, binevenite în vreuniri cenușii. Se întîmpla uneori ca textul să fie luat la ochi prin contribuția - scrisă sau spusă (șoptită) - a vreunui confrate invidios sau datorită excesului de zel al vreunui cerber căzut în dizgrație. Răzbătea alunei zvonul unui oarecare scandal. Popularitatea autorului creștea vertiginos și, pentru un **tîrnp**, ne simțeam cu toții îmbărbătați de acru sublim al eroismului. Cînd **°turna** se îngroșa, urmau, invariabil, intervențiile discrete, tatonările prin intermediari, explicațiile penibile - scrise sau spuse - și, de cele mai multe

ori, venea și *mielul răscumpărării*, sub forma unui text libidinos. Mecanica repulsivă a unor asemenea bravuri și previzibilitatea reacțiilor consecutive te făceau să ajungi să le regreți.

Astăzi nu mai găsim argumente nici însuflețirii de atunci a criticilor de la Paris (de la postul de radio *Europa liberă*) și de la București, care au încurajat efectul de aurolac al „adevărului” acestor produse. Ele reprezintă chiar speciile valetudinare, metisările uricioase, hibrizii a căror lipsă de vitalitate a fost constatată după 1989, când am simțit numaidecât nevoia să le ignorăm. Le-am fi uitat cu totul și pe toate dacă unele din ele nu ar fi purtat semnăturile unor oameni de treabă.

Slăbiciunile, abia acum vizibile, ale literaturii ultimelor decenii se datorează orientării textelor spre un efect imediat, cu alte cuvinte, intenționalității lor. Este o concluzie de care va trebui să ținem seamă, și noi și alții, când istoria se va repeta.

Dirijate simultan spre doi destinatari (cenzura și cititorul setos de adevăr), cele două tendințe ale textelor de acest fel - aceea de a fi înțeles în intenția lui și aceea de a nu fi înțeles în intenția lui — produc un efect disturbativ aidoma celui din operele baroce, în care se înfruntă astfel de forțe contrare. Numai că „barocul” epocii de aur era schizoid.

Literatura propagandei este o realitate pe care nu o putem rezuma în două disprețuitoare vorbe, începi să o respecti când încerci să evaluezi chiar și numai partea vizibilă a consecințelor ei asupra mentalității populare, ca și asupra literaturii propriu-zise, obligate, în fața acțiunii ei tiranice și neobosite, la o politică a replicilor și la un joc al eschivelor cu urmări în plan stilistic.

Literatura postbelică poate fi definită numai pornind de la fenomenologia raporturilor dintre literatura ce se voia în matca ei și valurile artificial ridicate, fără încetare, de propagandă, prin literatura și pîrghiile ei. Un studiu al mentalităților nu are cum o eluda fără să cadă în abstract.

Partea a II-a:
Evoluția prozei

I. ETAPA STALINISMULUI INTEGRAL (1948-1953)

Literatura aservită Proza

conflictelor antagonice

Ne ocupăm de proza publicată în primii ani ai sovietizării României și ai comunismului fundamentalist pentru că știm că oroarea pe care și azi, după o jumătate de secol, ne-o inspiră ea stă la originea telului bizar în care a evoluat proza românească până foarte târziu, distanțându-se mereu de acest coșmar. Ea e alcătuită dintr-o puzderie de pamflete, reportaje „literare”, schițe, nuvele și din câteva (surprinzător de puține) romane cu subiecte istoric-pedagogice și social-propagandistice. În spatele acestor texte se află însă altele, mult mai numeroase, aparținând criticilor de serviciu care, amendând neobosit fiecare infimă abatere de la canoanele realismului socialist, se constituie în falanga atotputernică a inchiziției locale strict subordonate celei moscovite.

O adevărată armată de experți în texte sacre și în subtilități dogmatice pîndea, cu ochi înghețați de rechini, orice șovăire ideologică. Numele celor ^aflați în top în ierarhia lor secretă trezeau printre novici și printre proaspăt convertiți șoapte evlavioase și fiorii spaimei: Horia Bratu, Zamfir Brumaru, J- Popper, Paul Georgescu, Al.I. Ștefănescu, Al. Oprea, Geo Dumitrescu (!), Cornel Regman, S. Damian, Victor Adrian, Savin Bratu, Sergiu Fărcășan, **ion** Istrate, Mihai Gafița, Traian Șelmaru, Mihai Novicov, Petre Dragu, Ov.S. Crohmălniceanu, Sanda Mănoiu, Mihnea Gheorghiu, Sorin Toma, Nestor Ignat, Lucian Raicu, Vicii Mîndra, Eugen Luca, Vladimir Colin etc. C"

Creste, aceștia aveau ca îndreptar suprem textele testamentare referitoare la ^{ai}ta ale celor patru mari clasici (Marx, Engels, Lenin, Stalin), dar nu puteau

ignora setul de indicații punctuale și luările de poziție ale lui A. Jdanov, M. Gorki, G.M. Malenkov din rapoartele lor la congresele scriitorilor sovietici și ale PC(b)US.

Indexul cu operele literare (occidentale sau burgheze și imperialiste) periculoase, emanații ale diavolului, era conceput și tipărit la Kremlin, iar pentru identificarea abaterilor mărunte sau medii de la sfânta credință, a actelor de nesupunere și a deghizamentelor Satanei se putea folosi ghidul de uz curent *Pentru realismul socialist în literatură și artă* (ESPLA, 1951), de unde nu lipsea textul citat adesea cu deferență: *Frumosul este viața noastră*, de V. Ermilov.

Monitorizarea producției realist-socialiste a fost atât de severă încât literatura critică în neconținută fierbere, bătaioasă și neobosită pe baricadele revoluției, a sugrumat proza propriu-zisă care, nevolnică și poticnită, se lăsa lesne sufocată. Nici nu apuca bine un text să fie tipărit la ESPLA (sau în una din cele câteva reviste literare) și stolul de hoitari se și înfățișa „în marginea lucrării”, punându-se pe treabă, adică răscolind măruntaiele victimei.

Observații „pe marginea prozei” cutare (întrucât chiar așa se numeau multe din intervențiile acelor vremuri) erau chemați să facă și „oamenii muncii de la orașe și sate”, individual sau organizați în „colective” de cititori. Cu puhoiul articolelor lor și cu luările de poziție țiñoase publicate în *Scînteia*, *Contemporanul*, *Viața românească*, *Flacăra*, *Tînărul scriitor*, *Steaua*, *Almanahul literar*, *Urzica* sau chiar în broșuri separate, importanța criticilor în viața culturală a țării a crescut disproporționat și disproporționat de mare a rămas prestigiul lor încă patru decenii.

Cu aceste articole și studii în față și cu cele câteva lucrări în privința cărora se întreceau în intransigență atotputernicii critici de întâmpinare, dar și de ajustare (din mers, întrucât textele erau modificate uneori în funcție de observații și rezerve), să încercăm să vedem cum ar fi trebuit să fie proza perfectă în viziunea realist-socialistă (la început în faza antagonismelor ireductibile și apoi în faza conflictelor neantagonice).

O dală decretat principiu al progresului istoric, conflictul de clasă trebuia preschimbat neîntârziat în conflict literar. Iar conflictul literar presupune, în aceste condiții de început ale comunismului românesc, opoziția clară dintre personajele/forțele pozitive, progresiste și cele negative, contrarevoluționare. Apartenența la o clasă progresistă te transformă automat în personaj pozitiv. Invers, chiaburii, burghezii, negustorii etc. nu pot fi decât personaje negative care. **manifestându-se** totdeauna fățiș și dușmănos față de stalul oamenilor muncii, nu pot evolua în bine și. ca atare, trebuie evacuați de pe scena istoriei.

Mai mult, împărțirea e, în spiritul stalinismului anilor '30, între revoluționați și contrarevoluționari și orice nuanțare devine incorectă și periculoasă pentru destinul „noii credințe”, în consecință, scriitorii, ca și reprezentanții politici ai proletariatului, nu trebuie să admită o cât de modestă ameliorare a contrarevoluționarului ori delăsarea, îmbolnăvirea fizică, slăbiciunea morală a reprezentantului poporului muncitor care, robust și fără tare, și în familie și la fabrică, nu poate fi decât un personaj fără cusur, un model absolut.

Ori de câte ori vreun scriitor cu vechi abitudini realiste incomplet repri-mate (M. Preda în *Ana Rosculeț*, Petru Dumitriu în *Pasărea furtunii* sau *Drum fără pulbere*, Eusebiu Camilar în *Temelia*, chiar N. Jianu în *Cumpăna luminilor*) găsea circumstanțe atenuante pentru omenеștile slăbiciuni ale eroilor și nu lovea cu sete în dușmanul de clasă, criticii doctrinari intrau prompt în dispozitiv.

În faza fundamentalistă a acestei religii politice nu există justificare umană pentru cel ce se opune flămării roșii. Chiar dacă aparține propriei familii (tema soților, a fraților învrăjbiți sau a copilului care își reneagă tatăl, turnându-l poliției politice), dușmanul - sau „banditul”, cum era numit în epocă - trebuie nimicit fără ezitări. Orice mic compromis, orice pornire spre cruțare și milă (mila mic-burgheză a falșilor intelectuali demni de dispreț) trebuie înnăbușită în fașă, întrucât Cel Viclean își poate recăpăta puterile malefice și reîncepe lucrarea lui eretică, denigratoare. Școlarii români de la începutul anilor '50 (între care mă aflu și eu) li se livra, la instructaje pionierești și la dirigenție, povestea pilduitoare a pionierului Pavel Morozov, ucis „mișelește” de membrii propriei familii fiindcă își denunțase părintele.

Pentru că nu posedă nici o însușire demnă de stimă (și tocmai de aceea scriitorul nici nu are voie să-i atribuie vreuna!), dispariția unui contrarevoluționar nu poate avea reverberație tragică. Istoria n-are sentimente în marșul ei spre binele unanim și nu altul a fost argumentul forte al intelectualilor de stînga francezi ocupați cîteva decenii la rînd cu explicarea crimelor staliniste, firește, la cîteva mii de kilometri departe de Kolîma. Este în această teribilă înfruntare ceva din înrîncenarea păstrătorilor vechitestamentari ai purității credinței, ordonînd nimicirea (cu orașele și vitele lor cu tot) a tuturor celor ce nu se închinau Dumnezeului unic și viu sau erau ispitiți de alți idoli.

Spre „norocul” prozei noastre, viziunea aceasta sîngeroasă fusese întrucîtva depășită și în fieful moscovit al realismului socialist. Devenit al întregului popor rus, războiul reușise o anume omogenizare a societății sovietice, iar tancurile Armatei Roșii aduseseră cu ele un comunism încrezător în victoria lui mondială.

Ceea ce învățau scriitorii români de la cei sovietici în primii cinci ani de comunism autohtonizat era să se folosească de un conflict în care binele ca element diriguitor și combativ nu face mari eforturi ca să biruiască răul, fără însă ca acesta să fie absolvit de virulență. El chiar pare la început impresionant și neliniștitor, precum, la timpul ei, puterea politică a păgînului (roman sau musulman). Ea e capabilă să-l supună unor cruzimi nemaivăzute pe mărturisitorul credinței, dar tăria morală și ajutorul de sus rezolvă rapid, ca în *Viețile sfinților*, situația în defavoarea răului (umilit sau chiar convertit la bine prin exemplaritate).

Salvarea de ultimă clipă prin intervenția unui arhanghel al Domnului nu avea decît semnificația mîntuirii și triumfului suprem al credinței. Tipul acesta de rezolvare a unor tensiuni prin victoria precipitată (stil *dens ex machina*) a dreptcredinciosului - supus caznelor, confruntărilor și ispitelor - transforma narațiunea într-o formă de pedagogie optimistă, în treacăt fie zis, în epocă s-a încurajat compunerea de biografii de personaje istorice exemplare, cu acțiuni și replici ilustrînd, desigur, dogmele generale și tezele momentului.

Problema „estetică”, dacă putem spune așa, a prozei comunismului fundamentalist a fost interdicția dozării proporției de negru și alb, pe care critica oficială - expresie a partinității (deci a partizanatului) - o respinge ca pe o jalnică manifestare a „obiectivismului” burghez. Ea atrage permanent atenția asupra pericolului transformării răului în element activ și, sub raport artistic, într-un ferment narativ gata să modeleze reacțiile binelui aflat în defensivă. Negativul e, cum se știe și cum previne critica, expresiv și de o bolnăvicioasă atractivitate. În neconținută mișcare, imaginativ în diablerii, se impune în ochii cititorului în detrimentul pozitivului, mai totdeauna plai.

Adaptînd parcă un fragment de uz monahal dintr-un *Pateric*, *Scinteia* instruia în 1953 asupra deghizărilor subtile ale dușmanului care, înfrînt pe moment de mîna lungă a clasei muncitoare, reînvie miraculos, mimînd conduita morală comunistă. Paranteză: Spre a-si diversifica întrucîlva problematica și a lărgi plaja de situații narative, literalii comuniști au profitat de acest soi de „proteism” al răului, dar puțin mai lîrziu, cînd modelul luptei de clasă devenit conflict literar își pierduse piemisele. Au început să ridiculizeze, însă, cu aceeași lipsă de nuanțe și cu aceeași virulență (care izgonesc literatura), birocrăția, lenea la locul muncii, corupția (incipientă), carierismul, brutalitatea în relațiile de familie. pierderea legăturii șefilor i o \ idem. cei mărunți) cu masele ele.

Nu mai era lupta cu îngerul negru (dușmanul de clasă satanizat), ci cu păcatele mărunte ale muritorilor supuși greșelii. Conservatorismul, care începuse de pe acum să fie luat în vizor de autoritățile în căutare de conflicte mobilizatoare, va alimenta peste încă un deceniu conflictul literar cel mai frecventat de proza-torii cu credit la partid: lupta între vechiul (socialist) și noul (tot socialist).

Revenim: în lumea culturnicilor și a provocatorilor de „probleme” care să facă încă utile „organele” și încă necesari scriitorii mediocri, a existat tot timpul o goană după conflicte sau măcar după situații mobilizatoare. Se plăsmuia o „situație”, o conjunctură favorabilă greșelii, apoi, cu ajutorul activismului de la centru și al organului M.A.I., obstacolul era depășit exact ca în *Jitii*, adică în pofida oricărei logici elementare și a legilor consecvenței narrative. La o distanță de veacuri, în lumea nouă a comunismului ateu, apăruse o literatură a miracolelor, în care tensiunile și expectația există numai spre a putea fi rezolvate în spiritul unui katarsis socialist.

Finalurile fericite, dătătoare de certitudine, victoriile confortabile ale binelui - sub raport dialectic normale și juste din perspectiva moralei istoriei - au fost obligatorii de-a lungul întregii etape de cucerire și fortificare de către partid a pîrghiilor puterii. Strict individual, se putea muri pentru cauze progresiste numai în timpurile revolute în care clasele exploatare nu se „maturizaseră” politic. Dar moartea lui Bălcescu sau a lui Vladimirescu din unele bucăți literare era înțeleasă cu o premisă a victoriei apoteotice a poporului muncitor. Când partidul s-a simții puternic, ascultat și urmat, eroilor comuniști li s-a dat voie să moară - la început în literatura sovietică, unde s-a și lansat teza. de un nemaivăzut curaj estetic, a „tragediei optimiste”.

Rolul personajelor

Pînă foarte tîrziu în studiile de specialitate, în articolele de critică și în cursurile de teorie a literaturii predate la Universitate s-a făcut uz pînă la greață de formula magică a lui Engels: realism = personaje tipice în împrejurări tipice.

Critica din primii ani ai realismului socialist și proza anexă (și e bine să-i spunem așa) au fost atente ca personajele și împrejurările să nu fie niciodată altfel decît tipice (deci previzibile). Iar tipicitatea decurge strictamente din apartenența la o clasă și din locul pe care îl ocupă ea în focul luptei de clasă. Realitatea nu există decît spre a ilustra prezența acestei tipologii ideologice/ațe, iar dacă nu izbutește să o facă. **realitatea** nu există și scriitorul se află în eroare.

„Cine nu e cu noi e împotriva noastră”, sună lozinca vremii, emanație a terorii politice și chintesență a Dogmei în acțiune. Ea împarte lumea în buni și răi și, excluzând accidentalul și particularul, contestă realitatea fenomenală. Numai o astfel de lume, descrisă ca atare (adică ficționalizată ideologic), este veridică și validă sub raport literar. Cititorul nu trebuie să se străduiască să urmărească evoluția unui personaj, fiindcă apartenența socială și politică a acestuia îl face de la început tipic și previzibil. Portretistica cât de cât subtilă e inutilă, căci amănuntul, accidentalul strică articulația întregului și diminuează accesibilitatea - principiu agitatoric de neignorat și niciodată părăsit.

Un dreptcredincios va recunoaște totdeauna un alt dreptcredincios și va ști instantaneu ce poate întreprinde și ce fel de caracter are. Nu se va înșela niciodată în privința identității celui rău. În spatele lui, spre a-l ajuta, se află mereu trează critica inchizitorială, care demască fără odihnă toate elementele ce nu sînt tipice ca pe tot atîtea năluciri ale diavolului.

Detaliile din viața personajului trezesc obiecții, tentațiile erotice ce contravin logicii revoluționare sînt sugrumate pe loc. Dacă un reprezentant al binelui are un neînsemnat defect, o boală oarecare, un nume pocit, iar un reprezentant al răului - un atribut omenesc, acestea sînt erori de netolerat, întrucît astfel de lucruri nu există în realitate, în viața de zi cu zi din anii '50, unui tînar cu origine sănătoasă i se recomanda insistent și poruncitor căsătoria cu o tînară cu origine sănătoasă, spre a-i fi bine la locul muncii. Tot astfel, în literatura epocii numai cuplurile de clasă sînt acceptate, sînt tipice, deci verosimile.

Să recunoaștem că o asemenea uluitoare capacitate de reducere, care anulează însăși posibilitatea existenței particularului, o atît de puternică tipizare politică a realității, o asemenea perseverență în a crea realitatea dorită și pînă la urmă chiar a crea realitate depășesc cu mult tot ce s-a făcut de-a lungul mileniilor în materie de mistificare ideologică a vieții.

E instructiv să enumerăm ce respingea cu indignare critica în acei ani ai **fundamentalismului** comunist pentru a realiza de pe acum direcțiile evoluțiilor ulterioare ale prozei, care nu avea cum să nu funcționeze, după 1953, în regim de replică: impuritatea „politică” a sentimentelor, afectivitatea depășind țarcul clasei talc. viața intimă a eroilor, mila și admirația exercitate necondiționat, faptul divers și amănuntele interesante, pitorești, nesubordonate conflictului (și așa întrucît o viziune doctrinar corectă își alege din viață exact ce-i trebuie), situațiile grotești și limbajul licențios sau numai buruienos - rămășițe ale mentalității burghe/c - și tot ce, înli-un fel sau altul, sugerează oraluita. adică o urîckusă și neavenită lbrnui a insubordonării.

Cu o astfel de platformă „estetică” și cu asemenea premise strângătoare, evoluția literaturii scrise sub comunism trebuie văzută ca o descătușare treptată și pe trasee previzibile.

Pamfletul (*Imprecația*)

Între speciile socotite de către putere de o stringentă actualitate în primii ani ai ocupației comuniste se numără pamfletul, înțeles nu ca formulă literară valabilă în sine, intrată în zona gratuității, ci ca text combativ de maximă eficacitate revoluționară.

Materialele teoretice sovietice (care se legitimează de la cele câteva întîmplătoare reflecții leniniste asupra satirei lui Gogol și Maiakovski) atrag atenția asupra transformării pamfletului (ca de altfel și a variantei lui vizuale - caricatura de la gazeta de perete) într-o armă de luptă împotriva rămășițelor burghize din conștiința oamenilor și, pe plan extern, de înfierare a bestialității și a degenerării imperiaștilor anglo-americani. Etitelul „usturător” este asociat adesea cuvîntului satiră în recomandările partidului.

În esență, mai mult de jumătate din produsele „artistice” ale epocii (folosite de brigăzile de agitație, apărute în *Scînteia* sau la gazetele de perete uzinale și sătești) erau variante de pamflet pus în slujba adîncirii antagonismelor politice și morale și avînd ținte precise și imediate: reminiscențele trecutului, partidele istorice, monarhia, chiaburii, specula, oportunismul, alarmistii, misticismul etc.

Nu de zeflemisirea dușmanului de clasă avea nevoie partidul, ci de demascarea, învectivarea și nimicirea lui ca într-o slujbă de afurisire neiertătoare cu diavolul și cu uneltele lui. Dușmanul nu poate fi decît hidos și rău, estetizările, gratuitatea, comprehensiunea, delăsarea combinatorie, ori, vai, indiferența descriptivă nu aveau ce căuta în aceste variante de blestem. Și asta întrucît, ca blestem, el are nevoie ca victima să fie urîțită, deformată, degradată (cadavre, fanteze), minimalizată, coborîtă pe scara biologică (viermi, lupi, javre, șerpi, năpîrci), pentru ca imaginea ei, astfel constituită mental, să fie apoi mai ușor de biruit.

Reportajul (*Adorația*)

După 1948, reportajul (numit, de la un moment dat, „reportaj literar”) devine o specie privilegiată, **schimbîndu-și** tradiționala funcție jurnalistică — de dezvăluire curajoasă a unor adevăruri incomode și a unor realități necunoscute - într-una de pre/cntarc entuziastă a noilor, excepționalelor realități socialiste.

Nerăbdători, ideologii partidului solicită cauționarea rapidă a acestor realități de către scriitori, care, la rîndul lor, consideră că pot certifica astfel, fără mari complicații de conștiință, angajamentul lor politic, părăsirea turnului de fildeș, lepădarea de bolnăviciosul formalism burghez, adeziunea la viața nouă etc.

Individual sau în echipă, scriitori și ziariști mai mult sau mai puțin cunoscuți (Z. Stancu, Nina Cassian, E. Jebeleanu, Alecu Ivan Ghilia, Traian Selmaru, Andrei Livădaru, D. Corbea, Oscar Lemnaru, Petru Vintilă, Ioana Postelnicu etc.) descind în fabrici și uzine, unele intrate în mitologia revoluționară (Grivița Roșie, Vulcan, Filatura Dîmbovița), se deplasează pe noile șantiere (Bicaz, Canalul Dunăre-Marea Neagră etc.), coboară, cu alte cuvinte, în mijlocul colectivelor de oameni ai muncii, luînd exemplul lor instructiv. Revistele, ziarele sînt copleșite de astfel de reiatări și pînă și presa literară preferă rezolvări de acest fel ale „comenzii sociale”.

„Documentarea” devine cuvîntul de ordine printre veleitari, iar „deplasarea” - o neînteruptă beție în grup a scriitorilor onorați și ghiftuiți (după rodnică metodă sovietică) de autoritățile locale, prevenite din timp de forurile centrale. Acesta a fost, probabil, și începutul procesului de degradare nu numai morală, ci și fizică a scriitorilor români, care pășeau atunci pe porțile „școlii cinismului” (unde se vor rutina continuu pînă la Revoluție).

Reportajul a fost însă prima școală a poleirii realului și a minciunii lirice din care se trage întreaga producție artistică „pe linie” promovată atît de regimul Dej, cît și de regimul Ceaușescu. Atunci s-au perfecționat tehnicile de ficționalizare și hiperbolizare. selecția orientată optimist a datelor. Autorii, fără a mai avea nevoie de faptele vieții și de documentare, au căpătat maladia metaforismului și abitudinea de a vedea ce se vrea văzut, de a se entuziasma fără odihnă și de a scrie perpetuu triumfalist și înveselitor chiar și despre predarea cotelor de către țărani ajunși la marginea puterilor.

Dacă sarcasmul **pamfletului** epocii amintește de afuriseniile bisericii, reportajul deschide calea spre cîntarca neînteruptă a faptelor socialismului victorios, atît de asemănătoare imnurilor encomiasticii religioase.

Mentorul școlii de jurnalism encomiastic și profesorul de stilistică falsificatoare al tinerilor reporteri afirmați spre sfîrșitul anilor '50 (Traian Cosovei, Pop Simion, Paul Angliei, Ilic Purcaru etc.) este nu altul decît mărețul, incomparabilul **Geo Bogza**.

Textele lui poetic-reportericești publicate pînă în 1948 (*Țări de piatră, de foc și de pămînt*, 1939; *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil*, 1940; *Cartea Oltului. Statuia unui nu*, 1945; *Pe urmele războiului din Moldova*, 1945; *Oameni și cărbuni în Valea Jiului*, 1946; *Țara de piatră*, 1946) vor fi reeditate, cu modificările de rigoare, de cîteva ori în anii de glorie ai acestei specii hibride care introduce informația distorsionată ideologic în mecanismul compensator al retoricii magnificării. Va mai publica pînă în 1956 alte cîteva cărți de reportaje recenzate cu delir de elogi (printre ele, *Începutul epopeii*, 1950; *Porțile măreției*, 1951; *Meridiane sovietice*, 1953; *Tablou geografic*, 1954 etc.).

În timp, s-au creat, așadar, toate condițiile (inclusiv cele legate de mitul unei mari conștiințe și al unui Om al Cetății) pentru ca aceste căi să facă școală. Din ele reporterii de duzină de mai tîrziu au învățat adevărul simplu și profitabil că totul, într-un regim totalitar, poate fi mistificat: servindu-te de cîteva condimente expresive și cu puțină abilitate „lirică” poți așeza aureola măreției oricărui fapt mărunț, oricărui personaj nevolnic și chiar unei ticăloșii.

Din bogata panoplie de proceduri perfecționate de Bogza au fost preluate, manierizate, folosite pînă la exasperare: supradimensionarea, miza pe enorm și grandios, febricitarea prin repetiții, pletora epitetelor ternare, selectarea detaliului năucitor poziționat în spirit estetizant în economia reportajului, contrastul violent expresiv, monumentalizarea, antropomorfizarea și mitizarea peisajului. Astfel de tehnici de magnificare au intrat pînă foarte tîrziu, pînă în ultimul moment al regimului comunist, în rețeta textierilor propagandei triumfaliste.

Admirația pe care pînă astăzi o poartă unii intelectuali români „stilistului de geniu”, „conștiinței superioare”, patriarhului Bogza arată de cît de puține veritabile calități artistice și gesturi îndrăznețe avea nevoie critica pentru a înălța statui și a înnobila cariere demne mai curînd de dispreț.

Romanele „luptei de clasă”

O clasă **muncitoare** puțin numeroasă și fără o minimă conștiință revoluționară nu putea furniza prea multe subiecte pentru „proza nouă” a luptei de clasă.

Despre grevele muncitorești de la Atelierele Grivița din 1933 scrie **Alexandru Jar** două romane: *Sfîșitul jalbelor (1950)* și *Marea pregătire (1952)*. Respectînd doar schema cunoscută a conflictului de clasă, nu și adevărul (pe care îl distorsionează în funcție de indicațiile conducerii partidului direct interesate în legitimarea și în construirea unui mit revoluționar), cărțile sînt scrise rău. Autor și al unor nuvele despre re/istența antifascistă.

Alexandru Jar va dispărea o vreme din viața literară după ce, neînțelegînd intențiile reale ale lui Dej și esența regimului său, va ataca într-o plenară, imprudent, politica stalinistă.

Zaharia Stăncii se numără printre scriitorii care, după 23 august 1944, au aderat rapid la politica partidului. Dat fiind trecutul de informator și grație lichelismului său funciar, a făcut-o cu un entuziasm util organelor și propagandei în perioada dificilă a cîștigării depline a puterii. Ca executant frenetic și fără scrupule al oricărei misiuni, va fi cooptat ca activist în Secția de Agitație și Propagandă a partidului și va fi desemnat președinte, în 1949, a proaspăt înființatei, după model sovietic, Uniuni a Scriitorilor.

Va avea ca prozator o evoluție interesantă și va contribui la refacerea credibilității literaturii române prin cîștigarea dreptului ei la biografism și la subiectivitatea auctorială.

Dar în 1948 - cînd apare, în prima variantă, romanul său *Descult* - a servit excepțional politicii partidului, reflectînd precis și explicit, ca într-o lecție de istorie, conflictele antagoniste din lumea împărțită în clase a satului. Răscoala din 1907 pe care o evocă tezigist romancierul, folosindu-se de contraste violente și de trucuri sentimentale, capătă, prin simplificare, un sens justițiar. Mosierimea hrăpăreață și cinică nu putea naște decît dorință de răzbunare și violență. Formula care a trezit entuziasmul nenumăratelor condeie critice din epocă („Să nu uiți, Darie!") încheie în ea ura și spiritul de vendetă de care avea nevoie propaganda spre a deveni efecace într-o zonă încă necucerită - satul.

Totuși, numărul mare de secvențe relativ independente, de microbio-grafii țărănești, de scene cu caracter pitoresc scade întrucîtva această efecacitate propagandistică, întrucît ne face să uităm, pe parcursul lecturii lor, de înfruntarea taberelor pe cîmpul bătăliei de clasă. De aceea o să și reluăm analiza cărții în alt capitol - mai puțin întunecat - al studiului de față.

Cocor. Pentru un scriitor ajuns la sfîrșitul unei cariere prestigioase, în care e totuși absentă coordonata politică (înlocuită cu gustul traiului dulce boieresc), adoptarea rapidă a unei atitudini „progresiste", adică adeziunea la politica de rusificare, trebuie să ti constituit o decizie dramatică, poate cea mai dramatică dintr-o viață pînă atunci tihnită, cu împliniri numeroase și puține clătînări sufletești.

Titlul conferinței *Luminii vine c/e la Răsărit* (formulă care are o rezonanță mai curînd masonică) l-a așezat în ochii multora în rîndul confor-niKtilor odioși și al trădătorilor de patrie. De frică și din oportunism.

Sadoveanu va face curte ocupantului într-un fel voalat (prin volumul de proze *Fantezii răsăritene*, 1946) ori direct și cinic (prin volumul de impresii de călătorie în U.R.S.S., *Caleidoscop*, 1946). Contribuie la campania demagogică de câștigare a țărănimii prin articole bine stipendiate, executate prompt la solicitările partidului (la care aderase în secret).

Însă se cuvenea ca marele scriitor și omul de conștiință să-și aducă obolul lui de prozator, deși nu avusese răgazul nici să asimileze cât de cât doctrina marxist-leninistă și nici să-și adapteze abitudinile stilistice regulilor de fier ale realismului socialist.

Din această combinație de neputințe a rezultat *Păuna mică* (1948). Un grup de refugiați primiți cu antipatie de țăranii din Păuna reușesc printr-o bună organizare a muncii să închege o unitate agricolă performantă pe un teren mlăștinos din Lunca Brăilei. Conducătorii lucrărilor de asanare au origini sănătoase și biografii simbolice (un muncitor de la Brașov și un combatant din Rezistența franceză), întemeierea însăși a unei așezări noi și a unei exploatare pe principii moderne are o valoare simbolică. Cam puțin, însă, pentru o literatură cu legi noi: conflictul de clasă e anemic, prea mulți indivizi sînt binevoitori și naivi.

Scriitorul acesta reprezentativ pentru literatura română și care împrumuta credibilitate partidului trebuia puțințel ajutat să-și schimbe tabieturile narative. Semnatarul celebrului roman *Mitrea Cocor* (1949) se va lăsa îndrumat sau chiar pe alocuri înlocuit de alt condei sau de condeiele reunite ale unui conclave misterios de fabricatori de texte de partid. Primind girul sovieticilor (Medalia de aur a păcii), devenind o operă exemplară a realismului socialist autohton, cartea a rămas, pentru un deceniu și mai bine, cap de coloană în canonul prozei noi, terorizînd cîteva promoții de elevi cu personajele ei, prinse de astă dată în vârtejul luptei de clasă.

De o parte sînt țăranii săraci din Malu Surpat, de cealaltă moșierul Cristea Trei-Nasuri din conacul de la Dropii. De o parte se află fiul mai mare și mai urît, Ghiță, preferatul familiei și proprietar de moară mecanică, de cealaltă fiul cel mai mic, Mitrea, un tînăr sărac dar frumos și de copil dat dracului și îndărătnic (revoluționar din naștere, firește). Nu a fost ultimul prilej narativ născocii de autor pentru a reprezenta tensionat conflictul antagonic preconizat de doctrină. Provoacă moartea părinților lui Mitrea, trece întreaga moștenire fratelui cel mare, cel rău și cel hidos, care, lipsindu-l pe prîslea de mijloace, transformîndu-l în proletar, îl angajează argat la boierul din Dropii - pe rol istoric de exploatator.

Eroul (care, de altfel, se exprimă „naturaliter”, ca din broșurile *Muncii de partid*) cunoaște nedreptatea, umilința și gîrbaciul stăpînului, bătaia jandarmilor în cîrdășie cu ciocoiul și apoi, ca militar, bestialitatea ofițerimii. Spre a respecta rețeta, apare și momentul „cunoașterii”, precum și inițiatorul lui, în persoana fierarului comunist Florea Costea, care îl învață să citească și să recite *Internaționala*. Cei doi eroi (reprezentînd alianța celor două clase exploatare) cad prizonieri în războiul de cotropire, caracterizat fără încetare cu fraze din Lenin despre imperialism. Au parte de noi revelații și se minunează de tot ce văd în Tara Sovietelor, ca în descripțiile raiului din cărțile populare.

Complet „lămurit” și îndoctrinat temeinic, cel întors din prizonierat conduce în sat reforma agrară, împărțind pămînturile boierului. Este asistat de un alt reprezentant al clasei muncitoare - muncitorul cazangiu Voicu Cernet, „apostolul” cu trecut de martir ilegalist, venit, firește, „de la Centru”. Cîteva fraze extrase parcă din *Scînteia* pecetluiesc magnific acest Bildungsroman al realismului socialist.

Am rezumat pentru noile generații opusul cel mai reprezentativ și mai titrat al epocii de început a literaturii noi, în pofida senzației vomitive pe care mi-o trezește amintirea zecilor de ore de școală și a examenelor petrecute în tovărășia lui Mitrea Cocor. Nenumărate articole de critică au proslăvit rușinosul produs sadovenian, probabil și din pricina penuriei de opere semnate de nume mari care să ilustreze cu exactitate preceptele realismului socialist.

Ceahlăul literaturii române a recidivat după numai patru ani, publicînd, în 1953, *Aventuri în Lunca Dunării*, o carte despre efectul benefic al colectivismului de C.A.P. asupra intelectualilor debusolați. Se deschide astfel și capitolul bucolicului socialist zefiri u și tonifiant al istoriei literare.

Proza istorică orientată politic

Subiectele romanului românesc istoric și modul tratării lor reflectă cum nu se poate mai clar schimbările care au avut loc de-a lungul unei jumătăți de secol în sistemul de opțiuni al propagandei de partid. Trecutul a fost și va fi mereu pretextul bătăliilor ideologice. Regimurile comuniste au mizat constant pe „ministerul adevărului” care se ocupa, se înțelege, cu inventarea continuă a trecutului. Ingerințele factorului politic au fost de insistență în domeniul acesta de creație, în cîl se pot numai a pe degete cărțile măcar în intenție oneslc.

În primii ani ai regimului „democrat-popular”, când absolut toate temele literare trebuiau să se regăsească în repertoriul „internațional” prescris cu strictețe de Moscova, au fost căutate fapte și personaje care să amintească de „prietenia de veacuri” dintre poporul român și vecinii de la Răsărit ori să ilustreze „lupta de veacuri” a neamului pentru dreptate socială și neafirmare.

Mihail **Sadoveanu** își rescrie *Șoimii*, atenuându-i caracterul romanțios. Prozatorul deplasează acum accentul pe legământul trainic al eroului care dă titlul romanului (*Nicoară Potcoavă*, 1952) cu acei fărtați de nădejde - care sînt cazacii zaporojeni -, sporind, pe de altă parte, ponderea conflictului social cu boierimea hrăpăreață și infamă.

Lumea în care se mișcă Ion Nicoară (Potcoavă) e una prioritar slavă (Rusia, Ucraina, Polonia, Crimeea, zonele rusificate ale Moldovei de dincolo de Nistru), zaporojenii sînt bine clădiți, iscusiți în călărie și în meșteșugul armelor și mai ales neînfricați, precum soldații sovietici din filmele care monopolizaseră deja cinematografele românești, în cartea aceasta plină de arhaisme slavone colectate cu sîrg de Sadoveanu mai ales din limbajul religios, se vorbește adesea ca în republica transnistreană de astăzi.

Pitorescul biografiilor zecilor de personaje de diverse etnii, evocate fiecare în parte ca pentru a ilustra încrederea autorului într-un soi de internaționalism *sui-generis*, atenuază senzația de text de lingusire a ocupantului.

În 1948, se scurseseră doar patru ani de la capitularea Germaniei hitleriste. România ieșise înfrîntă din războiul de recîștigare a teritoriilor pierdute la răsărit de Prut și nu obținuse statutul de cobeligerant, în ciuda efortului militar excepțional. Pe de o parte, rusofobia populației și, pe de alta, obligația de a scrie istoria după voia ocupantului au transformat campania din Est și actul de la 23 august în subiectele cele mai expuse intervențiilor politice și cele mai delicate cu putință.

Cămile reflectă fluctuațiile derutante ale barometrului ideologic și, în afară de cei grăbiți în primii ani să cerșească simpatia noilor stăpîni, tema războiului din Est a fost ocolită pînă foarte tîrziu. Ea a fost socotită drept nevralgică și periculoasă chiar atunci cînd relațiile cu sovieticii s-au răcit și numele Basarabiei a reînceput să apară, timid și cu voie de sus, în studiile de istorie.

Mai mult, pînă și efortul insistent de autoponegrire nu părea a fi suficient pentru a-i mulțumi pe conducători sau ceva anume din conștiința tulbură a acestora. Este ca/ul ilustrativ al romanului *Negura* (1949) de

Eusebiu Camilar, scos din circuit după doar trei ani de la publicare, deși autorul a colectat toate ororile imaginabile, toate violențele și prostiile ce se pot închipui, pentru a le pune în seama armatei române.

Maniheismul doctrinar deprins relativ iute și corect de la „maestrii sovietici” atinge aici cote aberante, și cartea pare scrisă de un prozator rus desemnat să-i înfiereze pe fasciștii cotropitori români, în raport cu sovieticul aflat sub arme și care reprezintă progresul și speranța umanității, românul este factorul negativ al istoriei și al propriei istorii.

Dicotomia funcționează și intraspecific: românul sărac, deci pozitiv (țăran dintr-un sat asaltat de mizerie din Munții Neamțului sau soldat simplu pe front, asaltat de păduchi și terorizat de ofițeri) și românul bogat, deci negativ (care fie se fofilează, reușind să rămână în sat să batjocorească fete, fie, ajuns pe front, ia chipul majurului burtos sau al ofițerului sadic, care jefuiește populația pașnică sovietică, comițând abominabile violuri și bestiale execuții în masă).

Dacă în corpul ofițeresc se rătăcește cineva cu trăsături omenești, acesta are gradul cel mai mic (sublocotenentul Măgură). Reprezentativi pentru haita acestor monștri care torturează, spânzură, incendiază sînt locotenentul Vieru care omoară din plăcere și colonelul Vartic, care laudă săpunul cu miros de stilfină făcut din evreii de la Auschwitz. Preoții de front, complet barbarizați, nu se deosebesc de majuri (un fel de chiaburi în haine kaki).

Armata rătăcește în negura stepelor scitice, mărșăluiește bezmetic, urmată de ambulanțe cu mutilați. Ordinele răcnite ale ofițerilor incompetenți se contrazic de la kilometru la kilometru, echipamentele și hainele de iama nu sosesc la vreme sau sînt furate de gradați, vagoanele sînt deturnate pentru a fi expediată acasă prada de război, mîncarea e mocirloasă, păduchii sînt de neoprit, precum însăși formidabila Armată Roșie.

Ca și în *Mitrea Cocor* - modelul absolut al realismului socialist -, pentru soldatul simplu apare și momentul „dumiririi”. Se înmulțesc fraternizările (aspru pedepsite), oamenii încep să se îndoiască de noima războiului, agitatorii comuniști își fac apariția, viitorul luminos începe să mijască.

Ca de atîtea ori în literatura epocii, excesul de obediență produce efecte literare imprevizibile. E atîta acumulare de barbarie, jale, sînge, urlet, violență, prostie și cruzime (evident, românească), încît efectul e de farsă grotescă. Poate că unii critici de partid cu auzul fin au simțit că ceva nu e în regulă și că nu e de ajuns ca o carte să fie scrisă de pe o poziție justă pentru ca efectul ei să fie cel preconizat. Ori poate că alții nu au fost satisfăcuți de numărul și amploarea faptelor oribile ale oribililor invadatori români.

Cert este că această carte umilitoare și nedreaptă și care mai și avivează o rană abia închisă a unui popor învins a ieșit neobișnuit de repede din canonul epocii. A fost o lecție pentru scriitorii noștri care, loviți peste degete de timpuriu, s-au abținut cât au putut să se apropie de un asemenea subiect. O tragedie națională cu repercusiuni incalculabile pentru istoria națională - cel de-al doilea război mondial - a rămas astfel o datorie neonorată de romancierii români pînă azi.

Mult mai ușor le venea prozatorilor să se ocupe de evenimente mai îndepărtate în timp și să aleagă manifestări ale luptei de clasă care puteau fi ficționalizate ideologic fără să ai nevoie de prea mult talent. I.D. Mușat tipărește, în 1951, *Răscoala iobagilor*. C. Ignătescu evocă eroismul omului simplu în viziune baladesc-folclorică: *Mitruț alJoldii* (voi. I-II, 1953-1954).

Dar iată că însuși Camil Petrescu s-a lăsat convins să scrie un roman despre o revoluție. La urma urmelor, mișcarea de la 1848 era un subiect demn de interesul unui mare prozator, iar, după redactarea dramei *Bălcescu*, scriitorului îi rămăseseră destule fișe răzlețe sau neutilizate. Prozatorul acesta năraș păstra totuși un rest din demnitatea de odinioară și încă atîta energie, încît să nu devină un ilustrator de scheme istorice marxiste.

El își salvează în bună măsură romanul prin bogăția excepțională a datelor (culese din documente sau deduse), prin complexitatea construcției lui, prin punerea rapidă în mișcare a intuiției reconstitutive (proclamate drept metodă) și mai ales prin capacitatea de identificare cu eroul și de transvazare în lumea lui. Camil Petrescu s-a crezut totdeauna a fi ceea ce ne spune titlul romanului său: *Un om între oameni* (voi. I, 1953; II, 1955).

Conceput în trei volume și rămas neterminat, romanul nu este - căci nici nu avea voie să fie - o biografie; și asta întrucît personalitatea face istorie numai împreună cu masele și numai atunci cînd e un veritabil exponent al acestora. De altfel, înmulțirea treptată (și cam mecanică) a evocărilor (viața într-un sat din Țara Românească, într-o familie boierească, în capitală, în palatul domnesc, la Colegiul S f. Sava etc.), investigarea păturilor sociale cu potențial revoluționar (armata, negustorimea, tinerimea, țărănimea), portretistica prodigioasă dar obositoare (boieri, femei romantice, revoluționari), lungile rezumări de evenimente pregătitoare, toate converg spre ideea că, inevitabilă, revoluția exprima sensul însuși al istoriei naționale.

Teza este marxistă, dar felul cum complică sau fracturează autorul inutil narațiunea, cum se abține, din simpla obișnuință de veritabil prozator, să simplifice și să caricaturizeze pe reacționarii antibonjuriști cînd totul în jur

îndemna la „atitudine”, paradoxal, chiar neputința lui de a asimila uriașa cantitate de informație acumuiată și nenumăratele fire lăsate libere dau o senzație de veridicitate, subminând, în chip involuntar, schema.

Intenția cărții rămîne însă, în ansamblu, imorală: a face din Bălcescu un erou nu în sine, ci unul din lungul șir al precursorilor comunismului, un vestitor al vremurilor noi.

Și în anii '80, festivalul *Cîitarea României* va face din relevarea liniei genealogice a precursorilor (voievodali) o cale fecundă și profitabilă de elogiare a ultimului Conducător comunist.

Semnele sclerozei

Chiar înaintea morții lui Stalin și înaintea unui „dezgheț” ce părea iminent și care a fost doar amăgitor, literatura oficială din R.P.R. - cea păstrată strict în limitele tematiche și „stilistice” ale realismului socialist - a dat semne de scleroză, înăbușirea oricărei tendințe de performare artistică intra în programul riguros de modelare a unei literaturi noi impuse de conducerea politică, promovate de critica nouă și vegheate de cenzură și de factorii de decizie ai Uniunii Scriitorilor, proaspăt înființate.

Cu o singură organizație de scriitori care nici măcar nu cred în ceea ce fac și cu o unică doctrină politico-literară de la care nimeni nu se poate abate cu o iotă, cu interdicția absolută de a privi spre modelele burgheze interbelice sau, și mai grav, spre cele occidentale, producția literară funcționa repetitiv. Nu de repetitivitate, de schematism și de simplitatea timpă a scrierilor se arătau cu adevărat preocupate „torurile” culturii socialiste, ci de lipsa — evidentă - de eficacitate politică a acestor texte în care s-a investit enorm.

Critica poate să rămînă și ea „în urmă” și, paralel cu impunerea literaturii dogmatice (și cu scăderea eficacității ei), a existat o luptă surdă, perfidă ca între șacali, pe fiecare text în parte, privit ca o pradă. Între cei insuficient de terni și durii partidului, între cei ce sesizau schimbări în jocul politic și cei ce voiau să umilească și să-și exercite, în aceleași vechi și profitabile condiții, actul critic se iscau interminabile și violente dispute. Drepturile de a semna „neajunsurile” literaturii de serie mare a realismului socialist l-au căpătat doar criticii cu mandat oficial, verificați în timp și adjucecați de sistem.

Dacă la început erau primite cu ostilitate absolută apolitismul, liberalismul, lipsurile ideologice, abaterile de la regulile realismului socialist, formalismul („expresie a unui element social dușman”, cum spunea Fetru Uumitriu). elitismul, individualismul iuu'c-bunihe?. de la o vreme criticii

încep să facă adversari din „schematism” (inerent, de altfel, stereotipiilor situaționale, tipurilor de conflict și rezolvărilor impuse de „metodă”), din „simplismul” și din platitudinile grosiere (condamnate ca manifestări „proletcultiste” - termen folosit greșit de specialiștii de azi ai perioadei). Firește, se înfierează proletcultismul cu argumente și într-un limbaj proletcultiste, dar faptul nu are importanță dacă astfel se fisurează dogma și se întredeschide porțița individualității creatoare și a talentului.

Chiar dacă imediat contracarate de lecții de partinitate, de răspunsuri și aluzii negative servite colegial, apar destul de devreme articole care solicită eroi complecși, cu personalitate (Paul Georgescu) și care cer ieșirea din exclusivitatea tematicii industriale și a redării vieții de colectiv. Apelurile la „măiestrie artistică”, deși contraziceau principiul accesibilității și nu respectau promptitudinea comenzii sociale, au avut și ele un anumit efect.

Timida campanie împotriva rebuturilor și pentru calitate (inițiată, printre alții, de cine avea voie să o facă, adică de Ov.S. Crohmălniceanu) primea însă imediat riposta celor ce evocau carențele de calitate ideologică pe care le dezvăluiau, de regulă, textele bine scrise (Mihai Novicov, M. Morarii, uneori Leonte Răutu în persoană). Lipsa calității artistice decurgea, pentru aceștia din urmă, tot din slăbiciunile atitudinii politice.

Paradoxal, năzuința la înnoire, la depășirea stării de stagnare și scleroză e trădată tocmai de această confuzie generală, de numărul busculadelor critice, de bătaia aceasta permanentizată, presărată cu atacuri, replieri și contraatacuri.

II. ETAPA DESTALINIZĂRII FORMALE (1953-1964)

Moartea lui Stalin. Noul context

Deși funciarmente stalinistă, conducerea politică a României în frunte cu Gheorghiu-Dej s-a folosit cu viclenie de evenimentul epocal al morții lui Stalin (5 martie 1953) pentru a-si consolida puterea amenințată de schimbările de la Kremlin și de ambițiile grupărilor „fracționiste” din partid. Cel mai fidel dintre supușii lui Stalin ia extrem de repede măsuri de lichidare a „cultului personalității”, punând pe seama acestui fenomen „incompatibil cu marxism-leninismul” sărăcia și samavolniciile din țară și canalizând ura populației spre o singură persoană, de alt neam. Își lichidează dușmanii personali, etichetându-i drept dogmatici staliști, și, în același timp, temporizează procesul destalinizării care căpătase în toate celelalte „democrații populare” un avânt impresionant, mai cu seamă după Congresul XX al PCUS din 1956, unde Hrușciov demascase crimele staliniste. În atmosfera de confuzie creată de dezvăluirile hruscioviste printre oamenii vechiului activ de partid (din URSS și din țările satelite), conducerea dejistă nu-si pierde cumpătul; ea joacă abil spectacolul destalinizării, continuându-si, cu mici retușuri, o politică stalinistă fără Stalin.

Dezghetușul inaugurat în toamna anului 1953 de Hrușciov (cu stilul său nou, populist de conducere) va fi totuși practicat și la noi. dar cu precădere în zona ciiltural-artistică, unde se putea scoate un ce profit propagandistic printre intelectualii români fericiți, ca totdeauna, cu foarte puțin. Decizia de a diminua penuria alimentară, de a desființa cartelele, decretul de grațiere din 1955, pe motive umanitare, a unor condamnați pentru delictе politice minore, modificările infime din viziunea oficială asupra creației artistice si a circulației valorilor (inclusiv cele naționale) au darul să sugereze un început de iela\are care dă speranțe nebune naivei muisire intelectualității. O anume

destindere în relațiile internaționale (reluarea de către sovietici a legăturilor cu Tito, Conferința de la Geneva din 1955 privind dezarmarea în Europa, Conferința de la Bandung a țărilor nealiniat etc.) dă prilejul lărgirii schimburilor culturale: apar câteva studii de literatură universală, se traduc autori clasici, se tolerează apariția unor cărți cu puțin înainte de needitat.

Caracterul demagogic și strict tactic al acestor măsuri este trădat de intervențiile violente și de atacurile perfide, în cel mai pur stil stalinist, orchestrate - și nu de puține ori - de forurile culturale și de activiștii de pe frontul literaturii, vizînd esența însăși a procesului relaxării. Liberalizarea este dificil de suportat de conducătorii sovietici și de generația activiștilor staliști de peste tot. Se reactivează, la răstimpuri, principiul leninist al literaturii ca parte a activității de partid, se „înfiează” pierderea prudenței, a vigilenței revoluționare, abandonarea luptei. Dej nu cedează ispitelor liberaliste și, menținînd starea de alertă și de mobilizare, găsește că e momentul să verifice devotamentul pentru cauză al intelectualilor comuniști.

Evenimentele (răscoala muncitorilor din Berlinul de Est din 1953, revoluția anticomunistă de la Budapesta din 1956) îi vor confirma „intuițiile” și îi vor fortifica prestigiul de veritabil și intransigent revoluționar în ochii „șoimilor” de la Moscova. După 1956, se revine discret la ideea că dictatura proletariatului - singura care contează - nu se poate susține printr-o politică de concesiuni și că destinderea și coexistența pașnică trebuie folosite doar ca momeală și diversivitate.

La câteva lucruri însă nu s-a putut renunța, iar în intervalul 1953-1957 au apărut nuanțe în interpretarea actului artistic și un nou mod de abordare a problemei contradicțiilor. Simultan cu lupta împotriva revizionismului și liberalismului, se păstrează, în bună măsură, și tendințele antidogmatice. Argumentele teoretice vin tot de la Moscova, unde se vorbește, de la un moment dat, de „diversitate în unitate” și unde încep să fie admise ca posibile, în condiții specifice, contradicțiile interne, întrucît lumea însăși, dialectic vorbind, e o unitate de termeni contradictorii. Venise vremea contradicțiilor neantagonice care puteau fi exploatate de literați.

Literatura aservită se va strădui să găsească un echilibru între contradicțiile socialismului și unitatea de nezdrușcit din jurul partidului unic, să creeze personaje mai complexe și să releve disputele, firești și acceptabile acum, între indivizi, între individ și colectivitate, tensiuni care nu ușurează puterea, ci, dimpotrivă, contribuie indirect la consolidarea ei.

După mult timp, intelectuali de oarecare prestigiu, educați de societatea burgheză, vor fi antrenați în procesul culturii, fiind încadrați și titularizați (cu anumite rezerve și condiții subînțelese) pe posturi modeste. Dacă sînt scriitori, fie primesc misiunea de a se delimita de trecut (obscurantist, idealist, generator de inegalitate și durere), criticîndu-l în operele lor, fie sînt stimulați să preamărească noile realități.

Formal și diversionist, tinerele talente sînt sfătuite să aibă curajul să se lepede de închistarea stalinistă și de dogmatism și să devină „purători ai noului”, modernizînd literatura prin forța individualității lor creatoare. Desființată în 1955, ridicola „Scoală de literatură *Mihai Eminescu*” a avut totuși darul de a încuraja disputele și spiritul nonconformist printre veleitarii selectați cu grijă și desemnați mai tîrziu să conducă reviste și să anime viața literară. Desigur, în limitele binecunoscute ale „necesității înțelese”.

De fapt, tineretul „crescut” de partid și care ar fi trebuit să reprezinte în literatură elanul revoluționar devine o adevărată problemă pentru regim. Lui nu-i e teamă să trăiască mai bine și mai variat. El refuză austeră morală proletară și vrea să se exprime cu sinceritate în orice chestiune, oricît de spinoasă. Se simte îngrădit în aspirațiile lui de către dogmaticii vîrstnici care nu-și cedează privilegiile. Partidul a tolerat acest soi de independență și de „nesupunere” pentru că avea nevoie să demonstreze crearea unei generații desprinse de trecut și gata să răspundă „Prezent!” noilor sarcini politice.

Conflictul cu vîrstnicii staliști și chiar cu spiritul conservator în general ia amploare la Congresul din iunie 1956 al Uniunii Scriitorilor, unde grupările literare își dispută înțîietatea și unde se proclamă eradicarea dogmatismului, „dușman înrăit al literaturii noastre noi” (Ov.S. Crohmălniceanu). La acest congres, care a reprezentat momentul de vîrf al „liberalizării” poststaliniste, se părea că excesele criticii dogmatice și, în genere, orice formă de dogmatism literar vor deveni exemple de „practici ale trecutului”. Nu vor trece însă decît cîteva luni pînă cînd se va dovedi că agitația scriitorilor în jurul libertății de creație și polemicile ce păreau fertile n-au fost decît un spectacol și o formă reușită de manipulare.

**O altă viziune asupra contradicțiilor de clasă.
Conflictele neantagonice. Îndulcirea
satirei. Decăderea pamfletului de clasă**

După 1953, în **proza aservită**, problema conflictului literar se va pune altfel decât în primii ani, încă șovăitori, ai luptei cu „dușmanul de clasă” în măsură să încetinească marșul spre comunism. „Conflictele” literare nu puteau lipsi, și nu din rațiuni estetice, ci întrucât, continuând să gândească analogic, cerberii culturii trebuiau să aplice fenomenului literar teza contradicțiilor dialectice ca factor de progres.

Pentru că lipsa de conflict era în literatură, sub raport ideologic, de neacceptat (fiind pe deasupra și producătoare de „fals” și poleială), s-a transferat, tot din domeniul doctrinar sovietic, teoria conflictelor neantagonice, adoptată o dată cu schimbările politice interne și externe aduse de Hrusciiov. Se opun două moduri deosebite de a percepe și a sluji aceeași realitate de către două personaje sau două grupuri de personaje care funciarmente se aseamănă prin credința lor în idealul comunist. Nu e vorba de grade mai mari sau mai mici de „pozitivitate”, ci mai curînd de prilejul iscat de un aranjament narativ de a concilia în final o opoziție aparentă datorată unui *malentendu* de moment, unei deosebiri temperamentale, unui fel mai pasional sau mai rațional de a lupta pentru atingerrea obiectivelor partidului, unei mici întârzieri datorate vârstei, anilor de formare și de clandestinitate revoluționară, ca și a incapacității individuale de adaptare rapidă la noutățile tactice ale partidului atent la schimbările din realitate. Cel rămas în urmă „nedumirit”, inocent sau mai puțin apt să înțeleagă va fi ajutat să facă pașii conveniți sau va avea el însuși momentul de grație al iluminării.

Conflictele acestea fără urmări grave, sfîrșind de regulă în *happy-end*, sînt, ca să spunem așa, conflictele „noastre” interne ce țin de lupta pentru perfecționare și desăvîrșire. Lărgind aria tematicii și nuanțînd tipologiile, ele se rezolvă prin critică, autocritică, umor și lirism și, în plan strict narativ, mai toate au structura unor scenarii pentru teatrul sătesc, ușor îmbogățite cu episoade și personaje secundare, cu situații narative înveselitoare sau idilice (cazul exemplar e cel al povestirilor lui Suto Andras).

Două formule curente pînă tîrziu în anii '60 surprind esența politico-l i te rară a noii viziuni. Una vine din limbajul de lemn al ședințelor („E loc și de mai bine, tovarăși”) și va intra în setul de expresii evocate în bășcălie. Cealaltă, mai simandicoasă, s-a lansat prima dată în legătură cu *Mitrea Cocor*: „drumul spinos al înțelegerii”. Ea presupune existența unui ins care fie n-a priceput încă procesul dialectic (fiind greu adaptabil ori sărac cu

duhul), fie nu e suficient de grăbit să pună în viață tezele partidului (e închisat, legat de preceptele mai vechi ce i se par imuabile), fie e prea repezit, ignorând cuceririle reale ale trecutului revoluționar (reprezentat, firește, de alți tovarăși cu munci de răspundere și cu victorii în palmares).

Toți acești oameni de bună-credință dar fără experiență revoluționară se află pur și simplu într-o eroare de interpretare, de logică sau de înțelegere, greșesc ca noi toți sau - ca să folosim în continuare analogia cu creștinismul primei medievalități - ca toți cei „născuți din femeie”. La fiecare dintre acești „rătăciți” (țărani săraci, nou veniți în fabrici, femei ținute în obscuritate) totul e reversibil, totul se iartă.

Există o ierarhizare a „păcatelor” și a formelor recuperării (reconversării) în funcție de gradul de sărăcie și de „marginalizare”, de apartenența la o pătură socială sau alta, la o categorie socio-politică mai responsabilă sau mai puțin responsabilă, adică mai receptivă sau nu să primească sămînța credinței adevărate. Cel ce aparține forțelor clasei exploatatoare este, deși slăbit, dușmanul irecuperabil, făptuitor al păcatului mortal și destinat focului veșnic. Țăranul sărac poate greși, el poate comite păcatele mărunte, „cu voie sau fără de voie”, ale necunoașterii corecte a preceptelor și a regulilor; poate fi absolvit și recatehizat de membrii simpli de partid - cunoștințe sau prieteni.

Țăranii mijlocași, inginerii și maiștrii formați în vechiul regim și uneori țărani săraci amăgiți de șoapte chiaburești (vezi *Desfășurarea*) sînt expuși păcatului îndoielii. Istoria lui Toma Necredinciosul se repetă, cu puține variante, în zeci și zeci de romane, nuvele, reportaje, iar șovăitorii sînt luați în custodie de secretarii de partid (din sate sau de pe șantiere) pentru a fi ajutați să se trezească și să se încadreze, adică să se pocăiască. O replică tîrzie — și ea psihanalizabilă - la acest ritual al deșteptării și al înțelegerii Adevărului și Căii de către „șovăitori” va da Marin Preda (în *Intrusul, Marele singuratic*) și alți cîțiva, printre care Buzura, în cărți în care sensul „desfășurării” este inversat.

Primăvara este preferată ca simbol al trezirii și al unui nou început (agricol), iar „dumirirea”, descoperirea esenței, clarificarea este colectivă (mai des în poezie) sau individuală (în proză, unde e mai ușor de descris părăsirea unei stări dilematice). „Iluminarea pe drumul Damascului”, revelația din chiar momentul în care povestea își urmează cursul ei primejdios pentru erou este extrem de rară și nu pentru că spectaculosul ei o face neverosimilă, ci pentru că ea ar diminua importanța artistică (cauționată de ponderea politică) a instructorilor cu misiuni agitatorice și în genere a muncii lor de lămurire. Aceștia fie fac parte (ca organizatori sătești, președinți de Sfat

Popular) din același colectiv (dar suportând o inițiere anterioară, un instructaj la raion sau la oraș), fie vin de undeva de sus (uneori, în cazuri grave, chiar de la Comitetul Central).

Arsenalul lor argumentativ este sărac, dar eficace: se satanizează dușmanul de clasă sau personajul dubios demascat ca unealtă a „ispititorului”, se invocă exemplul celor mîntuiți deja, al oamenilor sovietici care se bucură de pe acum de binefacerile paradisului terestru comunist, se explică, cu imagini simple și cu pilde, „înțeleaptă” învățătură marxist-leninistă sau pur și simplu se strecoară fiorii spaimei, se amintește de cîte instrumente punitive poate uza partidul și ce-i așteaptă pe cei nepocăiți.

Cadrul ales pentru dezbateri și „prelucrări” este ședința, cu care se poate începe și se poate încheia o proză, exact cum se întîmplă azi într-un număr uriaș de filme americane, unde, dacă nu se începe, sigur se sfîrșește cu o ședință de tribunal în care triumfă adevărul și se umezesc ochii doamnelor. Conform regulilor prozei de senzație, răul este demascat după momente de dramatism în care se luminează treptat esența personajelor și relațiile dintre ele.

Partidul, prin reprezentantul lui, trebuie să sugereze omniprezența (partidul e-n toate) și omnisciența. Ca Iahve, el știe tot (de pildă, caracterul duplicitar al unui personaj aparent de treabă ori însușirile profunde ale unui om simplu), deține și obține dovezi, răbdător și îndelung iertător pînă cînd izbucnește dînd drumul fulgerelor demascării, în fața lui se va afla în curînd o turmă nenorocită, terorizată moral și aneantizată volitiv, în care pînă și sufletele candido se vor ticăloși.

Dar spre a completa acest tablou al compatibilităților dintre religiile (din fazele lor fundamentaliste) și aceste manifestări „artistice”, să amintim de faptul că ședințele de critică și corijare a defectelor erau completate cu pasaje de autocritică. Spovedaniile de acest fel (care vor fi transformate în lungi romane în anii '70 și '80) dovedesc că secția de propagandă care se folosea și de literatură avea nevoie nu numai de erori, ci și de sentimentul erorii — care trebuia să fie și putea fi stimulat.

Perioada literară care începe în România după moartea lui Stalin nu e ușor de definit. E o zonă magmatică din care răzbat la suprafață bolboroseli sinistre, ecouri anevoie de deslușit, semne venite din adîncuri ale unor înfruntări de forțe. Privind lucrurile retrospectiv și de foarte departe, putem astăzi simplifica, aflînd o explicație a tuturor proceselor contradictorii din viața literară în faptul dovedit că în regimul lui Gheorghiu-Dej destalinizarea a fost lormală și mai curînd mimată.

Alături de toate celelalte componente culturale și politice, literatura ilustra și ea regula tangoului leninist: doi pași înainte, un pas înapoi. Exact când lucrurile păreau să meargă spre bine, adică spre recîștigarea dreptului la literatură ca literatură, apărea un articol amenințător în *Scînteia* spre a-i aduce cu picioarele pe pămînt pe visători sau pe cei care pierduseră apetitul revoluționar și virulența. Totuși, pamfletul de clasă decade și dispare treptat din spațiul creației, agonizînd în zona articolelor de gazetă.

Satira socială se îndulcește și se îndreaptă nu atît spre „dușmanul de clasă” (reprezentat cel mult prin cei ce fură sau atentează la bunul obștesc), cît spre categoriile „clasice”, general umane (palavragiii, leneșii, bețivii, lingușitorii etc.). Dintre categoriile profesionale rămîn în vizor gestionarii și vînzătorii necinstiți, meseriașii cu tentația eternă a ciubucului, muncitorii care nu-si fac norma sau chiulesc, țărani care nu se grăbesc să intre în G.A.C., literații cu limbaj păsăresc, pictorii cu înclinații avangardiste. Cu alte cuvinte, plevușcă și tarele minore.

Chiar imaginea Occidentului iese din sfera satirei vitriolante și a pamfletului și intră încet-încet în sfera reprezentării ironice, minimalizatoare. Mai fac act de prezență din cînd în cînd pledanții pamfletului, care, ca specie, ar fi fost după ei încă necesară, dar nu împănată cu atribute descalificante și atacuri joase.

Teoretic (și practic) societatea socialistă progresase într-atît încît „obi-ceiurile” și relațiile burgheze deveniseră incidentale. Cu toate acestea, nu încetează a fi lansate pînă tîrziu apeluri la satirizarea „vechiului”, dar chemarea la arme, la armele satirei răsună din ce în ce mai stins.

Fabula ar fi putut fi specia favorită a acestor vremuri de tranziție dacă nu ar fi trezit instinctul decodării incontrolabile politic. Așa încît era autorizată numai dacă purta o semnătură cunoscută. Cum comandamentul accesibilității nu se cuvenea uitat, **snoava** (cu caracterul ei pitoresc și evasifolcloric și cu schema ei simplă de basm) ar fi putut ocupa locul lăsat liber de pamfletul de clasă. Dar cine să o scrie și cît de mult se putea, propagandistic vorbind, miza pe echivocul situațiilor?

Speciile satirei realist-socialiste pure ca intenție ideologică se dovedeau astfel neviabile și, în orice caz, inapte să înlocuiască proza cu personaje, tipologii de tip tradițional, în schimb continuă, de peste tot încurajat, marșul victorios al **reportajului**. Congresul Uniunii Scriitorilor din 1956 împarte apele încurajînd nu reportajul publicistic, ci pe cel „literar”, care presupune documentare de durată și contacte repetate cu viața. Nu e nici o deosebire de fond - susțin teoreticienii lui (între care profesorul de teorie a

literaturii G. Macovescu) - între specia aceasta și proza propriu-zisă. Confuzia va fi menținută și întreținută multă vreme, întârziind, în chip pervers, revenirea în forță a literaturii adevărate pe terenul vidat de ideologie.

O dedogmatizare inconsecventă și perfidă. Confuzia zonei doctrinare

După o regulă verificată în timp în toate regimurile totalitare, erorile pe care partidul la putere le-a comis într-o etapă istorică sînt puse în seama unor grupuri „deviaționiste” și a unor conducători deja dispăruți sau detronați de curînd. Niciodată partidului însuși și fundamentelor lui doctrinare. Dimpotrivă, tot partidul este cel care „sesizează la vreme primejdia” și nimeni din afara lui nu-și poate permite să aibă inițiativa incriminării.

Pentru dogmatismul, didacticismul și schematismul impus literaturii chiar de propaganda de partid în etapa stalinismului integral s-au găsit cîțiva țapi ispășitori și s-a lansat teza că Dej intuise de mult consecințele și prevăzuse măsuri. La Congresul Scriitorilor din 1956 s-a arătat că înlăturarea erorilor dogmatismului din literatură (care a fost, propagandistic vorbind, contraproductiv) se datorește clarviziunii conducerii lui Dej și s-a sugerat că aceasta a putut-o face după ce grupul fracționist și stalinist A. Pauker-V. Luca—T. Georgescu a fost lichidat.

Campania antidogmatică devine problemă de partid și partidul nu permite nimănui, și cu atît mai puțin forțelor reacționare antisocialiste, să intervină, întrucît nu sînt excluse exagerările negativiste, exprimările diversioniste care fac loc liberalismului și obiectivismului sau chiar manifestărilor anarhice, revendicative, incontroabile, apte să știrbească prestigiul orînduirii socialiste. Abilitatea stalinistului Dej merge pînă acolo încît stîngismul perioadei dogmatice este pus în cîrca deviatorilor de dreapta.

Înnoirea e favorizată, dar tolerată doar pînă la un punct și cuvîntul de ordine este prudența (care va și da naștere unor hibrizi literari). Noua „libertate” nu te scutește de responsabilitate politică și de atitudine partinică. Spiritele prea încinse sînt răcorite prin veșnicele articole de fond din *Scînteia* și *Gazeta literară*, care disociază lucrurile și impun un soi de libertate mărunță, perpetuu vigilentă, un antidogmatism dogmatic și pervers.

Și, ca o culme a cinismului de partid - învățat la școala lui Stalin -, scriitorii înșiși, torturați atîta timp să scrie după schemă dată, sînt puși acum să recunoască faptul că sînt răspunzători de acceptarea dogmei. Partidul îi constringe să admită că politica lui în domeniul culturii nu a fost corect înțeleasă

și nici pusă adecvat în practică. Ea este și va fi mereu justă și capabilă, prin flexibilitatea genialei doctrine marxist-leniniste, să se desolidarizeze de unele „practici ale trecutului”. Numai respectarea neabătută a „liniei” partidului te poate feri de cliseismul literaturii de rețetă. Dar și de obiectivismul critic, care, ca reminiscență liberal-burgheză, te târăște în mlaștina negativismului.

Criticii de întâmpinare, invitați acum cu perfidie să îndrăznească - în granițele păzite ale unei asemenea libertăți ipocrite -, vor folosi, cu timiditate și doar parțial, criterii de valoare în ierarhizările lor și vor reclama cu jumătate de gură specificul actului artistic. Ce s-a obținut cu o astfel de politică a pașilor împiedicați, guvernată de sentimentul prezenței deasupra capului a unei ghilotine ideologice gata oricând și pe neașteptate să cadă neiertător? Am văzut că noua viziune asupra contradicțiilor elaborată la Moscova în vremea „dezghețului” permitea o înmulțire a numărului - fix altădată - de teme și deschidea etapa conflictelor literare neantagonice, fără a le izgoni însă cu totul din proză pe cele antagonice.

Tezele despre tipic (care au o importanță capitală în epocă, întrucât tipicul a fost socotit totdeauna o problemă politică) s-au nuanțat întrucâtva, dar cu prețul adâncirii confuziilor și al înmulțirii aberațiilor estetice. „Reliefarea figurii”, exagerarea conștientă (dar pusă și ea în serviciul propagandei, acum mai abile) nu ar exclude tipicul, căci reprezintă, în fond, „înfrățirea mai puternică” a societății noi. Se tolerează astfel prezența în proză a unor personaje, conflicte și atitudini, ca să zicem așa, mai individualizate, se iau în calcul și particularitățile, amănuntele și situațiile specifice prin care se diminuează vechea tendință reduționistă, didacticismul schematic, „nivelarea” în creația artistică. Dar se insistă, ignorându-se orice logică, pe faptul că particularitățile individului nu pot fi numai ale lui, ci trebuie să fie și ale grupului social și politic.

„Tipicul” de care are nevoie orice regim totalitar pentru a-și legitima așezarea lui corectă pe axa progresului istoric și reprezentativitatea în rîndul maselor populare va mai fi o vreme apărat de către critica oficială cu ajutorul unor raționamente hilare și al unor sofisme ce frizează, citite azi, grotescul. Din ce în ce mai des, în locul lui vor apărea noțiunile de particularizare, individualizare prin talent, de stil și chiar de specific artistic. Ca acțiune controiată de partid, dedogmatizarea va rămîne fluctuantă pînă tîrziu și va fi asociată luptei dintre vechi și nou (devenită repede o temă oficială prețuită a ideologiei literare).

Se configurează de pe acum o veritabilă dialectică a progresului dezideologizării, un soi de lege a funcționării literaturii în care tot ce e criticat ca hazardat și nepartinic și e tolerat numai din rațiuni specifice momentului (unele strict individuale) devine atitudine oficială în etapa următoare. Pledînd, în 1956, pentru „adevărul integral” al vieții, scos de sub presiunea doctrinară, Radu Cosașu va fi un subiect de presă mult timp și nu puțini au fost cei care, indignați și principiali pînă la capăt, au susținut în replică ordonată că adevărul nu poate fi decît partinic. Ceea ce, după numai un cincinal, reprezenta o teză trecută sub tăcere (însă nu și abandonată).

Ceea ce e clar e faptul că proza românească de după 1953 se desprinde lent de schematism, adică de esența realismului socialist. Momentele de confuzie sînt înmulțite de confuziile din planul teoriei literare. Conflictul de tip antagonic și formalismul lui crispant au rămas undeva în urmă. În locul lor, în condițiile încetățenirii credinței în victoria definitivă a socialismului, scriitorii ar fi putut să ilustreze fie noua teorie a conflictelor neantagonice, fie teoria lipsei de conflict care dădea de la sine naștere unei literaturi a armoniei și a pozitivului generalizat.

Ca obsesie a viitorului de aur, poleirea realității călca însă principiul verosimilității și însuși Hrusciiov va sesiza nocivitatea ei, fără însă a uita să o pună pe același plan cu negativismul, în consecința acestor tulburări și stîngăcii doctrinare, îi revenea prozei misiunea de a face loc unui soi de conflict anemic și îngăduitor, iar, eventual, poeziei aceea de a celebra neconținut mărețele cuceriri revoluționare. Și cum orice inițiativă propriu-zis literară trebuia precedată de un argument ideologico-estetic și de nuanțare doctrinară acreditată la Moscova, toate modificările de viziune de acolo, însăși distorsionarea unor categorii estetice (bine definite în teoria literaturii, dar puse acum să cauționeze schimbările de optică) nu rămîn fără urmări. Totul e în proza epocii pervertire și hibridare, pentru că tot astfel e însăși ideologia literară care o străjuiește.

De pildă, dorința conducătorilor și a executanților de a face o prioritate din problema calității artistice, a „meșteșugului literar” se izbea de obligația operei de a rămîne eficace în plan politic, de a executa o comandă socială și de a propune un mesaj. Acesta trebuia — firește — să fie direct și clar, ceea ce readucea textul la schematismul și primitivitatea anilor dintîi. Chiar spre sfîrșitul „obsedantului deceniu”, cîțiva critici încă se mai opinteau, redactînd „pledoarii pentru calitate”, să impună teza - de un elementar bun-simț - că fără componenta artistică, fără măiestrie, mesajul social și comanda politică sînt de la bun început compromise, l se cere prozatorului, insistent, con-

cretețe, dar să-i facă loc astfel încât aspectele de amănunt să nu-l deturneze de la marile obiective, de la strategia de ansamblu, la care însă doar conducerea partidului are acces. Se bate monedă pe bogăția inepuizabilă a realității, dar se afirmă repetat că scriitorul este dator să prezinte esența realității, care, se înțelege, are caracter de clasă, este o esență de partid.

S-a admis, într-un târziu, că „noul” ar putea fi un deziderat scriitoricesc, dar se precizează că înnoirea formală e pernicioasă dacă e „scop în sine” și nu e precedată de înnoirea conținutului, de „sondarea” noului din viață. Care nou e însă cunoscut dinainte, grație performanțelor futurologice ale gândirii materialist-dialectice. Și pe urmă, cum să introduci „noul” în ecuația „tipicului” (conceptul-cheie, de neocolit, al realismului socialist)? Dacă îl echivalezi cu „actualul”, lucrurile se pot simplifica mulțumitor, dar numai pentru dogmatici: „oglundind” evenimentele la zi, „munca și lupta oamenilor muncii pentru construirea vieții noi”, devii automat „artist inovator”.

În sfârșit, după îndelungi bîlbîieli, s-a trecut oficial de la dogma jdanovistă a unei unice forme corespunzătoare unicului conținut politic valabil la formula îmbunătățită a conținutului unic exprimat în forme variate. A început să se vorbească apoi nu numai de forme diverse, ci și de stiluri, maniere specifice, individualități creatoare, în cadrul însă bine definit al unei unice metode: cea realist-socialistă. De parcă totul ar fi fost de la început conceput în felul acesta, la Congresul al II-lea al PMR, Gheorghiu-Dej susținea în raportul său că realismul socialist „dă Mu liber unei mari varietăți de stiluri și gusturi artistice”.

Si exemplele de orbecăire și de derută teoretică se pot înmulți: se decide că descrierea ostentativ-luminoasă a realității trebuie evitată pentru „idilismul” ei, dar partidul va penaliza ca negativism și naturalism orice tentativă de a nu accepta această ficțiune pozitivă pe care el însuși a impus-o.

Se stimulează originalitatea, dar nu în afara comenzii sociale; se dorește o priză mai mare a scriitorilor la contemporaneitate, o modernizare a stilurilor, dar ambele moderate și completate cu manevre de descurajare a oricăror tentații formalist-decadente (evazionism, naturalism, avangardism etc.); se pledează pentru actualitate, dar pentru o actualitate partinică; literatura cu subiecte inactuale (deci evazionistă) nu e agreată, dar tocmai clin rindurile ei se aleg cărțile canonului școlar. E adevărat - spune partidul - că îngustarea ariei tematice și privilegierea temelor cu eroi comuniști și conflicte simplist-convenabile au adus prejudicii realismului socialist, dar se respinge orice opinie din care s-ar deduce faptul că „temele noi” sînt imanent dog-

matice și furnizoare de schematism; se renunță oarecum la ierarhizarea importanței temelor, dar nu puține voci critice ne anunță că „nu ne e totuși indiferent” dacă etc. etc.

Un câștig din acest punct de vedere a fost preocuparea pentru tematica istorică și pentru trecut - descurajată adesea, pînă atunci, ca formă de lașitate și fugă în fața problemelor vieții contemporane. Cu toate acestea, numărul de subiecte acceptabile din trecut este, pentru mult timp, fix și, în fapt, avem de-a face doar cu proze ale luptei de clasă și cu figuri de luptători pentru libertate, cu un trecut al *acelui* prezent.

După 1953, așadar, cîmpul ideologiei literare e răvășit de discuții interminabile, de opțiuni și reproșuri precaute, de hotărîri confuze și contradictorii, de folosirea, voită sau nu, a unor termeni imprecizi (deci buni la orice), care fac ca progresul teoretic spre recunoașterea specificității actului de creație să fie minim. Privită retrospectiv și cu un oarecare efort de înțelegere, etapa aceasta, care ar fi trebuit să fie una a dedogmatizării viguroase, ne apare ca o disperată și doar în mică parte reușită încercare de ieșire din negura spaimelor staliniste, de șubrezie a obezilor ideologice și de slăbire a regulilor de fier impuse imediat după 1948.

Le-a trebuit scriitorilor imaginație și multă viclenie să-și înșele cît de cît gardienii, să-și îndulcească detenția și să-și pregătească evadarea (evident, cu cătușele încă la mîini). Au fost nevoiți să se prefacă utili, să vorbească ambiguu și echivoc spre a nu fi înțeleși de posibیلی trădători și mai ales să-și ascută auzul pentru a percepe înțelesul derutant al zgomotelor de afară. De afară, de unde întîi a ajuns pînă la ei, de la mii de kilometri, strigătul zguduitor al milioanei de deținuți ai Gulagului care anunțau moartea lui Stalin. Și de unde apoi, nu după mult timp, s-a auzit scrîșnetul înfricoșător al tancurilor sovietice care zdrobeau revoluția din Ungaria.

Semnale contradictorii care au produs dezorientare, repliere, renunțare. S-a amînat momentul proclamării dreptului la literatură ca literatură și s-a plăsmuit o proză hibridă în serviciul regimului, în care interesantă e doar proporția pervertirii.

Literatura aservită

Incorporarea mai abilă a ideologiei. Hibridii narativi

Cu sau fără sugestii venite din zona forurilor ideologice, prozatorii au înțeles relativ repede că e cazul să evite schemele narative prea clare și didacticismul excesiv. Arborată ostentativ, ideologia năștea sublitteratură. Pentru a face cât de cât plauzibile prozele lor, ei au apelat la veșmîntul convingător (și ușor de recunoscut) al realismului tradițional, așa cum poezii agitpropului deșist s-au folosit de prozodia și figurația clasicilor. Această „perfecționare” propagandistică a fost înlesnită, pe de o parte, de experiența antecomunistă a prozatorilor și, pe de alta, de modelele de literatură clasică reintrate în circuit prin politica de „valorificare a moștenirii culturale”, de traducere a capodoperelor universale și de liberalizare editorială inițiată de Gheorghiu-Dej în februarie 1954.

Reabilitării, chiar și precare, a condiției artistice a prozei i s-au găsit argumente marxiste irefutabile: stabilitatea regimului, dorința de lichidare a consecințelor grave, primejdioase sub raport propagandistic, a caracterului contraproductiv al dogmatismului literar extrem, maturizarea cititorului - om al muncii, stăpîn pe destinul lui și care nu mai poate fi deturnat de la idealul politic comunist prin simpla lectură a unor texte nemarcate ideologic.

Printre „scriitorii progresiști” care au fost retipăriți după 1953 (cu „opere alese” fragmentate, croșetate etc.) s-au numărat cîțiva de la care mai ales tinerii prozatori comuniști aveau cîte ceva de învățat. Cei mai mulți prozatori cunoscuți erau însă, în anii '50, din categoria reciclaților și nu le-a venit prea greu să-și regăsească uneltele, în parte, stilul și măcar puțin din apetitul narativ. După 1955, „culegerile de texte” (și nu manualele, suplinite atunci de instructajele făcute centralizat profesorilor de limba română) încep să facă loc

unor fragmente cu tentă socială din operele lui N. Filimon, Al. Odobescu, I. Creangă, I. Agârbiceanu, Emil Gîrleanu, M. Sadoveanu, Calistrat Hogaș, Jean Bart, LAI. Brătescu-Voinești, LA. Bassarabescu, Gala Galaction.

În culegeri apărute la Editura de Stat Didactică și Pedagogică intră acum și marii prozatori ai literaturii universale (cu precădere ruși), firește, cei cotați drept mari clasici, realist-critici și progresiști, în - de data aceasta - manualul aprobat de MIC în 1960 (autori: I.M. Gafița, D. Micu, Al. Piru, G.G. Ursu), proza „literaturii române în anii construirii socialismului” e reprezentată de M. Sadoveanu cu *Nicoară Potcoavă*, de Zaharia Stancu cu *Desculț*, de Nagy Istvan cu *La cea mai înaltă tensiune*, Geo Bogza cu *Moartea lui Iacob Onisia* și *Meridiane sovietice*, Istvan Asztalos cu *Vîntul nu se stîrnete din senin*, V.Em. Galan cu *Bărăgan*, Marin Preda cu *Morometii* și *Desfășurarea*, Titus Popovici cu *Setea*, în trecere fie spus, după mai bine de nouă ani, manualul de clasa a XII-a semnat de C. Ciopraga, I. Dumitrescu, G. Ivașcu și D. Micu va adăuga nume noi, dar va reține din vechea listă de prozatori ai „literaturii române după eliberare” pe Zaharia Stancu (*Desculț*), pe Geo Bogza (*Cartea Oltului*), Nagy Istvan (*La cea mai înaltă tensiune*), Marin Preda (*Morometii* I și II), Titus Popovici (*Străinul* și *Setea*).

Manualul din 1960 rezuma, prin opțiunile lui, neobositele și confuzele discuții doctrinare din jurul produselor epocii de dedogmatizare poststalinistă. El trădează esența fenomenului destalinizării formale a vieții politice și culturale românești: se promovează, cu foarte mici excepții, o literatură aservită, cam de aceeași factură cu cea din anii stalinismului integral. Prudența autorilor manualului e, în sine, semnificativă: *Bietul loanide*, *Groapa*, *Toate pînzele sus!* sînt ignorate (ca o consecință a atacurilor din presă), *Cronică de familie* e deja indexată (ca urmare a fugii în Occident a lui Petru Dumitriu), *Mowmeților* li se adaugă, din rațiuni de echilibru ideologic, *Desfășurarea* și, tot astfel, povestirea lui Bogza *Moartea lui Iacob Onisia* e placată cu *Meridiane sovietice*.

Prezent în manual este *Bărăgan* de V.Em. Galan. carte în două volume (1954; 1959) care se afla de ceva timp în topul oficial, fiind, se pare, exact ce-și doreau torurile de partid de la un roman în perioada așa-crezutei destalinizări. Nici nu era nevoie ca îndrumătorii artistici ai CC-ului (probabil aceiași care contribuiseră la confecționarea lui *Mitrea Cocor*) să facă un efort de imaginație narativă și de dozaj ideologic, întrucît exista un model prestigios, cel al romanelor cu subiecte rurale semnate de prozatoarea sovietică G al in a Nikolaeva. În vogă în URSS în vremea lui Hrusciiov. E vorba

doreșt
stiluril
oricărc(
etc.); si
ratura 4
rînduril
îngustat
simplist
orice od

Neg,teratura română sub comunism

-j nus în Concesii vor face nu numai prozatorii născuți pentru concesii si g

^
ație oricit 's\'bună-credință. - ^/ce'eda spre a atenua protestele zgomotoase ale criticilor de partid irita
eligență, e U^tfid de proze de tranziție, pers ^J^glori, uralismul volumului de debut (*întîlnirea din pămînturi*, 1948). Ea
In rețeta u iei ^^ nimic măreț si pr« -l omolit energia demolatoare a inchiiziției literare, care avea nevoie de ca
hilizatoare că un adevărat om e ^Pa^ ' . ^ partid, ci și cîțiva din scriitorii importanți ai vremii, pentru a-și p
de ilustrarea ideii m ^dezarmea ză în fața greutății ' ^ Opera Nuvela *Ana RoșCuie*t (1949) pare a fi fost scrisă de M

biue sa aiua n» ____ de ia ce molit energia demolatoare a inchiiziției literare, care avea nevoie de ca
tește loc - _ liyreaza mun citori sau țărani sau > _mediat, m plare propice exercițiului mistic al cîntării devierilor de la dogmă,
așare. Nu i se mai ^^ ^ ^ inteligență care s ["^P^ap L_aGi Că sa nu schițăm aici un portret defavorabil tînărului prozator (C
sculoși, bine aeu,i >^ ^ mizeaza pe o pornire c i f mele si ti ^Și viclenie și pofte de țaran), să admitem că a doua mare conces
cului de clasa. L ^P 's ^ in f_runte obstacole este și ie ^ ^ Des ^?urarea (1952) ____ a fost tipărită sub presiunea avertismentelor
Nikolaeva, person y ^^ ^ neîncredere de secretari *oajje prptate venite din zona Puterii nemulțumite de rezistența primelor căr
și fără experiența s p contemporane și-au căutat irn ^aco-la clișeizare. în orice caz, rămasă în manuale pînă foarte tîrziu, cînd e
știu dacă l min y isfele filmelor și romanelor sovietice, dar^e e ^ ^ spective colectivizării forțate deveniseră notorii, *Desfășurarea* a înlesnit politi
comisarele si ac r ^ ^ Galan își alege un „cenus , ^ ^ apariția *Moromeșilor*, dacă nu cumva acest roman excepțional a es
puncte" și care, ca un fost mes despre irnpresia nuvelei, obligîndu-ne să-i observăm cele cîteva puține însu
cu chelie, îmbra< it „p ^^ ^ nu are n ici cea mai mica J^ Urmînd procedura - profitabilă și deja de tradiție - a alternării, *Mor*
de partid la C ' ^ ^ unei ferme. Tratat cu ner ^ - le succede nuvela *Ferestre întunecate* (1956), o variantă a *Desfășurării*
cultură și d or^ tructaj superficial si, pentru că u ^ ^ ^ decor și cu un personaj~ (Vasile Boldescu) urmînd, ca și Ilie Barbu (so
Filip primește un ^^ ^ ^ absurde, *quia abi* «*w^partidiF^TM literar reprezentativ), traseul ieșirii din confuzie și nefericire. După
execută c malul Borcei, înarmat do situati^icna nuvelor pe tema adaptării eroului țaran la exigențele vremurilor no
Lespezi, la o teno^JI^ recomandate, pentru orice po - _e ya fi completata cu *îndrăzneala* (1959). Cunoașterea aprofundată a l
Probleme ^ partid Prund. - t- preciești și a psihologiilor complicate ale eroilor nehotărîți suplinește abs
superiorul pe linie v . aceste texte scnp n •, v Joziiței si a oricărei ambitii de a iesi din pitele narațiunii line
Citite si recitate de . ^^ ^ a partidului sînt singurele u
credința fterbinte/" ^Surâ pe acest apostol trimis în Scitia Minor.^ s ^ deQsebiere ^ ^ ^ ^ petru Dumitriu avea dasă p
să-l scoats m on misculatUlor Satanei (care ia chipul p<?Uffl , ^ ^ seîalosie, iar statutul lui de prinț al literaturii vremurilor noi a confer
sînt consecințe e mi . ^ gi care uneori se deghizează ^ lugubră și cinică măreție celor mai grave compromisuri. Pactu
delaPretv -a și ^.^ dg la Ministerul Agricultim), altei ^^^^^ a fost o decizie persOnală netulburată de șovăieli și proces
de partid și ic-lnest. primitivitatea localnicilor,] ropri ^^ iință. Eficacitatea propagandistică a textelor lui de doctrină literară
slăbiciunilor ' ei or"). înțelegere va găsi merei în _ ^ ^ scrise cu ^^ ^ dubkt ^ cultură> nu a fost depășită de
superficiali ^ de oamem< va ști, răbdător ^ ^ Nimeni nu a fost atît de nociv și nu a falsificat mai conving
simpli, pe liste Se configurează chiar un coitlict ^ ^ ^ ^ c ^ ^ reyizuite> fără marj fițe ^ dg ,a ^ la an]& sug
agriculturii a . - bine lui nu izvorăsc de la ce ului ^ în funcție de sc himbările tactice și viziunea partinică, pentru
cu „margir s. tapi ^ ^ ^ ^ ^ Ienims l risipiri lica te apoi ca noi și pe bani mulți.

JoS, "P a de literatură", micile picanterii naram J ^^ Nuvela *Dușmănie*, publicată prima oară în 1948, deschide la noi eta
fota si întreținerii interesului de lectura vin 3in hensiv or cu conflicte antagonice, fiind un exemplu pentru felul cum se poat

W H t i u o ^ PC Schemă dală, Vinăt care de IUPI (1950) POV6SteȘte
g hldu Viciile celor intrați necopți pentru zdrobirea de către organele statului, în Munții Banatului, a l
sînt privite toa

112

delor de dușmani ai poporului, adică a rezistenței armate a patrioților români împotriva sovietizării României. Nopti *de iunie* (1950) slăvește colectivizarea după toate regulile cunoscute ale realismului socialist.

Ca să completeze și să împingă în oribil seria cărților de mistificare, după 1952 va publica de câteva ori *Drum fără pulbere*, o proză luminoasă închinată construirii canalului de tristă faimă Dunăre-Marea Neagră, locul unde a fost exterminată elita românească. Dedîndu-se plăsmuirii unei imagini

„... „atragătoare în a... „ul... „atragătoare ale anilor 1940... „entim, bine
- ^ 1 = - ' - u n i s t . n u a . e n t c , i o tresărire morală în a
naționale

de ro

ontent

ro-m

drie sc

„a mai cultivat ca

„lui" poststalinist

«tă cee ce critt cu u c «u

Era vremea - P »*

r s t t u a t e

pasjrea / „rtum.

ceva timp p înainte sa ev*

- . ocolim

a r « „ ,

o .

negativul și prin

cutați

ă fie luați la ochi pentru i. ^-----

"t si de glorie întemeiată pe spa --Xo,,f5 să
îndrăznească. El se socotea un

s-ar zice că nu

românești la dogmatism și la simplitatea caracterologică

revoluționare l ^^^ ^ ^ ^ masu ră sa m ului_ și j nu s-ar zice că nu promovata de

el ~m numele eficacității ideologice.

PetfU n simplu mercenar în sol as ^ măsura personalității Mai era

la mJloc> pOate, și ambiția activiștilor de pe frontul culturii de a

condotier si nu nostea tac dreptul de a acțio ^ ^ drept eficace, demonstra că psihologismul nu e numai un apanaj al intelectualității burgheze

era: partidul u rec ^ mJ\o acele pe care le co . in ^ uență, căror li se și a fostelor clase exploatatoare și că oamenii de rînd nu sînt lipsiți de conflicte

lui excepționale si comPortamentul agenților ^ contrare țelurilor interioare și incapabili de drame sufletești. Această ambiție si această nouă per-

Scriitorul avea ceva cinism si o lejeritate stupe ^U! . ~ntrucît știa că logică, de la tipic la excepțional și marginal, procese vizibile la Marin Preda,

„esturi ce par pe mo l '.....'•'•'• am cart 'Luterioare. El a Eugen Barbu, Nicolae Velea, Făntiș Neagu și, mai tîrziu, la D.R. Popescu.

^ sinchisea ceptie au reajustate in e ițu ^ ^^^ tranziției Cu flerul si cultura lui. Petru Dumitriu va miza tot pe complexitatea

favorizat trecerea de la simplitatea tipologică la

complexitatea psiho-

tn misiunile l^or sH ' e . , _ ; , , , t , t f > . stuoetiame, -

„X i , , , , , j _ i _ . : • i _____ . - _ i • • , ^ ,

Dacă partidul dorea acum complexitate, personaje bogate sufletește și desfășurări narative mai puțin previzibile, Petru Dumitriu îi oferă o proză în care forțează limitele verosimilului socialist. Adam Jora e un pescar obișnuit care nu devine, intrînd în partid, un erou optimist, care nu tînjește după sprijinul colectivului și nu așteaptă soluții de la Ora de partid. El e un introvertit vidat de simțul trăirii vieții, cu frămîntări de tip „intelectual-burghez" și cu o filozofie mai curînd fatalistă. Cartea se referă, cum cereau regulile realismului-socialist, la o luptă, dar lupta e a unui grup de marinari (între care și Jora) cu stihiiile naturii, iar personajul principal, cu complexe lui, e mai curînd un om bolnav, izolat, gata să se lase înfrînt.

Nici finalul ambiguu nu e în linia obișnuită a stalinismului integral: nu primim nici un semn că furtuna (din socialism) va fi înfrîntă de marinarii lui Jora, precum aceea din capitalism (cu care începe, în spiritul unei simetrii dubioase politic, cartea). Elaborată de puțin timp, teoria lipsei de perspectivă și chiar a sfîrșitului tragic, în unele condiții, al individului (nu și al clasei, care nu cunoaște „situații fără ieșire") pătrundea nu fără mari rezerve la noi, chiar dacă avea acoperirea tezei leniniste (redescoperite de curînd) cu privire la posibilitatea ivirii unor tragedii individuale în cadrul marșului optimist al istoriei spre comunism.

Poate și mai curajoasă este modificarea statutului primitiv-schematic al personajului prin completarea, bine dozată de această dată, a pozitivului cu dotarea lui cu un peisaj interior. Nuanțarea portretistică, ieșirea din empirismul observației, dorința de aprofundare a sufletului omenesc prin acea analiză psihologică (reprimată pînă acum ca relevare negativistă și decadentă a trăsăturilor asociale ale individului) reprezintă

u^ai^" — — „ - . - ara/,,, ^o — - replica prozei

românești la dogmatism și la simplitatea caracterologică

revoluționare l ^^^ ^ ^ ^ masu ră sa m ului_ și j nu s-ar zice că nu promovata de

el ~m numele eficacității ideologice.

PetfU n simplu mercenar în sol as ^ măsura personalității Mai era

eor
nici măcar de „neajur
Me criticate fiind oricum,
sesizat mecanisme
„ de ovdin partinic
dm^CZr
ceîoTcei-autrirms.
^ ^
epoca tranziție.
„ltivei Si psihologică a vechilor clase în cartea care va constitui un punct de hotar în
' nnoi
comun ^voluția prozei române din comunism: *Cronică de familie*.
descu
raja tot ea, mi
„-ozei de mîme.

În 1955, în timp ce pregătea romanul *Groapa* (din care și publicase câteva fragmente în *Viața românească*), **Eugen Barbu** își ia măsurile de prevedere cuvenite, recurgînd la un subterfugiu încercat cu succes în epocă de scriitori importanți și devenit cu timpul o procedură editorială curentă în comunism. Profitînd de experiența lui de angajat la Casa Scînteii, redactează o nuvelă cu personaje din lumea - iubită de conducerea de partid - a tipografilor: *Munca de jos* (retipărită separat cu titlul *Gloaba*). Retrimis, din motive nespecificate, la ceea ce se numea în epocă „munca de jos”, fostul funcționar de partid, muncitorul Antonică, reîntors în colectiv, se simte străin și umilit, în pragul disperării fiind, își va găsi alinarea în muncă și, destoinic și tenace, va reuși să repare „gloaba”, o mașină de tipărit pe punctul să fie clasată. „Gloaba” e reîntinerită și, o dată cu ea, „bătrînul” își regăsește stima în ochii „tovarășilor de muncă”.

Admitem că această găselniță copilărească are ceva nostim în ea și împrăștează oarecum tematica sufocant de limitată și tipologiile stas ale literaturii aservite. Nuvela e demnă de un oarecare interes prin ce își interzice să spună (exploatănd metonimic consecințele) și prin simplul fapt că anunță trecerea prozei la faza conflictelor neantagonice și a personajelor mai complexe.

Eugen Barbu e cel care a născocit metoda cîștigării simpatiei cititorilor obișnuiți și a protecției autorităților semidocte prin proza cu subiecte din lumea îmbietoare a sportivilor. Ea era înviorată de un limbaj colorat, adesea argotic, care te făcea să uiți de cenușul vieții și al ritualurilor politice cotidiene. *Balonul e rotund* (1956) și *Unsprezece* (1956) sînt dedicate mișcării sportive de masă organizate după metodologii sovietice, ca peste tot unde s-au instalat regimurile totalitare, care au socotit-o un factor de educație colectivistă și de deprindere a mentalității cazone.

Acuzat de naturalism și de simpatie pentru lumea de delincvenți descrisă poetic în romanul său de mare succes *Groapa* (1957), Eugen Barbu se hotărăște să preîntîmpine acest soi de reproșuri semnînd un pact cu Puterea, precum făcuse la vreme Petru Dumitriu (al cărui mod de viață aristocratic și extravagant i-a stîmptat pofta plebee și invidia). Pentru a putea fi din cînd în cînd inactual și artist adevărat, E. Barbu se lasă cumpărat de regim cu bani și cu onoruri. Renunță însă la onoare, la respectul lumii bune intelectuale și la tot ceea ce, la urma urmelor, nu mai exista de mult decît ca amăgire într-un regim al spaimelor absolute; devine atent la opțiunile politice de moment, nu se dă în lături să execute misiuni propagandistice dificile, în pofida oricărei rațiuni patriotice, dar își încredințează mai ales gazetăriei porcăriile. Uneori și în proză

se străduiește să ilustreze - e adevărat, cu talent și cu toate virtuțile realismului - tezele momentului în privința unor evenimente istorice și sociale. Nu se dă în lături nici să facă loc clișeele prozei contradicțiilor de clasă.

Astfel, cu mici excepții, nuvelele publicate în câteva culegeri între 1958 (*Oaie si ai săi*) și 1962 (*Prânzul de duminică*) sînt scrise pe tema obosită a descoperirii conștiinței de clasă, proces catalizat de o întâmplare dramatică din familie sau de la locul de muncă al indecisului. *Tereza* iese din adormire după ce soțul e ucis în închisoare pentru activitate comunistă. Oaie din *Oaie si ai săi*, deși are un fiu ceferist membru de partid, își păstrează îndărătnicia și mentalitatea rurală pînă cînd vede cu ochii lui, într-o gară, un grup de muncitori care dau înapoi țăranilor cu forța griul confiscat de jandarmi. Momentul obligatoriu al revelației, al „lămuririi nehotărîtului” din aceste nuvele (scrise cu nerv și care par a fi părțile unui roman în pregătire alcătuit, ca și *Groapa*, din bucăți autonome) e urmat de un gest eroic (care probează adeziunea totală la politica partidului). Decizîndu-se, într-un sfîrșit, să se alăture lucrătorilor de la tramvaie care fac o grevă, Cristache Cuțu din *Truda* va fi ucis de forțele de intervenție ale regimului burghezo-moșieresc. Cele mai mincinoase și mai grotești situații sînt acelea de război (opunîndu-i pe soldații de treabă ofițerilor aroganți și integral negativi).

Însă lui E. Barbu îi reușesc, ca, de altfel, peste tot în operă, descrierile de medii sordide, iar alunecările în pitoresc și bizar par mereu să anunțe un alt mare roman, unul care nu vine. Din această categorie fac parte povestirile inspirate din lumea cartierului Grivița (*Domnișoara Aurica*, *Un tînăr frumos ca Ramon Novarro*).

Asemenea texte, precum și însăși excepționala povestire *Pe ploaie* (care izbutește să țină într-un subtil echilibru grotescul, senzaționalul și umorul negru cu stranii reverberații mitologice) nu sînt în măsură să salveze aparențele. Volumele sînt alcătuite — într-o manieră simbolică pentru epoca destalinizării noastre formale - exact din atîtea elemente de realism tradițional cît să ne facă să înghițim calupul ideologic.

De o ticăloșie rareori egaiată în ticăloasa noastră literatură a anilor '50 este romanul *Șoseaua Nordului*, scris întru slăvirea comuniștilor care ar fi pregătit și condus lupta antifascistă. Apărută ca un omagiu al eroismului lor (cvasiinexistent) la a 15-a aniversare a actului de la 23 august 1944, cartea respectă impecabil tezele de etapă ale partidului asupra evenimentelor, trecînd în plan secund rolul Armatei Roșii. Si este ticăloasă

nu pentru că exagerează rolul comuniștilor români - cîți vor fi fost -, ci pentru că nu e un rebut literar și conține toate ingredientele care fac plauzibilă și plăcută o carte.

Autorul, care prin structură e un nuvelist, nu poate sau pur și simplu se ferește să compună metodic și minuțios o frescă a insurecției armate, concentrîndu-se asupra unor episoade dramatice dominate de figura unor luptători ilegaliști, ca Dumitrana, Mareș, Dobre, Niculescu, Costea șoferul, Comșa etc. Imaginația prozatorului se exercită în inventarea unor situații și circumstanțe narative care să-i lase prilejul adîncirii unor psihologii și reconstituirii unor scene de moravuri.

În carte, totul forfotește și se precipită, decorul se schimbă la fiecare pagină, ca și personajele, care sînt verosimile și de o varietate temperamentală uimitoare pentru epocă. Și pentru a deveni și mai captivant, romanul colectează situații, motive, tipuri de conflict și eroi din recuzita filmului de acțiune: agenți, evadări, sabotaje, lovituri de teatru și peste toate, firește, cît un vîrf de cuțit, amor. Toate acestea intrau în rețeta succesului sigur și cîștigau un public avid de aventură și erotism. Dar cartea trebuia să și convingă, să-și îndeplinească, adică, misiunea politică.

Eugen Barbu a intuit că dacă va picta luptătorilor comuniști chipuri de sfinți și va persevera în stereotipiile caracterologice ale realismului socialist va pierde imediat priza la cititorul însetat, atunci ca și astăzi, de adevărul vieții. Eroilor comuniști integri în plan politic li se va furniza, în consecință, o biografie complexă, cu mai mici sau mai mari slăbiciuni, cu pasiuni suspecte pentru femei ușoare (care numai peste cîțiva ani vor intra în categoria „necorespunzătoarelor” și vor „strica” dosare).

Între eroi sînt posibile fricțiuni, faptele lor au spontaneitate și caracterele lor nu diferă de cele ale numeroșilor anonimi din jurul nostru. Dar toți recită „crezul” la fel de bine. Calitatea detaliului, precizia amănunțelor vieții cauzionează minciuna istorică și politică și astfel, prin acest roman, s-a deschis seria marilor diversiuni literare, ilustrată mai tîrziu de „amețitoarele îndrăznele” ale poeziei lui Adrian Păunescu.

La sfîrșitul acestei lungi perioade de tranziție (în care literatura își cucerește - treptat și cu momente de recul - statutul), E. Barbu editează un roman (*Facerea lumii*, 1964) care, fără a se lepăda de viziunea comunistă a primilor ani (și a continua să reprezinte tipul de literatură aservită), anunță ivirea unui lung șir de cărți ce si-au cîștigat o reputație rapidă din „dezvăluirea” erorilor primului „obsedant deceniu”.

Cu un titlu conceput să-i măgulească pe făuritorii lumii noi, romanul cumulează, prin una din fețele lui de lanus, câteva situații narative și destule personaje din rețeta prozelor anilor '50. Tema este una „majoră”: romanul se ocupă de perioada înfîpării economiei socialiste (dintre actul naționalizării mijloacelor de producție și anul 1953). Contradicțiile dintre vechi și nou sînt acerbe, violența ciocnirii mentalităților și a ostilităților nu e acoperită, ca mai tîrziu, de vălurile ipocriziei și nici distiiată prin retortele dublei conștiințe.

În centrul cărții se află, ca în multe altele aparținînd literaturii trecutului deceniu realist-socialist, destinul unui tipograf (Filipache) fără experiență de conducere, pus de partidul aflat în căutare de cadre noi să reorganizeze, ca director, producția unei întreprinderi tipografice de curînd naționalizate. Așadar, se schițau premisele unei narațiuni de serie mare care ar fi urmărit, din aproape în aproape, destinul eroic al unui comunist de bunăcredință care învinge, ajutat de partid, invidia, intrigile, ostilitatea vechii conduceri, împotrivirea mentalităților înapoiate și propriile slăbiciuni.

Eugen Barbu știa însă acum, după *Șoseaua Nordului*, că tocmai devierea de la traiectoria narativă tipică și noile prafuri aruncate în vechea rețetă - între care și revelarea complexității, adică a slăbiciunii eroilor - netezesc calea succesului, un succes de public și unul de partid, întrucît gradul de toleranță al acestuia depindea întrucîtva de numărul cititorilor narcotizați. Și astfel, prozatorul acesta abil va impune în cîmpul literaturii aservite un alt tip de destin și o nouă schemă care nu va întîrzia să-și găsească în anii '60 și '70 numeroși ilustratori.

Născut în cartierul proletar Grivița, Filipache e un Don Quijote al idealului comunist. Crede fanatic în cauză, își istovește în ea, în chip absolut, toată energia, neluînd în seamă contradicțiile regimului, mișeliile și meschinăria funcționarilor lui pe punctul să devină o forță atotputernică, ade-vărata forță a comunismului: birocrăția de partid. Intransigent cu sine și cu alții, nici o clipă subjugat de funcția sa și de privilegiile ei, Filipache va sfîrși repede în izolare și eșec profesional, ajutat fiind de buna lui credință, de propriul extremism naiv, de invidia și de prejudecățile colaboratorilor, de lașitatea și carierismul ministeriabililor.

Infrîngerea lui în timpul nelipsei (în proza comunistă) adunări generale nu e singura cauză a căderii eroului. Fiica lui, Eva, neglijată de tată din pricina aceleiași dăruiri totale pentru cauza partidului, se lasă sedusă nu de tînărul activist Matei Arghire, ci de perversul reprezentant al reacțiunii, Manicatide, proprietarul unor grajduri de cai de curse, bărbat însurat și amant crepuscular. Ignorînd codul deontologic al relațiilor erotice principiale, Eva își urmează numai instinctul care,

pînă să o împingă în brațele șarmantului aristocrat Manicatide, o rătăcește în căutarea idealului masculin prin diverse medii intelectuale și artistice. E un bun prilej pentru ca această fată născută într-un mediu modest și cu o copilărie necăjită, care a copt în ea un destin de bovarică, să cunoască între ruinele lumii bune a Bucureștiului cîțiva supraviețuitori, din care prozatorul face personaje călinesciene, punînd în amestec tot atîta farmec cîtă caricatură.

Simetric cu destinul fetei (care, atrasă în afacerile suspecte ale iubitului, va fi exclusă din organizația de tineret și-și va dezonora tatăl) este acela al președintelui de sindicat, Anghel, fascinat la rîndul lui, sub impulsul aceluiași complex de inferioritate, de femeile de pe cealaltă parte a baricadei, care fac din el un exponent al reacțiunii. Aceste îmbrățișări vinovate ale vechiului cu noul, amestecul de lumi, interpenetrarea mentalităților sînt simbolice. Se ivește astfel în carte un univers complex, pe măsura complexității fenomenelor politice, sociale și morale, precum și a dramelor care însoțesc schimbarea la față a României.

Apărut în anul de grație 1964, *Facerea lumii* are un mesaj care cu numai cîțiva ani în urmă ar fi trezit furia criticii de partid: în revoluție, învingători, pînă la urmă, nu sînt idealistii, ci aceia care nu se implică decît atît cît să-și consolideze puterea și locul cucerit în societatea socialistă - carieriștii.

Pe de altă parte, cartea deschide la rîndul ei o carieră: cea a romanelor care mizează pe un șantaj sentimental, cu efect sigur asupra conducătorilor, dar și a supușilor. E vorba de cele care au în centru figura eroului idealist și de bună-credință asaltat de nemernici și zdrobit din prea multă dragoste pentru partid. Cititorul simplu se simte inundat de milă pentru un astfel de destin tragic nemeritat, iar cititorul cu funcții de răspundere, executînd o tipică transvazare, se simte, măcar pe durata lecturii, mai pur.

Se cuvine să menționăm aici și produsele literare ale unor scriitori modești, dar reprezentativi tocmai pentru această perioadă de tranziție în care s-a progresat în direcția nuanțării raporturilor literaturii, încă smerite, cu ideologia dominatoare.

Analizate la sfîrșitul anilor '50 cu pasiune teoretică de criticii în căutare de cazuri și de concepte utile eliberării din cătușele dogmatismului au fost cărțile lui **FrancJSC Munteanu**. Dintre ele, cele mai cunoscute sînt romanele *în orașul de pe Mureș* (1954), *Statuile nu rid niciodată* (1957), intrat în bibliografia școlară și culegerile de proze, *Hotel Tristețe* (1957) și *Cerul începe de la etajul III* (1958).

Prin două componente ale ei, proza lui Fr. Munteanu ilustrează categoria „hibrizilor narativi”. E vizibilă, pe de o parte, creșterea cantității de informație narativă care încarcă și vitalizează schema cunoscută a prozei socialiste pe tema „făuririi” industriei noi prin jertfa comuniștilor: tablouri ale mizeriei urbane și, în genere, pictura de mediu presărată cu figuri bizare ale lumii interlope, întâmplări crude evocate neparticipativ (mai pregnante în proza scurtă, unde intenția demonstrativă, doctrinară nu are timp să ia chip). Pe de altă parte, un efect similar în ordinea verosimilității (limitate) produce preocuparea prozatorului d^a umaniza eroul, atribuindu-i momente de cădere sufletească, slăbiciuni erotice neortodoxe, gesturi contradictorii, logic, inexplicabile.

Literatura tolerată din ratiuni tactice. O paranteză istorică: 1953-1957.

**Cîştigarea unui culoar profitabil pentru literatură.
Redescoperirea complexităţii artei şi a literaturii ca literatură.
Renunţarea la determinismul simplist. Părăsirea
„temelor majore” şi a eroilor clasei muncitoare**

Pe la jumătatea primului deceniu comunist şi mai precis în perioada aparentului dezgheţ poststalinist, din motive pe care le vom adinei, întrucît cunoaşterea lor e instructivă, cenzura a permis editarea unor cărţi importante scutite, într-o surprinzătoare măsură, de balastul doctrinar obişnuit: *Bietul loanide* (1953) de G. Călinescu, *Toate pînzele sus!* (1954) de Radu Tudoran, *Moromeţii* (1955) de Marin Preda, *Străinul* (1955) de Titus Popovici, *Cronică de familie* (1957), *Groapa* (1957) de Eugen Barbu. Li s-a pus autorilor în seamă, de către o parte din criticii de gaşcă ideologică atotputernici la începutul sovietizării României, tot ce i-ar fi putut nimici ca persoane fizice cu numai 2-3 ani înainte: apolitism, călcarea preceptelor realismului socialist, realism de tip burghez şi chiar naturalism, abandonarea tipologiilor stas etc. Şi totuşi aceste cărţi au putut apărea şi, mai mult, intrate, nu după mult timp, în lista cărţilor de uz şcolar, au rămas acolo decenii la rînd.

Miracolul (ca orice miracol), analizat corect, îşi relevă logica. Motivele ne par astăzi mult mai puţin neguroase decît în anii '50. Regimul democrat - popular era în căutarea unor acte legitimate, iar, după moartea lui Stalin, avea nevoie (măcar pentru ochii atenţi ai Kremlinului) de dovezi (în planul vizibil al culturii) ale iniţierii unui proces de dedogmatizare şi înnoire. Ele puteau fi furnizate fie de scriitorii cu un prestigiu incontestabil (de felul supravieţuitorilor Camil Petrescu, M. Sadoveanu, G. Călinescu), fie de tinerii

de talent care dăduseră, într-o măsură convingătoare, probele fidelității față de noua putere. Nu altul bănuim să fi fost punctul de vedere al forurilor cultural-propagandistice, felul în care se vedeau lucrurile de acolo de foarte sus, de unde scriitorii au părut totdeauna a fi simpli pionieri pe tabla de șah a politicii.

Din direcția „pionierilor”, lucrurile erau judecate cam cu același soi de viclenie, dar cu sensul inversat: trebuiau folosite slăbiciunile regimului, momentele lui de relaxare. Ei au dedus repede că pentru a-ți salva destinul prin câteva cărți de care să nu-ți fie rușine ai nevoie de simpatia sau protecția unor persoane influente (din zona criticii și cea a politicii). S-a văzut că ea se câștigă fie prin publicarea - pe cât posibil, numai în presă - a textelor solicitate de partid în diversele lui campanii, fie a unor cărți sau articole cu subiect sportiv (oricând binevenite, uneori singurele lucruri citite și de personalitățile de grad înalt), fie prin înfiriparea, întâmplătoare sau nu, a unor relații de amiciție (întrucât cine nu se simte măgulit de prezența în preajmă a scriitorului). Scriitorii au descoperit că Puterea - ce părea feroasă și monolitică - deschide undeva o supapă și admite o zonă a tranzacțiilor, prin care, cu anume precauții, se putea câștiga ceva teren în favoarea literaturii. Atunci s-au deprins primele reguli ale jocului (ca să ne exprimăm ca atare) cu cenzura-mamă care a fixat limitele „zbenguiei” scriitoricești și numărul fix al tabuurilor.

Si cea dintâi regulă învățată de prozatori a fost aceea că de sub presiunea forțelor de supraveghere ies întrucâtva doar subiectele care nu implică cerințe partinice de moment și comandamente ideologice cu caracter imediat. Și dacă prezentul era confiscat de aparatul de propagandă și nu ar fi putut fi niciodată descris în spiritul adevărului total și neconcesiv - cel care condiționează veritabila mare literatură —, atunci el trebuia evitat. Rămân de abordat subiecte de aproape orice natură, dar din trecut (mai apropiat - burghezo-moșieresc - sau mai îndepărtat) sau din alte zone geografice (din afara lagărului socialist).

Se cuveneau evitate temele majore - puternic ideologizate - și, ca locuri de desfășurare a acțiunii, unitățile socialiste cu activitate productivă, unde sălăsluia avangarda clasei muncitoare și apăreau conflicte de tip socialist, întrucât totul aici rămânea sub canonul strict al viziunii partinice. Ponderea omenescului putea spori numai dacă prozatorul se limita să decupeze felii de viață, să schițeze psihologii, să descrie scene, drame și conflicte de familie, să valorifice perifericul, marginalul, exoticul, arhaicul, pitorescul, în spiritul unui umanism de felul celui promovată de socialismul incipient, în raport cu temele fierbinți marcate politic, acestea erau minore și, abordate astfel, ofereau oportunitatea unui evazionism *sui-generis*.

Esențial era însă altceva. Pentru prima oară în istoria regimului democrat-popular nu se mai indica autorilor de texte ce să scrie și cum să scrie. Ce s-a tipărit în acest răstimp favorabil (întrerupt, după 1957, de o resurrecție a dogmatismului care a provocat tulburare și a pretins eforturi de readaptare) nu depășea, sub raportul expresiei, nivelul mediu al prozei realiste interbelice. Există chiar o străduință evidentă de reînviare, după ani de amnezie, a alfabetului prozei, începând cu construcția de tip balzacian și cu tipologiile tradiționale din romanele românești mai vechi cu tematică socială sau psihologică. Ceva din structura de profunzime a acestor cărți trăda dorința de replică la sărăcia substanței umane și la falsificarea ei de către prozele aservite propagandei.

Proze realiste cu tehnici narative și tipologii tradiționale fără implicații politice periculoase.

Redescoperirea tipologiilor, a „realismului critic” și a personajului complex

Fiindcă, prin trecerea timpului, ne este dat să vedem îndeajuns de limpede evoluția prozei reapărute la noi după 1953, primul lucru pe care îl remarcăm este felul cum își reconstituie ea, treptat, statutul elementar de proză realistă. Redescoperind și recuperând, ca după o inundație devastatoare cu mîl roșu, resturi din marile construcții interbelice, zidurile rămase în picioare, folosind vechile temelii și memoria supraviețuitorilor, prozatorii păreau a fi constrînși să reînvețe abeceul construcției narative: începînd cu principiile creării de tipuri și conflicte.

Ca model al „reconstrucției”, și-au luat ceea ce fiecare dintre ei considera că e mai solid în istoria precomunistă a romanului și indeniabil în ochii înșiși ai autorităților. Nu au fost avute în vedere la început, firește, marile experiențe romanești ale secolului XX și nici prozele psihologizante sau fantastice tipărite la noi sau în alte părți ale Europei necomuniste. Un model la îndeîmînă putea fi Balzac (sau proza românească de tip balzacian), întrucît explicarea personajelor prin mediul lor de formare și de viață părea să ilustreze mulțumitor tezele teoriei literare marxiste (în variantă sovietică și autohtonă), întemeiate pe determinismul mecanic.

Calea unei asemenea proze fusese deschisă de romanul *Bietul losnide* (1953), care, fără să fie o capodoperă, a fost receptat ca atare grație golului din jur și șicanelor făcute de autoritățile care l-ar fi dorit pe autor mai incisiv față de reprezentanții din căite ai burgheziei și necruțător cu cei ai mișcării legionare.

Redactat între 1947 și 1949, romanul are drept fundal o epoca dezastruoasă pentru soarta țării (1938-1941), când destinele unor intelectuali de seamă și ale unor importanți oameni de cultură au fost profund tulburate de apariția, în viața politică românească, a unor fenomene necunoscute până atunci: violența, terorismul de stat și de grup.

Cu toate acestea, **G. Călinescu** nu se arată interesat de politic, ci, ca un balzacian ce este, de relațiile dintre oameni și mai ales de felul „cum trăiesc spiritele academice vremurile furtunoase”. Mai mult, el face din strălucitul arhitect Ioanide (*alter ego-ul* prozatorului) personajul prin care încearcă să demonstreze că omul superior poate depăși „accidentalul”, survolând evenimentele sociale și politice grave fără a se lăsa supus sau dominat de ele. Dar prins de profesiunea lui, visător și entuziast, întemeietor de grandioase proiecte urbanistice, olimpiantul Ioanide își pierde copiii, pe Tudorel și Pica, în împrejurările - pe care le ignorase cu superbie - ale cunoscutelor răbufniri ale violențelor legionare.

Romanul surprinde chiar drama singurătății omului de geniu într-o societate burgheză indiferentă și mediocră, de sedentari și molii, care nu-i înlesnește împlinirea mirabolantelor reverii de constructor. Energia lui afirmativă se consumă totuși capricios și gratuit împotriva tuturor evenimentelor potrivnice, căci înseși aceste evenimente există - crede autorul, o dată cu eoul - numai ca prilejuri de manifestare a energiilor.

Cultul acesta al activismului, al eroismului faptei indiferent de etica ei face ca lumea stătătoare a cărții, popuiată de burghezi meschini și de intelectuali vlăguți de cultură, să fie ținta șarjelor satirice ale scriitorului mărinos doar cu puținele personaje active. Fără prezența fascinantă a arhitectului, a creatorului (care, la centrul romanului fiind, e urmărit de aproape în relațiile familiale, sociale și erotice), romanul ar fi rămas o colecție de portrete și de caricaturi amestecate printre eseuri morale, estetice, reflecții filozofice și fragmente de jurnal.

Cu o construcție precară, proza lui Călinescu rezistă mai ales prin gale-ria de tipuri temperamentale și de caractere morale, toate constrânse la o vizibilă unitate de comportament prin simplificare drastică, prin hiperbolizare, caricare, îngrosare excesivă, uneori până la limita fantasticului. Numeroase personaje rămân în memorie mai ales prin burlescul lor (întrucât marele critic exersase în *Enigma Otiliei* tehnicile deturnării în burlesc a mai tuturor întâmplărilor cărții).

Profesorul de beton armat Ion Pomponescu, rivalul lui Ioanide, e tipul veșnicului ministeriabil, prăbușit sub efortul propriei, neîntrerupte, reprezentări. Ermil Contescu - veritabil om de știință, dar cu mentalitate de feudal, populând ministerele și partidele cu cunoștințe apropiate și transformând uni-

versitatea într-un „sat cu rubedenii”. Gonzalv Ionescu, harnicul, eternul căutător de funcții și relații, gata să divorțeze spre a se recăsători cu cineva din clanul atotputernic al Conțeștilor. Dinu Gaitany, din neam de boieri, e un diplomat perfect și un cinic pierdut în neîntrerupte mondenități. Orientalistul Hagienus, admirator al lui Plutarch și al eroismului elen, dar, în fond, las, steril și malițios, ocupându-și viața cu mărunțișuri tactice și plăceri epicureice.

Galeria va fi completată în *Scrinul negru*, roman apărut în 1960, cu personaje din aristocrația muribundă, afiată în anii '50 în faza ei tragică, dar căreia G. Călinescu nu-i acordă decît săgețile satirei, în cea mai mare parte, cartea aceasta este istoria (dedusă din scrisorile „găsite” într-un scrin) a unei femei, Câți Zănoagă, senzuală și egoistă, biruitoare în lupta de menținere a standingului aristocratic, însă înfrîntă de un cancer banal.

Dar *Scrinul negru*, care pornește flaubertian și sfîrșește fantasmagoric, într-un dezechilibru narativ baroc dezamăgitor, se ocupă și de lumea nouă, comunistă. Muncitorii, activiștii „cu munci de răspundere” sînt prezenți convențional, ca scoși dintr-un document oficial de partid, încît trezesc astăzi, prin schematismul lor, bănuiala unei exagerări voite, operate cu o intenție comică ascunsă.

Smuls din fundătura lumii vechi, arhitectul Ioanide, împlinit sufletește, a devenit, se înțelege, un creator prețuit al lumii noi. În schimb, aproape toți ceilalți se adaptează greu sau acceptă - cum fac reprezentanții aristocrației noastre în ruină — ocupațiile umile vecine cerșetoriei. Cunoștințele lui Ioanide din societatea cultivată de dinainte de război evoluează penibil, devenind slugile triste ale noului regim, caricaturile caricaturilor din *Bietul Ioanide*.

Nici urmă de compasiune în aceste două cărți care descriu ceea ce critica vremii numea intelectualitatea burgheză debusoiată și reprezentanții claselor exploatoare și reacționare intrate în descompunere. E atîta nemiloasă precizie în relevarea slăbiciunilor acestor categorii sociale, încît virulența portretelor din cele două cărți pare a fi consecința îndepărtată a unui complex al originii. Poate că tocmai orgoliul vulnerat al marginalului care s-a crezut tot timpul exclus sau acceptat cu greu în cercurile „lumii bune” românești a dat la iveală această viziune caricaturală și burlescă, atît de plăcută ochilor mai marilor culturii anilor '50.

Alcătuită din 24 de nuvele cu o întindere variabilă, *CroniCB de familie* (apărută în versiune parțială în 1955 și republicată ca trilogie în 1957), acoperind un secol de istorie — de la Cuza la regimul comunist —, este, în fond, cronica nemelancolică a stingerii unei clase (boierimea). Scrisă în

spiritul realismului balzacian, care nu favorizează, nu idealizează și nici nu împinge în caricatură (cel puțin în intenție), cartea poate fi socotită o replică la *Romanul Comănestenilor*. ea anunță epuizarea rolului istoric al moșierimii, fără să-i „înfieze” reprezentanții - cum, fără doar și poate, ar fi dorit activiștii din câmpul culturii.

Prinse într-un flux românesc impresionant, sute de personaje - din lumea politică, din armată, din funcționărima etc. — își întretaie destinele cu cele ale descendenților paharnicului Manolache Cozianu, urmăriți în succesiunea generațiilor. Indivizii aparținând unor tipologii — psihologice, temperamentale, morale — clasice (dintre care nelipsiți în fiecare generație sînt ambițioșii, veleitarii, setoșii de putere și de sex, ratații) constituie fauna balzaciană a acestui roman solid, scris în tehnica secolului al XIX-lea și în care conflictele sînt viabile și clar conturate, narațiunea nu e complicată și ambiguizată de schimbarea vocilor, de abundența episoadelor secundare, de cursul meandrat al tramei sau de analizele psihologice greoaie și nesfîrșit de lungi.

După o jumătate de secol de la redactarea (în vremuri irespirabile și în cîteva etape) a trilogiei, se poate spune că ea rămîne, în pofida slăbiciunilor, astăzi lesne sesizabile, cea mai cuprinzătoare frescă și una din puținele tentative reușite de a crea un ciclu românesc din biografiile generațiilor succesive ale aceleiași familii. Numai Mircea Ciobanu se va mai încumeta, tîrziu, în anii '80, să compună saga unei familii și să descrie în *Istorii* (unde modelul îndepărtat pare a fi tot Tacit) lumea, și ea, în felul ei, aristocratică, a dispărutei clase de mijloc românești a meseriașilor și negustorilor avuți. Trimiterile pe care le fac astăzi comentatorii la *Un veac de singurătate* sau la spațiul propus de Faulkner ni se par excesive. Singurele nume care pot să ne spună ceva despre această *Comedie umană* sînt Cardinalul de Retz, Balzac, Tolstoi, Nicolae Filimon și Mateiu I. Caragiale.

Ceea ce ține la un loc episoadele, dă convergență destinelor individuale și unitate viziunii este senzația - care emană din fiecare întîmplare a cărții - că asistăm la o alunecare lentă, ireversibilă spre neant, la stingerea unei clase care întîmpină o istorie cu fiecare clipă mai ostilă.

Este o clasă căreia i se potrivește acea formulă din Sallustius adoptată ca deviză a clanului de primul urmaș al paharnicului Alexandru Cozianu: *contemptus animus atque superbia, ipsa nobilitas*. Dar sentimentul supremației sociale, semeția înscrisă în genele boierimii noastre nu au măreție, manifestîndu-se în acest ultim veac al evoluției ei mai curînd ca reflex al sentimentului acru al frustrării și al conștiinței unui sfîrșit pustiitor. Urmașii, fii, nepoți și strănepoți ai lui Alexandru Cozianu (Davida, Bonifaciu Cozianu,

Elvira Vorvoreanu, Ghighi Duca, Șerban Romano, Dim Cozianu), sînt posedați de demonul superbiei care le dictează gesturile, le impune limbajul, ținuta și aspectul locuinței.

Rareori cîte un vlăstar al acestei stirpe boierești se înscrie, prin puținătatea seniorială a gesturilor și a opiniilor, prin bun-gust, prin discreție și eleganță neafișată, în imaginea canonică a aristocratului învăluit cu melancolii crepusculare. Aristocrația lor se dovedește a fi mai curînd un lustru de castă dobîndit prin exercițiul trufiei. Sub el se ascund instinctele vulgare, colcăie poftă devoratoare. Barbaria lor funciară, furiile grobiene ies la suprafață în împrejurările în care le sînt periclitare interesele sau în momentele de denită erotică, cînd morga nu poate dosi primitivismul, lăcomia bestială sau energia criminală dezlănțuită.

De fapt, interesul acestei cărți ține chiar de felul în care autorul ne face să observăm schimbările infinitezimale din cadrul raportului esență-aparență. Cele mai multe personaje ar putea ilustra specia „ipocriților sublimi” de care vorbea G. Călinescu, întrucît comportamentul lor ne lasă să întrezărim, sub o mare diversitate de măști, viclenia instinctelor. Setea de posesiune, dorința irepresibilă de a avea întuneacă și subordonează toate celelalte aspirații.

Aceia dintre cititori care, născuți în comunism, nu au decît o idee vagă despre ce înseamnă sentimentul proprietății pot să fie contrariați de imaginea mulțumită de sine a lui Dim Cozianu, care, abia intrat în postura de proprietar de moșii și acareturi, sprijinindu-se bine în perne, se simte „ca un bărbat și un stăpîn”. Chiar și femeile, în loc să se „abandoneze” vrajei erotice, îi privesc pe bărbați fie ca pe niște moșii îmbietoare, fie ca pe unele arvunite dar neadjuocate, fie „cu plăcere sătulă, mulțumită, de proprietar” în toată regula (vezi cazul Cleopatrei Cozianu). Însăși iubirea de țară înseamnă pentru ei iubirea de proprietate, de ce e „al tău”.

Istoria emblematică a Davidei, fata lui Alexandru Cozianu, ființă bizară și pură, dar atinsă de același orgoliu nemăsurat al neamului, dovedește o excepțională intuire de către scriitor a dialecticii mișcărilor sufletești. Ea îl iubește în secret pe ministrul și strălucitul orator Șerban Vogoride, pe care îl vede drept singurul om politic în stare să biruiască în bătălia aproape pierdută de clasa ei. Cînd află însă că bărbatul acesta ce întruchipa idealul ei de virtute este amantul mamei sale (Sofia), fata se transformă, dintr-o ființă sublimă și nobilă, într-o fiară vicleană, purtată doar de vîntul răzbunării și distrugerii. Prefăcîndu-se îndrăgostită de tînărul Anghel Popescu (pe care în realitate îl disprețuiește), îl determină pe acesta să-I ucidă pe Vogoride, idealul aspirațiilor sale. Cînd fapta e împlinită și însuși simbolul clasei nu mai există, temperamentul Davidei se dezlănțuie din nou stihinic și criminal. Răzbunată pe

umilința suferită, ea își îndreaptă acum, cu aceeași incontolabilă, nebunească patimă, dorința de nimicire spre cel care a reprezentat doar un biet instrument, mai întâi al umorilor ei feminine și, mai apoi, al orgoliului ei de clasă.

Cu dispariția ministrului conservator - un simbol al salvării și renașterii unei clase - s-a năruit un ideal, s-au frânt toate aspirațiile boierimii de recâștigare a autorității ei pierdute o dată cu reformele lui Kogălniceanu și Cuza. Sîntem la hotarul dintre două lumi și moartea lui Vogoride semnifică începutul unui proces de destrămare morală și de degradare ireversibilă a stirpei Cozienilor, care îi absoarbe pe mai toți eroii lui Petru Dumitriu. Culorile cărții treptat își pierd treptat strălucirea, iar desenul personajelor evoluează în caricatură și grotesc.

Curînd după eveniment, Alexandru Cozianu va ieși din scenă, iar destinul Davidei va lua încă o dată o turnură simbolică. Căsătorită cu bancherul pizmuitor și intrigant Lăscăruș Lascari (politician liberal, după ce fusese deputat conservator), Davida își pierde complet grandoarea, devenind nimic mai mult decît proprietatea acestui reprezentant al boierimii îmburghezite și al regimului monstruoasei coaliții. La 30 de ani, zeița Kali a distrugerii e o bătrînă cu ochii „acuma pustii și tulburi”.

Urmașii acestui burghez nesățios, care „semăna cu o bucată de caș care a făcut păr”, și ai aristocratei prăbușite în trecut și în apatie vor popula paginile cărții devenite, din momentul consemnării mezialianței, un veritabil bestiar al setosilor de putere și huzur, al sexopaților, al egoiștilor mîrșavi și lipsiți de scrupule. Răniți, loviți mortal de istoria care le-a împuținat treptat privilegiile, ei nu-și mai pot satisface după voia inimii pofta de avere. Dar instinctul posesiunii le rămîne tot activ; el se preschimbă în dorință de parvenire, în lăcomie sexuală și delir pasional, în apetit alimentar monstruos, într-un hedonism deșăntat și cinic, într-o nevoie continuă de scandal, amuzament și farsă crudă, în histrionism „sans rivage”.

Totul în lumea lor - rareori penetrată de intruși - este exacerbat de prezența tenace a unui sentiment nedeslușit de teamă și disperare. Membrii acestei caste în ruină au reacții extreme și impulsuri fioroase, iubesc și urăsc cu patimă incendiară. Senzația de sfîrsit de cursă îi face să se agate de orice le-ar alunga plictisul, să găsească cu o disperată înverșunare, spre a-și umple golul din suflete, noi și noi pricini de divertisment, să-si îndeusteleze poftele oricît de extravagante.

Seria celor ce nu fac altceva pe lume decît să-și sporească plăcerile și să-si potolească la vedere pasiunile netrebnice e deschisă de cinicul **Bonifaciu** Cozianu, care se combină cu cumnata și își ține închisă nevasta,

vorbindu-i numai la nevoie. Complet dezumanizată, fiica Davidei, Elena Vorvoreanu, nu se codește să-și omoare sora în vremea răscoalei din 1907, pentru a-i fura besacteaua cu bijuterii, împreună cu soțul ei, acum colonel în rezervă, e angajată într-o luptă de hiene cu Sofia von Bodmann și Eleonora Smadoviceanu pentru averea bunicii sale Sofia, văduva lui Alexandru Cozianu. Însă, conștientă de țpate tertipurile celor ce, trăind în juru-i, se prefac a se îngriji de bătrînețile ei, aceasta, cu diabolică inteligență, le pregătește tuturor acestor ipocriți feroci o farsă, transformînd întreaga avere în bijuterii și lăsîndu-le, ca într-o scenă de umor absurd, celei mai nevolnice dintre nepoate, „mototoalei” Eleonora, o ființă nătîngă și molîie.

După excepționala nuvelă închinată acelei zeițe a distrugerii care a fost adolescența Davida, Petru Dumitriu dă la iveală o proză demnă de pana lui Balzac sau, si mai aproape, de aceea a autorului *Enigmei Otiliei*. Sentimentul puterii și al bogăției o transformă pe „mototoala” Eleonora Smadoviceanu într-un mic geniu al torturii psihice și, astfel, tîmpita familiei intră cu grație în marea galerie a produselor teratologice ale neamului. Victime cotidiene ale inventivității Eleonorei sînt cele două Vorvorence (Elena și fiica ei Elvira), rămase sărace și la mîna ei. Sînt primele femei din neam care cunosc gustul umilinței, dar, în cea de-a treia generație a Cozienilor, se înmulțesc personajele care cad din eșec în eșec, care acceptă slujbe ridicole și se umilesc pentru mize mărunte.

În cel de-al doilea volum al *Cronicii...*, se tîrăsc palizii urmași ai elegantului aristocrat Bonifaciu Cozianu, care știa să se țină scorțos pînă și în fața principelui Carol I. Dim Cozianu, Elvira Vorvoreanu, Ghighi Duca, Gogu Apostolescu se străduiesc, ca niște burghezi de serie mare, să parvină rapid sau să dea peste un chilipir oarecare, înjosindu-se zi de zi, ei sînt marcați de un amestec de teamă și speranță, o speranță fără noimă. Ca să ajungă regină de o noapte în patul lui Carol al II-lea, Elvira Vorvoreanu se culcă succesiv cu oamenii de încredere din bogata rețea de entremetteuri a regelui.

Sînt ultimele zvîcniri ale acestei ultime generații de moșieri sleiți și în derivă. Plictisul și frica sînt singurele stări care îi vizitează între chefurile lor posomorite. Indivizii își pierd treptat trăsăturile definitorii și devin o turmă apatică speriată de istorie ca de un pustiu nesflrsit ivit deodată în fața ochilor lor obosiți, în schimb, în paginile cărții se instalează acum un personaj omniprezent și copleșitor: *neantul*, pe care îl descoperim pînă la sfîrșit, emoționați noi înșine de proporția golului, în spatele fiecărei fraze și al fiecărui gest.

Generația de dinainte mai păstra un rest dintr-un vechi cult al faptei. Era încă întrucâtva preocupată de eșec, de insucces și de ratare, și Elena Vorvoreanu se afla în situația să tragă linia și să rezume o viață de inutile ostenele, de zadarnice tentative: „Degeaba. Degeaba am făcut tot ce-am făcut. N-a ieșit nimic. Nimic. Nimic. Rahat”. Fata ei, Elvira, e îndreptățită însă să spună cuvintele pe care oricare om din anturajul ei le-ar fi putut pronunța într-un moment de luciditate: „N-avem nimic de făcut, n-avem nimic de lăsat”.

Deposedați în martie 1945 de ultimele averi și prizoniți politic de regimul comunist, Cozienii mai reprezintă pentru acesta doar rămășițele ce trebuie supravegheate atent ale unei clase „exploatare”. Cu nimic diferiți, în ceea ce privește modul în care fac rost de bani și își câștigă existența, de indivizii din pēgra societății, urmașii mîndrului Bonifaciu Cozianu sporesc, în volumul al treilea al *Cronicii...*, lumea și așa supraaglomerată a derbedeilor, escrocilor, peștilor, hoților și învîrțiților de după război.

Vechile măști au căzut și arată altfel acum acel contrast dintre esență și aparență pe care s-a întemeiat și cu care și-a cucerit cititorii uriașa galerie de personaje a *Cronicii...*. Deși ajunși pe ultimele trepte ale degradării, Elvira Vorvoreanu, Gogu Apostolescu, Cezar Lascari, Șerban Romano, Titel Negruzzi, Radu Calomfirescu și ceilalți își perpetuează iluzia superiorității de castă și își cultivă cu obstinație, în gesturi și vorbe, modelul diferențierii: *Il y a de la difference*.

Sîntem într-o lume spectrală, unde ființe îmbătrînite prematur, cu haine uzate și lustruite de purtare și care nu se sfîesc să practice hoția și să accepte ocupații umiltoare (precum aceea de îndreptător de cuie), nu uită să poarte monoclu, să schimbe replici franțuzești, să fabrice guverne și să-și afișeze cu ostentație lenea și refuzul „întrării în cîmpul muncii”.

Grotescul și caricaturalul sînt singurele note care domină acest tablou de final de lume bîntuit de „umbre deșarte”. Umbre pe care le vom regreta după nu prea mulți ani, cînd vom avea nostalgia elitelor în vremea mitocăniei generalizate.

Dar pentru că o carte ca aceasta nu ar fi apărut fără un final pilduitor, partea a XXIV-a, adică ultima, vorbește de o schimbare și se numește, nu întîmplător, *Tinerețea lui Pius Dabija*. Ea ne arată cum se poate salva, în lumea nouă, un vlăstar al aristocrației românești în disoluție: făcînd, spre binele tuturor, ceea ce însuși autorul a făcut - pactul cu diavolul. El îți deschide toate căile și toate ușile, îți oferă glorie și opulență și, după cum s-a văzut după 1989, nu-ți periclitează viitorul.

Dreptul de a reclădi în sensul prozei tradiționale și de a urma îndeaproape liniile ei sigure și solide fusese recucerit cu ajutorul clasei boierești de curînd lichidate, pe care scriitorii dobîndiseră permisiunea de a o descrie amplu, fără menajamente, dar și fără o ostilitate ațîțată ideologic, tocmai pentru că ea nu mai constituia un pericol politic pentru regim.

Complexitatea personajelor aparținînd apusei lumi bune - și nu numai, ca pînă atunci, clasei muncitoare conduse de P.M.R. pe un „drum nou” - a îmbogățit cu substanță umană romanul românesc, compus pînă atunci pe schemele dezolant de previzibile ale realismului socialist. Dispărînd, mosierimea a furnizat și prozatorilor români șansa (pe care o oferise, în Uniunea Sovietică, unor autori de felul lui Alexei Tolstoi) de a ieși din cvasi-anonimatul detașamentului de scriitori realist-socialiști.

A fost o probă de intuiție artistică și de evaluare corectă a posibilităților, întrucît, chiar împinși în grotesc (cum se întîmplă în romanele lui G. Călinescu), reprezentanții claselor înstărite rămîn infinit mai interesați decît eroii clasei muncitoare.

Așadar, personajul complex și mediul său social au fost recuperate prin apel la trecutul inofensiv (ca un cimitir), și nu la prezentul mereu periculos, ca așezat pe un cîmp de mine, luminat de miradoarele ideologiei.

Prin romanele lor, G. Călinescu și Petru Dumitriu reușeau să impună în viața literară românească statutul specific al prozei artistice, în cele din urmă, el a fost acceptat ca atare și de stăpînii destinului culturii, care, firește, ar fi vrut ca pe lume să existe doar un singur tip de literatură: literatura propagandei.

Să amintim că această literatură agitatorică, dedicată maselor revoluționare și luptei pentru idealul comunist, era cu totul dezinteresată de individ. Problemele sufletești ale acestuia erau considerate simple mofturi burgheze, în ochii ideologilor, individul nu era, cum bine se știe, decît exponentul unei clase sociale; el nu putea fi mai mult decît un produs al acestei clase, al intereselor ei specifice, avînd o psihologie și o morală determinate de condițiile socio-politice.

Cel care, printre primii, a reacționat cu succes la acest determinism simplist, lărgind posibilitățile prozei realiste, a fost Marin Preda.

Revenirea individului în scena literaturii și redescoperirea complexității psihologice

Apariție neverosimilă în universul maculaturii realist-socialiste, *Morometii* (1955) a izbutit să producă o modificare radicală de optică în proza postbelică. Romanul a impus un model conștiinței artistice românești și un personaj emblematic conștiinței naționale.

Ca tribut pentru publicarea acestei cărți excepționale, **Marin Preda** oferise în nuvela *Desfășurarea* (1952), în spiritul luptei de clasă, și punctul de vedere al țăranilor săraci, umiliți și disprețuiți, cărora li se părea că trecerea în proprietate colectivă a pământului le poate reda demnitatea - de atâtea ori terfelită în lumea ierarhizată clar și nemilos a satului tradițional.

Nu spiritului acestei nuvele îi aparține însă atmosfera *Moromeților*, ci al nuvelor dintr-o carte mai veche, *Întîlnirea din pămînturi* (1948). Unele din ele sînt de un realism tăios și crud, împins adesea în naturalism, iar altele, anunțînd bogăția sufletească a lumii *Moromeților*, dezvăluie comportamente neașteptat de delicate și creionează personaje de o nebănuită candoare.

Se configurează în această carte ceea ce va deveni un model al gândirii producătoare a lui Marin Preda: nevoia de a desfiinde, de a se despărți prin război de ceva, de a se delimita prin luptă, de a se afla mereu împotriva curentului. Pentru că literatura noastră e înțesată de mari lirici ai prozei și are un cult pentru lirism, Preda va extirpa în toate situațiile românești zădărniciu lirismului. Începînd chiar cu *Întîlnirea din pămînturi*, el nu va părăsi niciodată terenul bunului-simț, care e terenul solid al observației. Va fi mereu indiferent și crud cu personajele blînde și va recurge la notația rece, la analiza metodică și va releva o ostentație a inaderenței tocmai cînd momentele au vibrație sentimentală ori emană realmente dramatism.

Complexitatea psihologică a lumii *Moromeților* și a eroului ei (Ilie Moromete) se constituie și ea ca o replică la viziunea idilică semănătoristă (niciodată absentă din literatura noastră), dar și la concepția derivată din zona elitelor și devenită o prejudecată bine înțepenită, cum că lumea țărănească nu e aptă de marea literatură, fiind lipsită de nuanțe.

Astăzi putem afirma că un personaj de o extraordinară inteligență speculativă, apt de gratuitate și autopersiflare, precum Ilie Moromete, contrazicea însăși cinica viziune comunistă asupra țăranului ca „tovarăș de drum”, primitiv și limitat la instinctul proprietății, o vreme util proletarului, un factor social lesne de manevrat și de supus prin trucurile propagandei, cu lozincile și cătușele Securității.

Paradoxal este faptul că (tot o replică?!) senzația de densitate sufletească pe care o emană această carte nu e legată de punerea în mișcare a mașinăriei analizelor psihologice, nu e consecința complicării, ci mai curînd a procesului opus. Probabil fiindcă avea un simț dezvoltat al realității, al existenței imediate și o gîndire socială ce-l făcea să nu se simtă în largul lui în speculația gratuită și abstractă, Marin Preda nu s-a pierdut în amănunțimi psihologice și nu a problematizat în evantai. El aprofunda simplificînd și, cu atenția concentrată, a operat reducții pentru ca ecuația vieții să devină accesibilă întîi simțului vizual și celui tactil, apoi logicii simple, fățiș de simple. Degajînd cu încrîncenare logica faptelor încîlcite, el era dezvăluitor, pînă la a fi simplificator, în timp ce majoritatea scriitorilor în astfel de situații adîncesc ambiguitatea prin estomparea detaliilor, pulverizare, atomizare, multiplicare a unghiurilor sau prin înseși analizele lor infinitezimale.

Nu este exclus ca neostenita atitudine în răspăr, gustul pentru înfruntare și vocația delimitării - atribute ce îl vor caracteriza pe om și pe scriitor pînă la sfîrșitul vieții și vor da scriiturii lui o inconfundabilă asprime dramatică - să fi fost deprinse chiar în acea epocă de început în care a învățat să reziste recomandărilor ideologilor marxiști, *topoi-lor* și canoanelor impuse, cînd s-a hotărît să zgîlție viziunile oficiale asupra satului și a realității în general, să evite modelele de rezolvare „pe linie” și ieșirile melodioase din conflicte. Intr-un cuvînt, cînd s-a încăpățînat să respingă proza maniheistă ori pe cea festiv poleitoare și falsele lor probleme, lăsînd să se înțeleagă, prin ce scria, că literatura e ceva cu mult mai complex decît ar fi vrut să fie comisarii culturii socialiste în 1955, că în literatură nu poți să treci, ca în politică, sentențios și în galop peste preopinent.

Poate că tot acest fel al lui de a fi mereu în răspăr l-a împins să facă ceea ce fac marii romancieri, adică să stimuleze tensiunea narativă, căutînd confruntările și avantajîndu-l, învrednicindu-l totdeauna și pe cel căruia nu-i dă dreptate ca personaj, pe „celălalt”, astfel încît cititorul să se simtă ademenit de spectacolul confruntării, să fie prins și înlănțuit.

Nimic nu e gratuit la Preda și, cu puțină atenție, se poate descifra o coridă chiar și în *chuctusnl* scriiturii lui. Pentru că nu e netezit, poleit, șlefuit, mersul gîndirii se vede: se simt poticnelile, renunțările de parcurs, șovăielile, revenirile hotărîte sau timide. Scriitorul formulează greu și mai cu seamă nu se dovedește ii fi în posesia talentului, atît de răsîndit la noi, al evitării dificultăților prin acele piruete elegante și în regim de minim efort, care ne duc departe de idee, dar ies

totdeauna neînchipuit de bine. În întortoacherea, în respirația dificilă a frazelor, în lipsa lor de cursivitate se ghicește trăirea intensă a fiecărui cuvânt, biruit și luat apoi în sprijin pe drumul ce răzbate atât de greu la idee.

Dramatismul, nemaiîntâlnit pînă atunci, al conflictelor și al situațiilor psihologice, la care se adaugă dramatismul scriiturii (în senzația de opintire și de supunere dificilă a cerbiciei cuvintelor) a făcut din *Moromeții* o carte vie într-o epocă complet „clasicizată”, garnisită cu avortonii realismului socialist. Ea a fixat „literaturii noi” un standard și și-a cîștigat admiratori în toate mediile. Printre ei s-au aflat și unii membri marcanți ai activului de partid, cărora originea țărănească le înlesnea recunoașterea și asumarea atmosferei și problematicei cărții.

Ei vor construi un sprijin constant și puternic, cînd tăcut, cînd manifest, pentru acest scriitor năruș și îndărătnic, dar țăran de-al lor, ori de cîte ori, mai tîrziu, își va dovedi - prin scrisul și prin atitudinea sa - inaderența la nemerniciile regimului. Consiliat de personaje influente favorabile literaturii adevărate (Ov.S. Crohmălniceanu), autorul însuși a învățat, între timp, să lupte cu armele dușmanului și să recurgă cu violență la toate subterfugiile imaginabile.

Romanului *Moromeții* i s-a permis, probabil, tipărirea și pentru că forurilor de decizie și cenzurii li se putea argumenta că prozatorul se ocupa de drama unui țăran care, în anii dificili de dinaintea ultimului război mondial, își vede năruit visul întemeiat pe bunăstarea și unitatea familiei închegate în jurul unei moșteniri de doar cîteva pogoane. Era o situație veridică, întrucît în anii '30 începuse într-adevăr agonia societății rurale tradiționale românești și mica proprietate nu mai făcea față noilor condiții economice.

Scriitorul își alesese inteligent tema, dar și momentul publicării. El nu exagera cu nimic dimensiunile problematicei spre a ilustra tezele marxiste oficiale și a face plăcere autorităților. Dar acestea puteau fi mulțumite: aveau, în plină campanie de colectivizare, dovada elocventă că mica proprietate individuală era de mult falimentară și nu mai avea nici o șansă istorică.

Din păcate, generațiile postdecembriste nu vor putea înțelege niciodată impactul pe care l-a avut această carte asupra trăitorilor acelor vremuri, înfometați de literatură adevărată, cu atât mai mult cu cît situațiile din roman, atmosfera și mentalitatea eroilor le devin din ce în ce mai străine. Ca monografie a satului de cîmpie din preajma celui de-al doilea război mondial, romanul se înscrie, alături de alte proze, în categoria cărților care vor da mărturie viitorimii despre o lume care s-a stins.

La numai 25 de ani, după câteva proze scurte îndeajuns de conformiste spre a mai putea fi luate în seamă, **Titus Popovici** publică *Străinul* (1955), un roman scris cu vervă și care, în pofida interpretării distorsionat-partinice date evenimentelor legate de actul de la 23 august 1944, a câștigat repede un număr important de cititori de bună calitate. Acestora li se adresa, de fapt, mai ales unul din cele două romane adăpostite de carte - cel al adolescentului Andrei Sabin, care, prin postura sfidător juvenilă, prin sarcasmul demistificator și prin idealismul intransigent al principiilor și convingerilor, ilustrează o tipologie ușor de recunoscut și relativ bine reprezentată în literatura română: inadaptabilul superior și, firește, neînțeleș.

Astfel de figuri de tineri strălucitori și nonconformiști, dinamitarzi ai convențiilor familiei și societății, nu lipsesc din proza noastră interbelică (vezi Mircea Eliade) și nici din cea existențialistă de aiurea. Cu *Străinul* lui Camus nu se pot stabili însă prea multe apropieri, întrucât eroul lui Popovici nu pare a fi, precum Meursault, un abulic, un ins indiferent la semnificația evenimentelor, viețuind epidermal. Nici nu așteaptă punerea în mișcare a mașinii judiciare și propria condamnare la moarte pentru a descoperi absurditatea existenței și pentru a se elibera, învățând să-și domine lucid destinul.

Venit dintr-un mediu modest, Andrei Sabin e de la început un revoltat împotriva ipocriziei lumii, întemeindu-și personalitatea pe setea de autenticitate și pe refuz. Iar în rolul lui de tânăr prozator comunist, Popovici se va grăbi să dea un sens politic unei răzvrătiri anarhice adolescente, împingând cu inconștiență acest personaj fermecător, oripilat de reguli și prejudecăți, însetat de libertatea de a fi el însuși, în categoria - bine reprezentată în epocă - a „dumiriților” pregătiți să se înregistreze moral și politic și să execute misiuni sub flamura roșie. De altfel, într-o versiune revizuită din 1972, autorul s-a simțit obligat să-și reinstaleze eroul (devenit între timp ziarist) în postura de „străin” în raport cu fărădelegile și mizeria morală a noii societăți.

În prima ediție, însă, în circumstanțe puțin mai sofisticate, dar nu cu totul deosebite de cele din proza realist-socialistă, are loc o „iluminare” precipitată de un eveniment dramatic. Eminentul elev Sabin este eliminat din toate școlile din țară întrucât a dezavuat, într-o lucrare, actul intrării României în război alături de Germania hitleristă. Părăsit, din lașitate, de prieteni și ocolit de profesorii care îl admirau altădată, tânărul, precum eroii sartrieni și camusieni, începe să privească lucid și critic în jur. Este momentul care oferă prozatorului prilejul unor descripții surprinzătoare de mediu și, în genere, unor pagini de excelentă literatură realistă.

Titus Popovici împrumută personajului (în care se recunoaște) inteligența lui scormonitoare și simțul acut al grotescului. Astfel, analizele pe care le va face școlii, corpului profesoral, prietenilor, familiei, oficialităților, satului, orașului, războiului sînt mînate rapid și precis din spate de duhul intransigenței și de agresivitatea pe care o dă ochiului disperarea, disperarea neiertătoare și dezlănțuită a celui ce s-a simțit trădat. Din astfel de analize și din mulțimea de detalii lingvistice ori gestuale și de figuri memorabile, se alcătuieste încet-încet o frescă ușor șarjată, dar tocmai de aceea vie, a societății transilvănene din vremea de răscruce a anului 1944. E prima încercare de frescă socială din literatura postbelică și, în cîteva decenii, puține i-au mai urmat.

Viziunea comică implicită trădează optica celui care, marxist fund, știe că lumea burgheză de care vorbește este sortită sfîrșitului, căci de trecut te desparți rîzînd. Cenzura nu-l oprea, se înțelege, să o privească în acest fel, așa cum le permisesese lui G. Călinescu și lui Petru Dumitriu să dea întreaga măsură a talentului lor minimalizator pentru a anunța, în cărțile lor, decesul aristocrației române, încît, și prin această carte, se confirmă ipoteza că tot ce a ieșit mai bun în literatura de la jumătatea deceniului 6 a fost consecința deturnării sarcasmului și energiei critice spre clasele și păturile sociale cărora partidul - deci istoria însăși - le pregătise sfîrșitul.

Întîmpinați cu serii de interdicții și focuri de avertisment și temători să abordeze direct problemele veritabile ale societății teribile în care trăiau, prozatorii găsiseră un culoar pe care își puteau strecura instrumentele de lucru. Intre ele: observația micilor fapte de viață, totdeauna înviorătoare, pictura de mediu și de caractere, revelarea psihologiilor prin reproducerea selectivă a mimicii, a gesturilor și a limbajului, deformarea expresivă și îngroșarea liniilor desenului, cu efectul ei comic. Cu cît mai mare presiunea ideologică de deasupra, cu atît mai urgentă dorința lor de a excela măcar acolo unde li se dăduse voie să fie scriitori și să-și onoreze calitățile.

Ca majoritatea prozelor din epocă, și acest roman făcea loc conflictelor sociale, respecta viziunea maniheistă și schemele psihologiei de clasă, rezolva „corect” raportul dintre libertate și necesitate, exact cum preconiza metoda realist-socialistă. Si acest lucru e mai evident în cel de-al doilea roman - cel politic și social - pe care-l cuprinde cartea. Luptele politice meschine dintre partidele istorice din orașul atins de febra iminentelor schimbări radicale sînt văzute de pe versantul viitorului cîștigător absolut al bătăliilor politice, partidul comunist: liderii țărăniști sînt ridicoli, abjecți. \icleni și criminali, germanii și maghiarii comit atrocități si nu se poartă ca

sovieticii, la sat se petrec acele evenimente previzibile, pe o schemă deja cunoscută, impusă și ilustrată exemplar cu câțiva ani mai devreme de *Mitrea Cocor*. Intelectualii sînt, ca în doctrina leninistă, șovăielnici, manevrabili și nu au identitate morală. Eficienți și bine structurați nu pot fi decît reprezentanții clasei muncitoare edificați politic și doar ei sînt în măsură să ofere o direcție și un model de viață unui adolescent precum Andrei.

Cu toate aceste stridente tributare epocii, materialul de viață e atît de pregnant, intuițiile psihologice atît de numeroase, galeria fizionomiilor atît de bogată, încît senzația de minciună și fals istoric se estompează, iar scrierea devine veridică, adică eficace și în plan propagandistic. Din această victorie a literaturii și a forței ei evocatoare derivă răul pe care l-au făcut scriitorii români de talent conștiinței românești.

Prin imitarea conduitelor verbale (graiul țărănesc și „domnesc” al ardelenilor), prin reperarea și valorificarea inteligentă a gesturilor și ticurilor care trădează extracția socială și starea psihică de moment, adică prin procedeele cele mai simple ale artei de a povesti, se ivesc cîteva zeci de personaje memorabile. Ceea ce domină în galeria aceasta de personaje este totuși caricaturalul și tot el, în chip ciudat, le conferă acestora autenticitate. După mulți ani de la primul contact cu cartea, mi-e greu să-i scot din minte pe „prudentissimul” baron Papp de Zerind jucînd rolul rezistentului, dar fiind gata să inițieze toate alianțele cu puțință pentru a-și menține puterea, pe părintele Crăioc, cu mîna lui cît un mai, pășind solemn din cauza podagrei, ori pe veșnic înfricoșatul, retractilul profesor Suslănescu, cel care, lipsit de tărie morală, cade, ca o păpușă de cîlți a istoriei, din ridicol în tragic și din nou în ridicol. Li reușesc prozatorului - lucru rar la noi - și scenele de masă (marile deplasări umane sub presiunea frontului) și mai ales cele în care acționează, cu teribila lor consecvență, legile panicii (bombardamentul, refugiul).

Există în *Străinul* și cîteva importante episoade desprinse parcă dintr-un alt roman, în postura lui obișnuită de agent narativ care circulă prin diverse medii colectînd impresii și colecționînd tablouri de viață, Andrei ajunge în satul Lunca, unde cunoaște figurile locale (notarul, jandarmul, preotul, învățătorul) și-și revede rudele din partea mamei, între care se disting vărul Mitru Moț, revenit de pe front cu gînduri mari de schimbare, și bătrîna Ana Moț, simbol al demnității și statorniciei.

Mitru Moț va deveni unul din personajele principale ale unei alte proze semnate de Titus Popovici. romanul *Setea*, care, continuînd firul narativ lăsal liber în *Străinul*, povestește ce s-a întîmplat în Lunca la un an de la

terminarea războiului. Cartea apare însă într-un an nefast pentru o cultură afiată și așa, de un deceniu, într-o zodie nefericită. 1958 reprezintă momentul de vîrf al procesului de redogmatizare început după revoluția maghiară.

Drept urmare, conflictul social va fi aici mai clar conturat (adică mai fidel cunoscutei scheme marxiste) decît în *Străinul* (unde drama era a individului), personajele (grupate în două tabere: a exploataților și a exploatatorilor) se vor încleșa într-o bătălie pe viață și pe moarte. Lupta se dă în jurul moșiei baronului Romulus Papp de Zerind, adică a unei proprietăți private promise, în stil agitatoric, celor săraci și mulți de reprezentantul partidului comunist, activistul Ardeleanu, un bun manipulator de opinie. Alături de acesta se strîng forțele binelui și ale progresului, reprezentate de: țăranul însetat de pămînt Mitru Moț, care trece de la ura „naturală” și de la actele anarhice împotriva unei societăți inechitabile la înțelegerea politică și sprijinirea directă a inițiativelor „juste” ale partidului; învățătorul George Teodorescu, întors, după prizonieratul din Rusia, ciung și comunist; țăranii nevoiași din Lunca; moșoganii proletari de pe moșia baronului, preschimbați de Ardeleanu, ca prin farmec, în tovarăși de luptă prin pronunțarea formulei sesamice: „Și dumneavoastră primiți pămînt!”. De cealaltă parte se află forțele reacțiunii, reprezentate de grupul țăranștilor lui Papp de Zerind, de pretor, de țăranii chiaburi și de legionarii fîroși și ucigași, ca în cărțile de istorie și în filmografia română (la care scriitorul a contribuit substanțial).

Dispunerea aceasta a taberelor alcătuite monolitic din eroi prea puțin diferențiați ca mentalitate politică și structură morală favorizează constituirea de tipologii (lucru cerut de ideologia literară) și transmite narațiunii însușiri pe care critica le-a estimat în chip tradițional: unitate, simetrie, coerență. S-a scris chiar despre ambiția prozatorului de a da o replică scrierilor lui Rebreanu cu subiect rural nu numai prin cele cîteva personaje înrudite (Mitru Moț - un Ion al Glanetasului slujindu-se de trucuri noi, protejate oficial; învățătorul comunist George Teodorescu - un Titus Herdelea emancipat politic și „dumirit” etc.), ci și prin circularitatea simbolică imprimată narațiunii. Romanul începe cu istorisirea tinereții unui personaj excepțional, Ana Moț (reprezentînd însuși satul tradițional prin respectul absolut pentru cutumele țăărănești), și se sfîrșește cu stingerea aceluiasi personaj (și, prin analogie, a lumii vechi pe care o întruchipează), care lasă astfel loc, chipurile, în scena istoriei, ascensiunii unui exponent al lumii noi, nepotului Mitru Moț.

Se înțelege că, în condițiile date, cele mai interesante personaje ale acestei cărți cu numeroase acțiuni paralele și cu ambiție de frescă socială sînt, ca de regulă în astfel de situații literare generate de ingerințele ideologiei, cele aflate între linii, cele nedecise politic și cele indiferente la turbulențele sociale prin statutul lor de oameni ai Eternității. Printre acestea din urmă se află chiar Ana Moț, femeie aspră și puternică din stirpea eroinelor lui Slavici, de neclintit în credința ei că nu există lucru mai sigur și mai demn de respect decît cele cîteva iugăre de pămînt pe care ea, ca mulți alții, le-a adunat cu sudoare și pe care nu vrea să le înstrăineze, pentru că omul trebuie să fie mîndru și să nu stea la mila semenilor. Nimeni - și istoria îi va da ei dreptate, și nu autorului care o privește cu îngăduință - nu trebuie să calce rînduielile vechi și avutul altuia dacă nu vrea să fie disprețuit, căci „techergherii” fără rușine și Dumnezeu vor fi excluși, mai curînd sau mai tîrziu, din comunitatea sătească. Mai există în carte un personaj tratat tot cu ironie subțire de prozator și care reprezintă un exemplu de credință în valorile etice întemeiate pe disciplină și respect ierarhic. Este sectantul Gavrilă Ursului, stăpîn - în stil *pater familias* - peste o droaie de copii botezați biblic, și el un simbol al solidității societății rurale patriarhale.

Printre șovăitori se află o mai veche cunoștință, profesorul Suslănescu, personajul ridicol din *Străinul*, readus aici pentru ca autorul să-și poată exercita zeflemeaua asupra intelectualității noastre neînregimentate și înfiorate de rînjetul istoriei. Ca personaj, e, ca și în prima carte, un simplu argument necesar în ilustrarea artistică a viziunii partinice asupra claselor sociale și a psihologiei de clasă. Intelectualii burghezi, de bună-credință fiind, nu pot sacrifica principiul moral și idealul libertății absolute în numele faptei revoluționare care, chiar sîngeroasă, trebuie dusă la capăt, întrucît reprezintă o necesitate a istoriei înseși.

Tocmai spaimele istorice ale acestui personaj incapabil să devină o fiară cauționată de o ideologie atotștiutoare, nehotărîrea lui hilară, neputința de a fi el însuși și de a refuza conformarea la regulile îmbietoare ale puterii comuniste ni-l fac, la mai mult de un deceniu de la prăbușirea acesteia, simpatic. Titus Popovici - care a făcut tot ce trebuia făcut pentru a obține protecție, glorie și bani în vremurile bune ale acelei puteri - a ratat, ignorînd tragismul unui asemenea ins, nașterea unui erou emblematic pentru starea de spirit a intelectualului în totalitarism.

În rest, același remarcabil talent pictural (relevant în precizia portretelor individuale și în descrierea excepțională a mulțimilor în mișcare), la care se adaugă acum o mai iscusită dozare a tensiunilor conflictuale și o mai mare precizie în analiza psihologiilor tulburi.

Filonul tragicomic și grotesc al mentalității jechoase a personajelor care reprezintă, în vreme de război, inteligența și autoritățile satului va mai fi exploatat o dată de Titus Popovici în nuvela *Moartea lui Ipu*, publicată în 1970, la 12 ani după romanul *Setea*.

Lărgirea ariei realismului. Proze pitorești de mediu. Victoria excepționalului, a perifericului, a insolitului

Prozele pitorești de mediu publicate de **Eugen Barbu** începând cu anul 1955 (când debutează în *Viața românească* cu nuvela *Munca de jos*, rebotezată apoi *Gloaba*) reprezintă, în evoluția prozei românești de după 1947, un pas mai departe în regăsirea diversității tematice și a gradului de complexitate atinse de literatura interbelică.

Precedate de câteva povestiri cu caracter sportiv, binecunoscutele volume de nuvele *Oaie și ai săi* (1958), *Patru condamnați la moarte* (1959), *Prânzul de duminică* (1962), *Martiriul Sfântului Sebastian* (1969) readuc în literatură lumea periferiei bucureștene pe care o zugrăvise și G.M. Zamfirescu. Dar proza lui E. Barbu, scutită de sentimentalismele gălăgioase ale acestuia, este superioară prin bogăția cromaticii și prin dozarea subtilă a pitorescului, iar personajele au comportamente credibile. Selectarea acestora din urmă este totuși „cu tendință”, fiindcă nu dintre mahalagii nevoiași și abrutizați își recrutează el eroii, ci dintre acei ceferiști, tipografi și muncitori din Regie care, stăpîni pe destinul lor, manifestă o conștiință de clasă.

De altfel, în cele două romane puternic mediatizate de autorități (*Șoseaua Nordului*, 1959 și *Facerea lumii*, 1964), în care Eugen Barbu face concesii rușinoase puterii, alterînd datele istoriei spre a putea înnobila blazonul pătat al partidului comunist, aceiași eroi din nuvele vor fi angrenați în acțiuni patriotice și revoluționare.

Printre nuvele, câteva pregătesc decorul și atmosfera unor viitoare romane de mare succes. *Domnișoara Aurica* și-ar găsi oricînd locul în romanul *Groapa*, printre personajele lui atinse de melancolia marginii de lume, iar în *Nuntă cu ighemonicon* și în *Smintirea juțriniței Ruxandra* se presimte carnavalescul balcanic al *Săptămîinii nebunilor*.

Eugen Barbu a intrat în conștiința cititorului român și a rămas acolo, în pofida faptelor sale demne de dispreț (de după 1971, în special), grație publicării, în vremuri încă dificile pentru literatură (în 1957, la doi ani după *Moromeții*), a unui roman (*Groapa*) îmbibat de poezia unui univers în degradare și care părea să continue fără complexe linia Arghezi-Mateiu Caragiale.

Nu lumii mărețe a proletariatului biruitor în revoluție, ci lumii umile a lumpenproletariatului îi era dedicată această carte. Mai mult, viața din mahalaua bucureșteană Cuțarida, cu întâmplările ei de degradare umană, nu era redată - cum s-ar fi spus în epocă - cu detașarea cuvenită și de pe poziția critică recomandată unui scriitor realist-socialist. Ea era percepută firesc și descrisă, dacă nu cu simpatie, cel puțin cu familiaritatea cu care îți amintești de meleagurile natale. Comentatorii cărții au remarcat de la început că eroul ei central e „groapa” Cuțaridei și că ea singură adună și ordonează episoadele disperate și toate numeroasele scurgeri lirice.

„Groapa” e o lume de maidane cutreierate de gunoieri desculți și beți, de chivuțe ce scormonesc mormanele fumegînd, după resturi, cîrpe și tinichele, de cerșetori livizi, de dezertori, de copii gălbejiți de tutun, fugiți de la școală, și mai ales de hoți caramangii, barbugii, ciorditori, zulitori, manglitori de cai etc., ce petrec în lăcașuri ascunse. Prin preajmă se află cîrciuma lui Stere, la care vin să bea poșirca acră, alături de chivuțe și gunoieri, și muncitorii împătimiți și cu mari familii nevoiașe din cartier.

Avem de-a face cu o umanitate *sui-generis*, cu o existență grotescă inconfundabilă și cu datini și folclor specifice: un fel de lume țărănească declasată și suferindă, ce se împotrivește cu și mai multă încrîncenare decît lumea veritabilă a satului oricărei forme de civilizație.

E o umanitate caricaturală care, deși demnă de dispreț, nu e lipsită de sensibilitate, tandrețe, generozitate și chiar de o rîvnă a binelui.

De fapt, supremă ironie, locul de depozitare a gunoaielor Bucureștiului este descris și înțeles ca un veritabil model al lumii, o umanitate *in nuce* unde se consumă mai toate tipurile de destine cunoscute, unde au loc drame și conflicte obișnuite, clasificabile și unde pot fi identificate toate atitudinile umane cu puțință (romantice, sentimentale, comice, tragice, absurde, mărețe sau meschine).

Cu orizontul nostru de așteptări, astăzi modificat și de filmele S.F. care încearcă să închipuie ființarea societății după un cataclism, sîntem uimiți să constatăm că și aici, în arealul Cuțaridei, în forme derizorii și în costume zdrențuite, Comedia umană se joacă fără întrerupere și cu o distribuție completă.

O umanitate decăzută păstrează intacte codurile comportamentelor umane și poți recunoaște tipologii, reacții tipice, complexități sufletești de lume bună, chiar în lumea aceasta dospită din dejecții și fecale. Sîntem în fața unui spațiu sociologic și psihologic perfect sistematizabil și în care, ca de regulă printre primat și umanoizi, guvernează setea de putere și selecția naturală.

Fost băiat de prăvălie, cărciumarul Stere Drăgănoiu, aflat într-o primă etapă a îmbogățirii, reprezintă puterea economică în plină expansiune și, exact cum se întîmplă și în lumea marelui capital, el e obligat la subtilități psihologice și multă abilitate spre a se consolida și a-și strivi concurența. Reprezentînd puterea politică, starostele hoților, Bozoncea, are gesturile, obiceiurile, ticurile, trufia și magnificența unui autocrat absolut. El ia grosul pradei, reprimă cu violență orice insubordonare, răpind despotice, mai mult ca o necesară demonstrație de forță, iubita unuia din vasali.

Dar tot el are generozități imperiale și, capabil de tandrețe, își respectă - ca orice tiran glorios, nu-i așa? - cuvîntul dat. Ca un alt patriarh dintr-o altă toamnă, se simte asaltat de melancolii cezarice: „Stăpînul își simte mîinile amorțite și reci. Își dădu seama că era bătrîn. Paraschiv l-ar fi omorît acolo dacă l-ar fi băgat de seamă. Altădată cum l-ar mai fi spintecat cu suriul lui, cum i-ar fi luat mațele-n cuțit, dar acum era moale ca o cîrpă, ostenit și scîrbit, neputincios, îl cuprinsese o mîhnire ca înaintea morții. Totdeauna îi fusese frică de clipa asta, cînd or să-l părăsească și prietenii, și puterea. Iar pe femeie atunci ar fi ucis-o, că i se golise inima, cum ai răsturna o căldare. Și o spaimă pe care nu o știuse niciodată îl apucă”.

Mînuitorii de șîșuri din preajma lui, tîlharii și ucigașii Cuțaridei visează și suferă ca oricare dintre noi, telenovelice adică. Nicu-Piele o iubește cu sufletul pe Sinefta, copila rumenă și înșelătoare, și suferă nu pentru că îl părăsește spre a deveni soție de negustor, ci suferă eminescian pentru că ea nu l-a înțeles.

Aspirații la puritate are Marin Pistică parlagiul, care „vorbea singur, aduna flori” și strîngea acasă „scatii și brabeți bătrîni care n-aveau unde să mai plece”. Și tot o „inimă ca o fereastră deschisă” are și „manglitorul” Gheorghe - hoț, dar nu ucigaș - care visează, ca în filmele cu mafioți spășiți, să se retragă din bandă și să crească porumbei.

Eroii acestei subumanități complexe se zbat, ca și omologii lor din lumea respectabilă de deasupra, între realitate și vis și nu puțini dintre ei simt nevoia să-și hrănească un ideal (utopic) spre a putea lăcrima apoi pe ruinele lui.

Fata domnului Aristică Mîrzu „de la Tramvaie”, Veta - floare bovarică de mahala”-, năzuiește cu toată ființa să-și lege viața pe veci de „marchizul” ei, studentul medicinist Procopie, care, firește, nu-si poate înfrînge

prejudecățile, întrucât și în mizeria completă rămîne un standing de prezervat. Ceea ce e uimitor la ființa umană și demn de un interes literar, acel amestec de puritate și abjecție, de duioșie și ferocitate, de gratuitate și josnicie, de sublim și grotesc există și aici, în obștea îngerilor decăzuți.

Cea mai consistentă parte a filonului tragic al cărții se trage din contrastul stupefiant dintre esență și aparență, dintre suflet și haină. Nu te poate lăsa indiferent sublimul ivit din straietele peticite ale derizoriului. „Veselus cîntăreț” Dumitru, cel care, ca un Rigoletto, spunea pînă la ziuă, la petreceri, „glume fără perdea”, e așteptat acasă de o „muiere oloagă” și de o droaie de plozi cărora le împărțea „bucățile de pîine furate” și „ascunse prin buzunarele lui largi”: „Pentru că, altfel, Dumitru era un om trist, cînd rîdea punea mîna la gură cu spaimă, să nu supere pe cineva”.

Nu reconstituirea extraordinară a unui mediu social pitoresc ne uimește citind această carte, ci tocmai descoperirea în văgăunile lumii a unui univers calchiat după cel de sus, dar unde parfumurile sînt iuți, gesturile violente, conflictele tăioase, deznodămintele crude și unde întreaga mecanică a societății și previzibilitatea reacțiilor omenești sînt mai clare, adică mai ferite de ipocrizia convențiilor.

Evoluînd în consonanță cu întruchipările vegetale, minerale și animale ale vieții, ființele acestea mai bine integrate naturii reflectă în felul lor de a fi, de la prima la ultima zi a vieții, succesiunea ciclurilor cosmosului (urmărite, de altfel, cu insistență de autor). Ele ilustrează mai adecvat chintesența speciei decît ar fi făcut-o personajele „umanității” respectabile și, ca atare, cartea, cu sau fără intenție, se transformă într-o meditație *sui-generis* asupra omului și a destinului său pe pămînt.

Eugen Barbu își probează, în acest mod, intuiția de mare prozator, căci toate întâmplările - multe, puține, cîte sînt în roman -, toate acele mari și mici ambiții, conflictele terifiante și pasiunile mortale, urcușurile și coborîșurile de pe scara vanităților se consumă, de fapt, sub semnul mizeriei absolute, într-o materie imundă, în vintrele dospind de miesme ale unei uriașe lăzi de gunoi, complet ignorate de ochiul apatic din triumfi.

Însăși poziția autorului e greu, în aceste condiții, de definit. Avem de-a face cu o atitudine blajin-ironică în fața viermuelii omenești fără sens sau aceasta oferă un argument în plus profunde mizantropii a scriitorului?

Eugen Barbu nu este un creator de tipuri memorabile și de desfășurări narative antrenante, ci unul de stări lirice și de sugestii plastice ori muzicale. Performanța lui este de a fi descoperit poezie în gunoiul Cuțaridei, făcînd din

el pământ de flori. Puțini scriitori (printre aceștia, firește, Mateiu Caragiale și Tudor Arghezi) au avut puterea de plasticizare, precizia și cutezanța asocierilor lui verbale.

Convocînd sinestezic toate simțurile, reprimîndu-și patetismul, exaltările și intenția de stimulare lirică și păstrînd o sobrietate de cronicar al nepăsării universale și al sfîrșitului de lume, Eugen Barbu oferă literaturii române - gîngave și bolnave atunci de scleroză și neputință imaginativă - cîteva poeme în proză închinată perisabilității și curgerii materiei, dar și forței ei generative, neîntreruptei ei fabuloase dospiri.

Evitarea presiunii ideologice prin proza de aventuri, exotică și senzațională. Mugurii evazionismului

Cînd a publicat, în 1954, romanul de acțiune *Toate pînzele SUS!* (care va fi citit cu plăcere de adolescenții a trei generații), Radu Tudoran trăia din stilizări de traduceri din literatura rusă, trăgînd ponoasele necugetății de a plasa acțiunea romanului de dragoste din 1941 - *Un port la răsărit* - în Cetatea Albă, oraș basarabean reocupat de „fasciștii români” în războiul criminal de cîmpire a URSS.

Autorul învățase în timp ce înseamnă și cum se face o carte de succes. La început va relata povești melancolic-romantice de iubire sau, în spiritul reportajului de senzație, întâmplări repulsive din zona grotescului ori cu eroi pitorești descinși dintr-o faună bizară. O culegere de nuvele din 1940 (*Orașul cu fete sărace*) va fi urmată de amintitul roman al unui cuplu protejat de natură, dar primejduit de un mediu orășenesc provincial care „te omoară încet”, fără să te respingă. Deja în postura de scriitor de succes compensînd, prin tematica erotică a cărților lui, frustrările și tensiunile războiului în curs, Radu Tudoran își va deplasa interesul spre un alt filon generos al genului: cel în care sînt prezente eroicul și aventura (*Anotimpuri*, 1943 - proze despre curajul piloților români).

Urmează un roman (*Flăcări*, 1945) de aceeași factură cu *Aurul negru*, care relatează catastrofic consecințele, în plan social și moral, ale implementării unei exploatare petroliere într-un tîrm țărănesc patriarhal. A fost o tentativă parțial reușită de a compune o frescă socială și care nu se va mai repeta decît o dată, la sfîrșitul vieții romancierului, cînd, după mai bine de patru decenii, acesta s-a gîndit să alcătuiască o lucrare de proporții, un ciclu intitulat *Sfîrșit de mileniu*.

Nu acesta era însă locul destinat de istoria literară prozatorului. El se simțea atras tot de romanul de consum, în primul rând de cel erotic, căruia îi perfecționează stilistica și îi fixează motivele și actanții: cupluri înlanțuite fatal și sfârșind tragic, o senzualitate desferecată, sălbatică, indiferentă la îngrădirile și meschinăriile societății, femeia fascinantă, imprevizibilă, aptă de orice în numele iubirii, un cadru eminescian protector al intimității. Toate se regăsesc în *întoarcerea fiului risipitor* (1947), care reprezintă prestația unui profesionist al literaturii de succes.

Se înțelege că în 1954, date fiind pudibonderia regimului și morala lui austeră, nu mai putea fi vorba de publicarea unui roman de o asemenea factură. Dar setea de senzațional și exotic a unor cititori avizi de mișcare epică și extenuați de literatura conflictelor de clasă putea fi satisfăcută prin proza de aventuri și peripeții, acceptată la un moment dat de putere, ca formă de educare a spiritului de inițiativă și a curajului tinerilor.

Așa a putut să apară *Toate pânzele sus!*, care povestește, cum ne amintim cu toții, călătoria căpitanului Anton Lupan și a inimoșilor lui tovarăși spre Țara de Foc cu goeleta *Speranța*, întâmplările sînt palpitate sau, mai bine zis, erau astfel pentru adolescenții anilor '50, uluiți de descrierile bogate de locuri mirifice (Stambulul, oceanul, orașele Americii) și de faptul că lumea e mai frumoasă și mai diversă decît spuneau instructajele pionierești. Prin contribuția acestui profesionist al romanului de larg consum, se pun astfel bazele (situații, decoruri, motive, tipologii) ale unei literaturi fără mari pretenții intelectuale, dar care izbutește să evite presiunea politicului.

Ca elemente rămase în afara tipicului și a necesității, pitorescul, exoticul, senzaționalul nu respectau codul prozei primilor ani ai comunismului românesc. Ni se pare astăzi firească o asemenea proză palpitantă, dar la jumătatea anilor '50 nu era ușor de asimilat politic. Ea făcea loc unor lupte cu pirați, rechini, cu valurile oceanului și cu sălbăticia locuitorilor Țării de foc, și nu cu chiaburii uneltitori și cu moșierii ucigași.

Rolul acestei cărți în evoluția literaturii române sub comunism a fost mai mare decît se poate bănuși. Ea a netezit nu numai drumul literaturii de aventuri, ci și pe acela al prozei pitorești, fantastice, imaginative, fanteziste, în genere, al evazionismului sub toate manifestările lui.

Nu trebuie, de asemenea, să ignorăm **Contribuția prozei StMntificO-fantastice** din epocă la netezirea aceluiași drum.

Literatura de anticipație (S.F. după 1929) e o proză de aventuri în travesti care, oricât s-ar strădui să-si ignore condiția, nu poate miza decât pe surpriză și senzațional epic și, eventual, pe cele câteva cunoștințe noi pe care le poate livra cititorului obișnuit. Amator și el de noutăți științifice și informat pe alte ușoare căi, acesta va fi din ce în ce mai greu de uimit.

Situațiile epice, conflictele „viitorimii” sînt întristător de previzibile. Sînt reînviat mai ales intrigile de ev mediu cu regate în dispută teritorială, cu invazii, baroni infideli, prințese malefice, sau cele simplicissime ale basmului cu feți-frumoși, viteji și inteligenți și cu zmei uricioși și teribili. E izbitoare în cărțile și filmele S.F. doar neputința speciei noastre de a inventa forme și psihisme cu totul noi — diferite de ce se știe sau se poate combina din elemente vechi —, de a ieși din tipologiile recognoscibile, de a sfărîma barierele *deja vechiului*, de a produce și de a imagina ineditul: nu noul, ci arhetipul este cel ce biruie în asemenea texte.

Transferînd problematica la nivelul omului ca specie și al pămîntului ca planetă, ele pot dezvolta o parabolă poetică sau una cu semnificații filozofice, și atunci divertismentul și instrucția se înnobilează întrucîtva (ca în cărțile lui Isaac Asimov, Ray Bradbury, Arthur C. Clarke sau St. Lem).

Primele proze de anticipație românești reprezintă o prelungire a romanului popular (foiletonistic) de la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. XX. Cu titluri hilare, foarte asemănătoare cu cele ale romanelor de mistere (*O tragedie cerească; Puterea științei sau Cum a fost „omorît” Războiul European*, de Victor Anestin), ele sînt redactate în același stil prăpăstios și sumar. Importanți scriitori interbelici (Victor Eftimiu, Tudor Arghezi, Cezar Petrescu, Gib. Mihăescu, Felix Aderca) s-au simțit atrași sporadic de gen, dar nu s-a creat, prin exemplul lor, un curent de simpatie pentru acest tip de literatură.

De la jumătatea anilor '50, regimul comunist găsește cu cale să permită apariția produselor literare S.F. Prezentul fiind confiscat ca argument agitatoric de propagandă, le rămăsese prozatorilor să se ocupe, în spiritul unui realism nemilos și caricatural, de trecutul burghezo-moșieresc și, din 1955 - o dată cu înființarea colecției *Povestiri științifico-fantastice*, dirijate de revista *Știință și tehnică* -, de viitor. Teoretic, nu putea fi nimic primejdios în această opțiune timidă, întrucît cu gestionarea viitorului se îndeletniciseră adesea clasicii marxismului, iar tezele lor se întemeiau pe străvechiul mit milenarist, ca și pe mitul progresului continuu, care a marcat ideologiile secolului al XIX-lea.

Promotorii literaturii S.F. din anii '50 (Mihu Dragomir, Radu Nor, I.M. Ștefan, Vladimir Colin. Sergiu Fărcăsan, Ion Hobana și mai ales Adrian Rogoz, coordonatorul colecției) s-au putut prevala de argumentul că sînt în

fond preocupați să facă accesibil maselor universul științei. De cealaltă parte, realizând eșecul prozei vădit propagandistică a primilor ani, autoritățile comuniste s-au abținut să mai blameze interesul scriitorilor pentru altceva decât realitatea cotidiană îndoliată de nelegiuirile luptei de clasă. Pe măsură ce „victoriile” regimului democrat popular mai puteau fi dosite doar cu prețul unui uriaș efort mediatic, partidul a început - neoficial - să agreeze orice tip de literatură care te ajută să evadezi din universul tău sărac și cenușiu.

Primele povestiri publicate în colecția *Povestiri științifico-fantastice* de Adrian Rogoz - *Inimă de ciută*, 1955; *Uraniu*, 1956 (în colaborare cu C. Ghenea) - au trezit curiozitatea adolescenților și se părea că specia va lua avânt. Dar, percepută dramatic în „lagărul roșu”, Revoluția maghiară din 1956 a înăsprit - cum se știe - vigilența cenzurii și a înghețat pentru câțiva ani procesul literaturii și inițiativele artistice de orice fel. Numai că, atunci când spaimile regimului s-au mai potolit, lumea literară - aflată în plin efort de regăsire a unui climat de creație cât de cât acceptabil - era interesată, cu prioritate, de conceperea unor scrieri care să semene cu marea poezie și marea proză interbelică.

Proza S.F. publicată în acei ani - de scriitori precum Sergiu Fărcășan (*O iubire din anul 41.042*, 1960; *Atacul cesiumiștilor*, 1963), Ion Hobana (*Oameni și stele*, 1966), Victor Kembach (*Luntrea sublimă*, 1961; *Umbra timpului*, 1966), Mircea Oprită (*Întâlnire cu meduza*, 1966) - reprezenta acum, în ochii criticii, o specie minoră sau, în orice caz, una de care o cultură respectabilă se poate dispensa în împrejurări speciale precum acelea parcurse atunci, în anii '60.

I-a venit rândul partidului să sprijine o asemenea literatură și pe autorii ei, care, organizați într-o breaslă activă, făceau din imaginarea viitorului o îndeletnicire mai puțin periculoasă decât aceea a dezvăluirilor de racile și infirmități socialiste. Zeci de cluburi și de cenacluri S.F. au fost autorizate să funcționeze și au funcționat din plin - e drept, sub atenta supraveghere a „organelor” aflate în număr mare la ședințe ~, editând reviste și tipărind culegeri de povestiri, în anii '80, într-un asemenea „mediu organizat” erau mobilizate și deturnate energiile creatoare într-o direcție ce părea pusă în slujba unor teze umanitariste și care dădea sentimentul sincronizării noastre cu problematica lumii.

Revoluția din Ungaria. Schimbarea contextului.

Resurecția dogmatismului după 1956. Reluarea efortului de dezideologizare a literaturii. Tendința de desprindere treptată de realismul socialist și de recuperare a teritoriilor pustiite de el

Culoarul câștigat, prin respectarea unui număr fix de tabuuri, de câțiva dintre prozatorii noștri în perioada destalinizării diversioniste de după 1953 a fost blocat de autorități în răstimpul resurecției dogmatismului. A trebuit să se scurgă un număr de ani după revoluția din Ungaria și să se obțină retragerea diviziilor sovietice de pe teritoriul național pentru ca, încet, cu precauții și cu concesii de ambele părți, să se redeschidă accesul la o literatură cât de cât acceptabilă ca literatură.

Să vedem ce a însemnat pentru dezvoltarea ulterioară a prozei tolerarea apariției, în răstimpul dat, a cărților de care am vorbit în capitolul anterior. Ce arii tematice și ce modalități narative au fost dobândite sau redobândite prin acele apariții miraculoase și — privind lucrurile din perspectiva evoluției în replică și prin ocuparea de locuri goale a literaturii sub comunism - ce-i rămânea acesteia de făcut mai departe? Vom spune, însă, mai întâi, că ne apare din ce în ce mai limpede faptul că ceea ce s-a petrecut între 1953 și 1957 a avut caracterul unei paranteze istorice. Din rațiuni tactice (rațiuni pe care mulți dintre staliștiștii partidului le vor pune pe seama unei slăbiciuni de moment și a unei erori ideologice), s-a făcut concesiunea acceptării unor cărți ce păreau concepute cu mulți ani înainte de 1948.

O dată închisă paranteza, bătălia literaturii cu cenzura a fost reluată de la cota anului 1953, dar de acum exista un precedent. Gradul de literaritate al acelor romane ce reprezintă minusculul capitol al *literaturii tolerate* din considerente tactice nu va mai fi tolerat, dar va rămâne un ideal, un deziderat

și, mentalmente, un model pentru scriitorii maturi de bună-credință și pentru cei mai tineri aparținând acelei generații '60 care va schimba, după un deceniu, soarta literaturii române.

Înaltele foruri culturale au descurajat, după 1956, dorința scriitorilor de a spori numărul cărților care aspirau să rămână strict în zona artei, evitând temele „mari” ale prezentului. Au favorizat, în schimb, o lentă deschidere estetică pe culoarul prozei aservite, prin reducerea treptată a ponderii laturii ideologice în cadrul *hibrizilor narativi* definiți în capitoul anterior. Deocamdată nu putea fi vorba de inovație în plan formal și de depășirea granițelor prozei realiste premoderne, cu caracterele, temperamentele, tipologiile și conflictele ei mai ușor de recunoscut și de acceptat.

În schimb, scriitorii câștigă constant teren în privința complexității lumii pe care o propun și a adevărului ei. Falsitatea conflictelor și a tipologiilor, problematica limitată, numărul fix de teme și absolutizarea tematicii, psihologiile puține și previzibile și impersonalitatea stilistică (stilul colectiv) impuse de realismul socialist al primilor ani nu-i mai pot mulțumi și, exact aici, în domeniul bogăției, complexității și autenticității materialului uman, progresele sînt vizibile chiar în lăuntrul **literaturii aservite**.

Cele cîteva apariții excepționale de la jumătatea anilor '50 au devenit nucleul veritabilei literaturi din comunism, alcătuind și patul ei germinativ. Cu exemplul acestor cărți în față, nu numai prozatorii cu conștiința specificității actului literar, ci și cei care serveau concret politicii partidului au tras concluzia că e cazul să ignore exclusivitatea tipologiilor marcate ideologic și că tipologia și fundamentul ei social s-ar cuveni supuse unui proces de nuanțare și diversificare.

De fapt, diversificarea tematicii, a mediilor sociale și a conjuncturilor face de la sine loc particularului, excepționalului, multitudinii fenomenologice. Ea produce o deplasare de accent de la centru la margine, de la categorial și tipic la individual și singular, și indirect redă prestigiul pierdut individului, unicității personalității lui inconfundabile. Individul nu va mai fi dedus din trăsăturile generale ale speciei și nu va mai fi pus să-și exemplifice clasa (o clasă definită, eventual, ideologic).

Cea mai mare lovitură dată realismului socialist și dogmatismului literar în genere a produs-o, la începutul anilor '60, redescoperirea individului ca excepție. A individului pur și simplu imprevizibil și complicat, plurivalent, nu a insului care conține, după o rețetă semnată de partid la sfîrșitul anilor '50, lumini și pete în dozele dorite de același partid, nu a celui derivat din

teoria confuză a „exagerării tipice” și nici a celui care trebuie să aibă o viață interioară proprie, fiindcă, gu-i așa, și omul vremurilor „noastre” are dreptul la intimitate. Dar la o intimitate anume, și ea dozată și condiționată.

Spre sfârșitul anilor '50, alergiile criticii dogmatice față de analiză și psihologism scade în intensitate. Cum nu se mai află la „începutul eroic” al realismului socialist, proza nu mai contează exclusiv pe preeminența faptelor. Și, întrucât prea mulți scriitori „cugetă” superficial asupra sentimentelor și reduc analiza psihologică la motivarea actelor, văduvind literatura de complexitate, se recomandă acum, din ce în ce mai des, depășirea „empirismului” și revenirea la descrierea sufletească și la monologul interior. Nu toți criticii înțeleg necesitatea analizei psihologice, continuând să o minimalizeze din direcția simplității caracterologice - mai utile sub raport ideologic. Dar criticii înșiși sînt din ce în ce mai puțin ascultați. Vremea supremației criticii și a absolutismului ei era pe sfîrșite.

Bătălia cu schematismul tipologic și situațional nu a fost ușor de câștigat, întrucât tezele tipizării aveau caracter de lege și renunțarea la ele fusese, ani la rînd, echivaiată cu abandonarea perspectivei politice și cu o crimă antipartinică. Aprofundarea particularului și promovarea acestuia, disociat de general, însemna încă un pas spre biruința literaturii și triumful subiectivității. Aspirația la singularitate și unicitate, ca reacție la tendința de comunizare a spiritului (favorizată de teoria dominatoare, legiferată de partid, a tipicității), s-a manifestat prin apariția **literaturii de cazuri**, în același timp, schematismul era erodat prin favorizarea pitorescului, a bizareriei, a ciudățeniei și chiar prin privilegierea accidentalului, deci a tot ceea ce ieșea din canon.

În primii ani de după 1960, în interiorul însuși al literaturii aservite, faptele diverse, amănuntele atractive, dar neconforme idealurilor umane realist-socialiste (denivelări psihice, momente de cădere, relații extraconjugale, maladii, crize sufletești, practici religioase și erotice dubioase, picanterii sexuale etc.) încep să înviiereze schemele. S-a vorbit, în epocă, de „pitoresc” și prin el se înțelegea la început bizareria comportamentală inofensivă și amuzantă. Opusă morbidului și grotescului (care încă nu căpătaseră girul esteticii oficiale) și, în genere, untului, aceasta era acceptabilă politic. Cu ajutorul ei se evita tentația „negativistă” a prozatorilor și se încuraja viziunea simpatice-idilică, precursora a idilismului socialist.

Tranziția la modul de viață și la obiceiurile unei societăți cu totul în afara tradiției noastre istorice produce dificultăți de adaptare chiar în rîndul oamenilor de treabă. Despărțirea de avere, intrarea în colectivă și munca în

comun, participarea la ritualul ședințelor unde te simți îmboldit să iei cuvântul, venirea la oraș și adaptarea la cerințele mediului muncitoresc favorizează gesturi, formulări ce țin de pitorescul situațional și de limbaj.

Interesul pentru ciudățenii de comportament, pentru medii și îndeletniciri noi și pentru înșii bizari va naște (sub semnătura unor E. Barbu, N. Velea, F. Neagu, D.R. Popescu, Nicuță Tănase etc.) o literatură mai puțin inocentă decât părea la prima vedere. Chiar și pitorescul etnografic, practicat în prozele despre țigani (E. Barbu), tătari (Z. Stancu), despre comunitățile izolate din zone puțin atinse de civilizație (F. Neagu), reprezintă tot o cale insidioasă de evitare a temelor majore și a tipologiilor oficiale. Cultivarea pitorescului de dragul pitorescului și nu pentru a caracteriza, în trecere doar, unele personaje secundare definite prin atribute profesionale și de mediu specifice a trezit pe drept cuvânt suspiciuni.

Astfel de rarități și ciudățenii cultivate cu voluptate de către scriitori erau permise cu precauții, fiind considerate nefuncționale și, în cantitate mare, chiar primejdioase pentru eficacitatea mesajului politic. Cîinii de pază ai culturii socialiste aveau dreptate să dea alarma, chiar dacă lătratul lor nu mai avea vigoare. Pitorescul conține în el o mare doză de gratuitate și gratuitatea - opusă utilității și intențiilor pragmatice - era o formă naivă, elementară de contestare a literaturii propagandistice și o cale, poate cea mai puțin pretențioasă, de afirmare timidă a dreptului la autonomie artistică. Prin pitorescul comportamental, situațional și etnografic și prin „înșii suciți” care bîntuie în prozele epocii, literatura își găsea o soluție de supraviețuire și își pregătea marile revanșe.

Tendința de extragere a individului din determinările clasei sale și de redare a complexității lui psihologice a fost impulsionată și de folosirea, în interiorul prozei aservite, a unor elemente de depozit patologic. Ele fac loc *grotescului* (care împlinește *realul* în același fel în care o face *pitorescul* de cealaltă parte a balanței). Relații sumbre de familie și bizarerii comportamentale - care apar la început la M. Preda, Petru Dumitriu, T. Popovici, E. Barbu -, vor putea fi regăsite și în etapa următoare, la I. Lăncrănjan, D.R. Popescu, Alecu Ivan Ghilia. Ele vor stîrni controverse și suspiciune în rîndul criticilor de partid, muncii de teama de a accepta o realitate socialistă îmbăiată de zoaiele naturalismului.

De altfel, în toată această teribilă bătălie cu tezele tipicului și pentru impunerea individului și a excepției, tot ce a trezit neîncrederea autorităților va reprezenta, cu o regularitate instructivă, după 1960, o viitoare direcție de dezvoltare a prozei, proză care își reocupa, încet dar sigur, teritoriile vidate de ideologia literară a anilor '50. Chiar în cadrul *literaturii aservite*, epoca marilor romane sociale cu ambiții de frescă trecuse: venise vremea cărților dedicate individului, subiectivității, adâncimilor lui sufletești. Și care mai puteau fi soluțiile de modernizare a prozei, de înlocuire a dogmatismului estetic, de răsturnare a tiraniei tipicului și de emancipare de sociologismul vulgar? Ca să le identificăm, este de ajuns să mai căutăm puțin în mormanul de sumbre intervenții critice din primul deceniu comunist spre a vedea ce se considera a fi nedemn de o creație realist-socialistă.

Pe urmele lui Lenin, care socotea, din perspectiva unui mesaj politic direct și accesibil, că ficțiunea de tip fantastic și parabolic e o dovadă de lășitate pentru un scriitor comunist, ideologii partidului, atenți la voga occidentală a unei asemenea literaturi, au respins mult timp orice abatere de la simplitatea narativă. Foarte puțini critici (printre ei, constant antemergătorul Ov.S. Crohmălniceanu), luând în sprijin tocmai caracterul „progresist” al prozei franceze contemporane, au evocat posibilitatea ca o astfel de producție literară să conțină, în ansamblu, un mesaj just. Oricât de departe ar fi stilul alegoric-învăluit de idealul realismului socialist, el ar putea fi, în anumite condiții, valorificat, și primele proze publicate de D.R. Popescu în *Tribuna* din 1958 au anunțat faptul că realismul cu intruziuni fantastice va reprezenta, nu după mult timp, o direcție bine conturată a prozei românești.

Cu fiecare nouă formulă artistică și cu fiecare deviere de la realismul mărginit al primilor ani, se netezea drumul spre literatura ca literatură. A lucrat cu oarecare succes în direcția legitimării literaturii de ficțiune (și a spargerii monopolului realist-socialist) și proza de aventuri propusă de *Toate pânzele sus!*, carte și ea criticată pentru evazionism, exotism și dezinteres pentru mesajul politic.

Înrudită cu proza de aventuri renăscută cu dificultate, era cea științifico-fantastică, apărută tot la jumătatea anilor '50. Ea exploatează, pe de o parte, spectaculosul situațional și, pe de alta, fantezia plăsmuitoare de lumi. Ca să-și facă loc în peisajul literar și să preîntâmpine loviturile nimicitoare ale criticii, recurge la subiecte colorate politic: invenții românești epocale jinduie de sabotori occidentali, accelerarea, prin descoperiri științifice, a atingerii idealurilor progresiste, comuniste. Dar, și așa. ponderea detaliilor

imprevizibile și a ficțiunii în acest tip de literatură pentru tineret irită forurile culturale care, după revoluția maghiară, recomandă reîntoarcerea la proza realistă cu mesaj și cu virtuți formative.

Într-un fel, o cale de evadare din formalismul crispant al prozei realist-socialiste poate fi considerată și cartea pentru copii, care — în trecere fie spus - a salvat destinul câtorva scriitori proscriși. Prin umorul lor și prin apelul la vis și la absurdul ludic, poveștile pentru copii - protejate prin specificul destinatarului - au eliberat imaginația creatoare de complexe și de spaime politice. Evadările în fantastic și absurd ale prozelor din etapa următoare au fost pregătite și de literatura pentru copii, unde fantezia creatoare de lumi s-a putut exercita în voie.

În concluzie, vom spune că atât de puternică a fost năzuința prozatorilor de a desocializa tematica, de a se desprinde de tipic, general, „major”, de a ieși de sub tirania acestor concepte realist-socialiste, încât ea a precipitat apariția câtorva direcții noi ale prozei de după 1960: proza în care domină viziunea subiectivă (subiectivitatea auctorială), ilustrată de Z. Stancu, proza pitorescului, insolitului, perifericului, reprezentată de E. Barbu, N. Velea, F. Neagu, proza de analiză care aprofundează individualul, exemplificată de *literatura de cazuri* a lui M. Preda și N. Breban.

Procesul de dezideologizare a prozei va fi, apoi, accelerat de apariția dificilă a prozei cu intruziuni fantastice, de înmulțirea formulelor literare, de toate manifestările artistice în care prevaleta gratuitatea și, nu în ultimul rând, de exemplul indirect al cărților Occidentului, traduse într-un ritm impresionant.

Dar nimic din toate acestea nu ar fi avut loc dacă perioada „coexistenței pașnice” nu ar fi adus un grad de relaxare notabil și o confuzie ideologică, o minunată confuzie.

III. ETAPA RELATIVEI LIBERALIZĂRI (1964-1971)

1964. Noul climat de creație.

>

Vremea „reconquistei”

Schimbarea politicii PMR (pregătită discret, dar anunțată oficial prin Declarația din aprilie 1964) precum și modificarea ordinii priorităților propagandei au creat un climat de creație dacă nu cu totul nou, măcar diferit. În orice caz, a fost accelerat procesul de dezideologizare a literaturii, început cu puțin timp înainte de câțiva scriitori. Tendința de recuperare a timpului irosit în vremea marii rătăcirii realist-socialiste e mai vizibilă în poezie, unde zilnic se câștigă noi teritorii lirice și unde modernizarea face progrese impresionante. Mai lentă, regenerarea prozei a contribuit totuși decisiv la restabilirea normalității creației artistice în general, la netezirea drumului spre literatura ca literatură.

Accentul s-a putut deplasa, încet dar sigur, de pe mesajul ideologic pe literaritate și pentru că scriitorii nu s-au mai confruntat cu privirea necruțătoare a criticilor de partid. Puterea acestora a scăpat și chiar din rîndul lor se recrutează câțiva din adepții individualității creatoare, a varietății formulilor, a tipologiilor românești și a lărgirii sferei realismului. Cei care au virat spre literatură, favorizînd desprinderea de realismul socialist și redeschiderea culoarului prozei veritabile, s-au putut prevala de unele pasaje ale tezelor marxist-leniniste bune la orice (la bine și la rău). Dar și dacă ar fi folosit aceleași teze în sens interdictiv (ca pînă atunci) - și au fost destule tentative -, consecințele ar fi fost nule sau, în orice caz, nu ar mai fi atras după ele măsuri punitive. Vremea presiunilor administrative trecuse și prozatorii au băgat de seamă că, oricît ar lătra cîinii de pază ai regimului, ființa lor, fizic vorbind, nu mai era amenințată erav.

S-a produs o răsturnare a raportului de forțe. Simplificînd, s-ar zice că, dacă, pînă în jurul anului 1964, scriitorii erau somați să-și adapteze scriitura și viziunea tezelor atotputernicilor critici oficiali, în noua etapă, aceștia (concurați fiind de cîțiva tineri cultivați și din ce în ce mai influenți precum Matei Călinescu, N. Manolescu și E. Simion) s-au văzut puși în situația să se străduiască să țină pasul cu inovațiile scriitorilor și să-și ajusteze concepțiile. Mai degrabă s-ar putea vorbi de începutul unei colaborări discrete puse în slujba literaturii, al unui mariaj secret tulburat din cînd în cînd de intervențiile - ridicele acum și fără vlagă - ale unor reprezentanți modești ai realismului socialist, fără platformă estetică, hăituiți de amintirea coșmarului stalinist sau pur și simplu speriați de pierderea privilegiilor și a prestigiului social.

De două terori se părea că au scăpat scriitorii la începutul deceniului: de obligativitatea temelor majore și de glasul jupiterian al criticii. Dar nimic din toate acestea nu ar fi avut loc și nici schimbarea climatului de creație nu ar fi fost posibilă dacă împrejurări speciale și evenimente politice majore nu ar fi determinat partidul să deschidă supapele și să reducă presiunea nimicitoare a ideologiei.

Consecințele declarației din aprilie 1964 dovedesc că nu uzarea modelelor sau schimbarea generațiilor (în sens biologic) au determinat cursul literaturii scrise după 1948, ci evenimentele politice cu urmări în plan ideologic. 1948, 1964 și 1971 sînt datele cheie, momentele cruciale ale istoriei literare. Indiferent de vîrsta lor sau de direcția pe care consideră că o reprezintă, scriitorii răspund, deliberat sau nu, provocărilor factorului politic într-un mod care le organizează destinul literar și îi grupează într-un soi de perechi de „generații” de creație marcate ideologic: ideogenerații.

Controversele teoretice (care nu încetează nici după un deceniu de la Revoluție) în legătură cu existența și succesiunea generațiilor ori a promoțiilor mi se par fără sens în condițiile în care un regim al terorii provoca gruparea scriitorilor pe alte criterii decît cele strict estetice de vremuri normale. „Șaizeciștii” și nu mai puțin „șaptezeciștii” au contribuit cel puțin în aceeași măsură cu „optzeciștii” la menținerea, după 1971, a cotei intelectuale onorabile atinse în anii liberalizării și la procesul europenizării literaturii române. Și nu e întîmplătoare „descoperirea”, de către inițiatorii îndoielnicei teorii a postmodernismului optzecist, a unor surprinzătoare — după ei — elemente postmoderniste la scriitorii de alte vîrste decît cea a lui Cărtărescu din anii '80.

Reformulînd (și răsturnînd) teoria leninistă a celor două culturi din sînul aceleiași societăți, am zice că după 1948 a apărut, sub presiunea puterii, o grupare care a sprijinit ideologizarea literaturii și preschimbarea ei prin

„metoda” realismului socialist în factor de propagandă. Iar ca reacție la aneantizarea literaturii, s-a configurat, după un timp, o tendință timidă (reprezentată de câțiva scriitori de toate vârstele și cu biografii artistice diferite) de regăsire și afirmare - fie și prin concesii - a specificității producției literare. Firește, nu acest mic grup, tolerat tot din rațiuni propagandistice, a marcat această epocă nefastă.

Dar, după 1960 și mai ales după 1964, „gruparea” care a servit ideologizării literaturii în vremea dezastrului realismului socialist va fi din ce în ce mai puternic concurată de o „generație” (grupare) a normalizării (alcătuită cu precădere din scriitori tineri, dar nu numai din ei) decisă să dezideologizeze literatura și să afirme autonomia ei. Gruparea aservită politicii partidului a continuat însă și ea să scrie o literatură agreată de autorități, adică adaptată dorințelor de moment ale acestora. Ea era alcătuită acum din o parte din veteranii realismului socialist (alții deveniseră între timp „spirite liberale”) și din noile promoții de „activiști” de pe frontul literaturii, grăbiți să intre în pâine.

Tot astfel, tentativa lui Nicolae Ceaușescu de reîndoctinare ideologică prin lansarea *Tezelor de la Mangalia* (1971) va provoca apropierea și regruparea scriitorilor de bună-credință (de orice opțiune stilistică și din toate promoțiile, inclusiv a celor debutati după 1980) în jurul ideii de salvare a drepturilor câștigate, de consolidare a autonomiei esteticului și de prelungire a procesului de modernizare a literaturii, indiferent de ce ar fi dorit autoritățile. De cealaltă parte, aserviții regimului, în rândul cărora se disting figuri mai vechi și figuri noi, s-au străduit în chip rușinos, căci nimeni nu-i mai obliga, să apere și să ilustreze „principiile” obscurantiste ale minirevoluției culturale ceaușiste. Între aceste categorii de scriitori de vârste și mentalități artistice apropiate sau nu, situați în tabere opuse după modul în care reacționau la presiunile și dezideratele partidului, se găseau, ca întotdeauna, oportuniștii, eternii noștri oportuniști, gata să migreze și să schimbe orbitele.

Din punctul de vedere al autorităților, în fiecare din aceste trei etape s-a dorit, așadar, impunerea unei literaturi aservite (pe care, după 1964, ar fi mai corect s-o numim „agreate”) și s-a tolerat, din motive subtil propagandistice, existența literaturii care năzuiește să-și împlinească destinul de literatură.

Literatura „agreată” politic are, în evoluția ei, un anumit grad de previzibilitate, nefăcînd decît să răspundă, în toate cele trei etape, unor comandamente de partid. Fascinantă, prin excesele ei incredibile, este doar aceea practică în primii ani ai regimului comunist, cînd nu era concurată de nici un alt tip de

literatură, însă ea este, în toate etapele amintite, aptă să ne vorbească de starea de spirit și de psihologia autorilor ei avizi de putere, dar și de onorabilitate, ocupați să ni se arate a fi, cu sufletul măcar, și de partea bună a lucrurilor.

Ceea ce i-ar putea uimi pe tinerii de astăzi interesați de fenomenul „literaturii sub comunism” este faptul că mulți dintre scriitorii de care s-a servit propaganda până în ultima clipă a regimului nu au resimțit ca pe un moment excepțional al destinului literaturii române și ca pe o descătușare hotărârea partidului de a nu-i mai constrânge pe scriitori să se supună schemelor realismului socialist, învățați să se folosească de soluții narative, de conflicte și de teme prescrise de sus, ei s-au pomenit, în jurul anului 1964, într-un anumit climat de libertate care îi obliga să deprindă reguli noi de supraviețuire sau să aștepte alte comenzi și alte rețete. Vom acorda, în consecință, acestui tip de literatură „agreată” de partid exact numărul de cuvinte pe care îl merită.

A apărut, însă, după moartea lui Gheorghiu-Dej (1965) și preluarea puterii de către Nicolae Ceausescu, o oportunitate care i-a interesat, într-un fel sau altul, și pe scriitorii aserviți, ca și pe aceia de bună-credință. E vorba de denunțarea, în cadrul câtorva plenare ale partidului, a abuzurilor comise în regimul dejist și, în consecință, de întredeschiderea unei porțițe spre dezvoltarea adevărilor crude ale „obsedantului deceniu”.

După 1966 s-au ivit condițiile nașterii unei specii de proză care doar în regimurile totalitare și doar în anumite momente ale lor pot fi întâlnite: *proza de dezvoltare cu accente justițiare*. S-ar zice că avem de-a face cu o literatură de cunoaștere care răspunde *vocației veridicului* și reprezintă o reacție la mistificarea ideologică a realului operată de realismul socialist. Procesul de dezideologizare a literaturii și de părăsire a realismului doctrinar a însemnat, așadar, cucerirea treptată (și în replică) a literaturii ca literatură (a autonomiei esteticului), dar și cucerirea treptată (și în replică) a adevărului politico-social.

E limpede că ambiția lui Ceausescu de a se desprinde de trecut și de a îngropa sub oroare cultul lui Dej a făcut posibil accesul la o nouă temă și deschiderea unui nou culoar pentru prozatorii români. Ceea ce se întâmplase după moartea lui Stalin, când scriitorii dobândiseră dreptul de a scrie „cu artă” (caricatural, sarcastic, grotesc, dar artistic) și fără prea mari distorsiuni ideologice despre oamenii și întâmplările trecutului burghezo-moșieresc, se repeta la jumătatea anilor '60 cu timpurile „revolute” ale colectivizării forțate și ale abuzurilor aparatului de represiune.

Un gest tipic comunist și de o speță jalnică (doborârea cultului defunctului conducător de către noul conducător avid de putere și în căutare de aderenți) a fost interpretat de intelectualii români ca semnul apariției unei conjuncturi politice norocoase. Părea un îndemn la eliberarea de trecut, de

minciună și de frică și foarte mulți scriitori au crezut într-o schimbare radicală a climatului artistic, cu atât mai mult cu cât ea era coreiată cu deblocarea sentimentului național. Anotimpul spaimelor care durase 15 ani lăsa locul, nu-i așa, unei zodii luminoase, eliberatoare de energii și guvernate de speranța unor și mai profunde schimbări. De aceea prozatorii au creat, câțiva ani buni după 1965, sub fantasma libertății, ca și cum nimic nu ar mai fi putut stăvili avântul creației, mersul literaturii spre ea însăși.

Numărul neobișnuit de mare și în creștere al simpatizanților nu a trecut neobservat de Ceaușescu și, o vreme, acesta a căutat să nu-i contrarieze prin gesturi care să inhibe aspirațiile și comportamentul lor optimist. *Diversiunea sugerării normalității* printr-o creație artistică de înaltă factură și racordată la mișcarea literară europeană a prins însă bine ambelor părți și, pînă la urmă, mai cîștigați au fost scriitorii. Ei au obținut atunci drepturi importante și au întemeiat avanposturi pe care același „om providențial”, după declanșarea revoluției lui culturale dîmbovițene, nu a reușit să le mai doboare.

Progresul literaturii din acel răstimp „fericit” avea însă loc în regim de replică. Binele de atunci însemna „cît mai puțin din răul din trecut”, într-un anume fel, scriitorii se găseau la frontiera dintre normal și patologic, suferind, ca și istericii lui Freud, de „reminiscențe” și confruntîndu-se cu dificultăți dureroase de adaptare. Nu greșim prea mult dacă psihanalizăm manifestările artistice de după 1964, interpretîndu-le ca expresii deghizate ale satisfacerii unor pulsioni refulate sau ca un compromis între acestea și exigențele supra-eului. Sursa patogenă era starea de teroare pe care o produsese, în planul existentului, atrocitățile fizice, iar, în planul creației, aberațiile impuse conștiinței artistice în vremea stalinismului integral.

La fiecare dintre marii prozatori ce își consolidează cariera după 1964 (M. Preda, E. Barbu, Fănuș Neagu, N. Breban, D.R. Popescu, St. Bănulescu etc.) și chiar la cei care își publică scrierile mai tîrziu (după 1971, cînd puterea își schimbase mesajul și climatul de creație redevenise mohorît și încărcat de o frică difuză) se resimte, pînă la nivelul ultim al articulațiilor textului, dorința de revanșă, de defulare, de înfruntare a untului anilor '50 (pe care, spre deosebire de pacienții lui Freud, aceștia îl conștientizau în detaliu).

Oroarea față de tramele psihice, de sărăcia artistică, de minciuna agitorică și supunerea la directivele puterii a precipitat configurarea unor tendințe stilistice particulare. Complexitatea psihologică neobișnuită a personajelor lui D.R. Popescu sau G. Bălăiță, complicarea lor nefirească, pînă la neverosimil, de către autori derivă în bună măsură din aversiunea acumuiată în timp față de simplitatea și previzibilitatea eroilor realismului socialist. Bizareria comportamentală, „suceala” indivizilor din proza lui Nicolae Velea și Fănuș

Neagu sînt și un răspuns la logica de roboți impusă personajelor de conflictele tipice ilustrate de prozatorii deceniului 6. Devierile imprevizibile ale cursului narațiunii la Nicolae Breban și predilecția lui pentru „cazuri” și psihologii abisale reflectă, într-un fel, și repulsia autorului față de determinismul mecanic impus de estetica marxistă, față de ideea însăși că omul poate fi cunoscut și clasificat.

Felul lui Marin Preda de a fi mereu în răspăr și de a întoarce pe față și pe dos oricare din ideile din fondul comun de idei unanim acceptate și convingerile ce par infailibile are, probabil, în spate dezgustul profund al acestui scriitor însetat de autenticitate față de toate indicațiile prețioase primite, de-a lungul unui deceniu, de la partidul aflat în posesia adevărului absolut. Eugen Barbu și Fănuș Neagu își plasează acțiunea și își aleg personajele din alte medii decît cele recomandate imperativ de critica abuzivă a anilor '50.

Cultul formei și al efectelor stilistice, calofilia textelor din anii '60 și '70 nu au reprezentat - cum nu puțini au crezut în epocă - numai semnele lașității politice, ci și reacția, poate întîrziată, dar explicabilă, la caracterul rudimentar și primitiv al prozei aservite.

Cît privește *literatura dezvăluirilor*, de la care au plecat considerațiile de mai sus, ea ascunde, în fond, dezgustul adînc față de minciuna generalizată a anilor '50 și refuzul trecutului ideologizat, fie el al familiei (Bujor Nedelcovici), al clasei țărănești (M. Preda, D.R. Popescu) sau al țării întregi (G. Adamesteanu). Apariția anchetelor și contraanchetelor, a mărturiilor implică și o dorință adîncă de defulare, de conștientizare a „păcatului originar”, care în comunism este cel al lui Cain, nu al Evei.

Procesul elucidării propriului trecut (prin lungi spovedanii, auto-anchete etc.) pe care îl declanșează, la un anumit moment al narațiunii, sub impresia unui eveniment, personajul implicat în violențele „revoluției” reprezintă - cu semnul inversat - procesul „lămuririi” din proza realist-socialistă și furia autodenunțării de acum înlocuiește simetric furia denunțătoare de atunci. Se poate vorbi în unele cazuri de ceea ce psihanaliza numește „transfer de obiect”. O vină apăsătoare care pare a fi a vorbitorului sau a celui ce rememorează (Buzura, Ivăsiuc etc.) e, în fond, a partidului, care, firește, nici acum nu poate fi indicat ca autor moral și ca inițiator al terorii.

Frica paralizează și după 1964, parțial, funcțiile scriitoricești și impulsul revelației totale este adesea deturnat spre adevărul mărunț și inofensiv ori este încetinit și relativizat prin interferări de voci narative contradictorii. Ceea ce intră într-o altă zonă a psihanalizei, aceea care are în vedere mecanismele mistificatoare ale memoriei și tulburările unei rele conștiințe.

Am lărgit puțin capitolul referitor la modificarea climatului de creație după 1964, precum și la consecințele acestei modificări (pe care minirevoluția culturală n-a putut să le încetinească) și pentru că, în linii mari, direcțiile de evoluție ale prozei schițate atunci s-au prelungit și după 1971.

Rezultă din cele câteva exemple evocate că literatura de după 1964 este animată, în profunzimile ei, de dorința de defulare. Starea de replică, chiar de revanșă e dominantă acestei literaturi. Ea trebuie înțeleasă ca un *proces de reconquistă* care a recîștigat, apelînd de la început la mijloacele literare clasice, terenul pierdut de literatură. Reconquistă a acționat atît la nivel formal, tematic și tipologic, cît și la nivelul ariei realului (și, implicit, în sens foarte larg, a adevărului).

La nivelul formelor și al mijloacelor artistice. Ca și cum excesele realismului socialist, maniheismul lui și mai ales preeminența factorului exhortativ ar fi readus literatura română la nivelul de cunoștințe artistice al epocii pașoptiste, modernizarea ei după 1964 (începută totuși, cum am arătat, cu ceva timp înainte) s-a făcut prin reciclarea realismului tradițional și a instrumentarului premodern. Erau forme evident învechite, dar mai bune decît neantul.

Spre sfîrșitul acestei etape (care coincide și cu o reluare, în plan politic, economic și cultural, a legăturilor cu Occidentul) s-a declanșat un proces de rapidă și cam burlescă sincronizare cu experiențele noului roman, cunoscute la noi cu mare întârziere. Și alte experiențe narative încep să fie asimilate (și, evident, imitate) pe măsura traducerilor din ce în ce mai numeroase efectuate în noile condiții de liberalizare. Astfel încît se poate vorbi de o extindere a formulelor narative și, sub raport naratologic, de un început de modernizare care va fi aprofundat continuu. E evidentă tendința de înnoire formală mai ales în prozele lui D.R. Popescu, M. Ciobanu, Sorin Titel. Narațiunea lineară va părea la un moment dat desuetă, chiar dacă prozatori importanți vor continua să scrie accesibil.

Narațiunea a suportat, în plan stilistic, modificări spectaculoase, dar puțin mai tîrziu, cînd scriitorii cu spirit civic și iritați de abuzurile noului regim au căutat soluții de ocultare și relativizare a mesajului. De remarcat faptul că în proză, spre deosebire de poezie, modernizarea s-a făcut la început prin apel la modelele occidentale și nu la cele românești interbelice, încă instructive.

La nivelul temelor și al bogăției universului artistic, proza din această etapă cu greu mai poate fi comparată cu aceea scrisă cu puțin timp înainte (dar nu și cu aceea din răstimpul norocos 1953-1957). Pe pînza ei își fac loc

mediile sociale neortodoxe (lumea intelectualilor, burghezia orășenească, lumea târgurilor și a mahalalelor, ținuturile arhetipale neatinsse de febra vremurilor noi etc.), sentimentele, conflictele și mișcările psihologice etern umane, adică scutite de explicații ideologice, pasiunile, accidentele sufletești, crimele și iubirile fără suport partinic, nălucirile mitului și închipuirile fanteziei. Ba, mai mult, apar chiar erorile comunismului incipient.

Registrul situațiilor și al efectelor se îmbogățește și el: tragicul, grotescul, comicul, chiar absurdul străpung liniștea autoritară a optimismului de stat. Din ce în ce mai imprezvizibile caracterologic, personajele încep să treacă de la o proză la alta și nu puțini autori trădează ambiția de a-și alcătui un univers autonom, o lume a lor, recognoscibilă. Ficțiunea (sau măcar senzația ei) își reintră în drepturi.

În concluzie, două vor fi, după 1964, chestiunile capitale ale prozei românești: **problema literarității** (a literaturii ca literatură) și **problema adevărului** (a literaturii ca reflectare). Aspirația la adevăr va da naștere unei proze politice, de tip justițiar, iar aspirația la literaritate — unei proze interesate de efecte estetice, apolitice în intenție, nu și în consecințe și care nu va întârzia să devină, după o vreme, evazionistă, formalistă, autoreflexivă.

În comunism, *adevărul* (*realul*, în fond) vrea să-și atingă deplinătatea, iar *esteticul* năzuiește să-și atingă autonomia (adică tot deplinătatea). Ambele elemente - literaritatea și adevărul - constituie o preocupare nu numai pentru literatura tolerată, ci și pentru cea aservită, întrucât și autorii puși în slujba partidului sînt interesați să fie esteticeste impecabili, servitori cu ștaif și, pe de altă parte, să ofere despre aceleași evenimente tragice un adevăr convenabil stăpînului.

Literatura aservită

După o regulă de-acum verificată, ceea ce într-o etapă anterioară a fost tolerat cu mare dificultate (și, nu de puține ori, prin intervenții oculte și orchestrări de campanii de susținere) devine, în noul context, acceptabil și capătă, până la urmă, gir oficial. Grupul prozatorilor aflați în grațiile partidului s-a grăbit să ocupe, de-a lungul numeroaselor schimbări de context politic, de fiecare dată pozițiile părăsite cu puțin timp înainte de scriitorii hotărâți să recucerească teritoriile pierdute ale literaturii.

Chiar și prozatorii aserviți aspiră la o diversificare a tematicii și a stilisticii textelor și se bucură întrucâtva de roadele procesului de dezideologizare început de alții, profitând mai cu seamă de părăsirea caracterologice maniheiste și de îngăduința câpătată astfel de a explica evoluția personajelor, formarea caracterelor și chiar procesele nu tocmai pozitive din conștiința eroilor. Ei pun, cu timiditate și vizibile precauții, „pete negative” peste eroul pozitiv (foarte rar și invers) și exploatează interferențele dintre termenii altădată riguros opuși.

Iar când plenarele „tînărului Ceaușescu” au dat undă verde literaturii dezvăluirii abuzurilor regimului dejist, s-au apropiat și ei, dar cu pași mărunți, de această zonă minată, așteptînd întîi să vadă ce i se întîmplă, de pildă, lui Marin Preda după *Moromeții* II. Faptele abominabile ale aparatului securistico-activist sînt însă trecute în categoria accidentalului și printre făptuitorii „revoluției” sînt menținuți, pentru orice eventualitate, ca rezervă cîțiva oameni de bine, de obicei tineri ca și „tînărul” Ceaușescu. Mai mult, pentru ca obrazul partidului să nu iasă prea urît, se inventează cîteva soluții tehnice ingenioase pentru ambiguitatea mesajului negativ și atenuarea extraordinarei gravități a erorilor comise: faptele sînt mai curînd sugerate sau lăsate să plutească în fabulos, trecute printr-o undă de umor, sau sînt împinse în categoria excen-tricităților și bizareriilor comportamentale.

După o vreme, când literatura dezvăluirilor a dobândit un aer justițiar și a devenit o preocupare obsesivă, câțiva dintre condeierii vicleni ai regimului au descoperit că printre cei ce au avut de suferit sînt și câțiva activiști din specia celor inapți să se adapteze prompt la politica antinațională și brutal antițărănească a primilor ani. Priviți acum cu căldură, ei puteau să ilustreze destinul tragic al marilor idealști zdrobiți de o istorie necruțătoare: un subiect cum nu se poate mai binevenit pentru scriitorii activiști (de tipul lui C. Leu, D. Popescu, P. Pardău), care ajungeau astfel în rîndul „lumii bune” scriitoricești fără a rupe vechile corzi de siguranță, legăturile cu lumea activului de partid.

După 1971, literatura dezvăluirilor va deveni pentru condeierii partidului o formă de omagiere a conducătorului, un conducător care a sistat „pentru totdeauna” sarabanda crimelor inițiate de predecesor, deschizînd o nouă epocă a istoriei naționale. Trăgînd cu ochiul la inovațiile formale ale scriitorilor de prestigiu, ei se vor năpusti asupra unui subiect care le oferea onorabilitate și pe care, în fond, nici măcar acei prozatori de marcă nu-l puteau aborda în deplină libertate a conștiinței.

Proza oamenilor de partid a creat cu bunăștiință confuzie și a făcut eroi din torționari ratați. Suferinței păturilor sociale hăituite (țărani cu pămînt, intelectualii de rasă, „elementele burgheze”) i-a fost asociată suferința unora dintre călăii căzuți în dizgrație, spre o cît mai completă tulburare a apelor.

În planul acestei literaturi a dezvăluirilor cu voie de la partid, *proza aservită* (și agreată ca formă de caucionare a regimului Ceaușescu) va semăna din ce în ce mai bine cu *proza tolerată*, de unde și dificultățile de situare ale criticilor, de unde și insolența postrevoluționară a unor autori de curte deveniți, peste noapte, vestitori de vremuri noi. În afara ținutei morale a unor prozatori propagandiști (mai simplu de evaluat atunci, în anii '60, și mult mai greu în anii '80 și '90), prea puține repere rămîn de luat în seamă în fața acestui fenomen de contaminare și de amalgamare a valorilor.

Există însă două domenii în care proza servește în chip direct, fără ambiguitate, comenzii sociale, politicii de moment a partidului. E vorba întîi de *tema luptei dintre vechi și nou din întreprinderile socialiste* (cu precădere uzinale, întrucît țara se afla în plin proces de industrializare forțată). Vechile abitudini reportericești cîstigate în timp de scriitorii realist-socialisti reciclați, ca și ușurința lor de a adapta o schemă narativă cu efect sigur la „organe” au făcut să se ivească un număr uluitor de variante pe aceeași temă „constructivă”, educativă, optimistă. Entuziasmul patriotic și competența unui tînăr

inginer îl pun într-o situație conflictuală cu oamenii din vechea gardă, heirupști sau birocrați odioși dosindu-și porcăriile și afacerile în spatele principilor înalte de partid, partid care, pînă la urmă, înțelept și generos etc. etc.

Este, în fond, o reconditionare a schemei narative de la sfîrșitul anilor '50, prin reajustarea conflictului bine-rău în bine-mai puțin bine. Scriitorul poate avea oarecare inițiative: complicații erotice, probleme de conștiință (niciodată sfîșietoare), descripții de medii familiale și sociale, în care nu e exclusă - pentru sugestia de autenticitate - puțină mizerie (nu prea mare și, în orice caz, remediabilă), cîte un erou antipatic, dar cu un procent de umanitate greu sesizabil, cîte un personaj pitoresc, zurbagiu cu suflet bun și vorbe de bun-simț etc. etc.

Al doilea domeniu în care proza de care ne ocupăm respectă în chip evident comandamentele de partid și se pliază schimbărilor de optică politică de după 1964 este cel al *temelor istoriei naționale*.

Proze cu tematică istorică orientate politic

Numai în aparență creația cu tematică istorică a fost ferită de ingerințele factorului politic și a putut evolua firesc. Cum se știe, regimurile comuniste au mizat pe „ministerul adevărului”, care s-a ocupat nu numai de prezent ci și de inventarea continuă a trecutului. Subiectele romanului românesc istoric și modul tratării lor reflectă cum nu se poate mai clar schimbările care au avut loc de-a lungul unei jumătăți de secol în sistemul de opțiuni al propagandei de partid.

În primii ani ai regimului „democrat-popular”, cînd toate temele literare trebuiau să se regăsească în repertoriul „internațional” prescris cu strictețe de Moscova, au fost căutate momente și personaje istorice care să amintească de „prietenia de veacuri” dintre poporul român și vecinii de la Răsărit ori să ilustreze „lupta de veacuri” a neamului pentru dreptate socială și neafrînare.

Astfel, Mihail Sadoveanu își rescrisese *Șoimii*, atenuîndu-i caracterul romanțios. Prozatorul deplasează accentul, în economia cărții, pe legăniîntul trainic al eroului care dă titlul romanului (*Nicoară Potcoavă*) cu acei firtați de nădejde care sînt cazacii, sporind ponderea conflictului social cu boierimea hrăpăreață și infamă. Un profesionist al scrisului cum a fost Dumitru Almaș — care învățase bine lecția lui Walter Scott — s-a orientat rapid publicînd evocări istorice cu titluri care vorbesc de la sine: *Neculai Milescu Spătarul* (1954), *Alei. codrule firtite* (1956), *Bălcescu-revoluționar* (1959),

Căderea Bastiliei (1959). Stilul însuși al evocării s-a democratizat în acei ani: cărțile lui sînt banale studii de popularizare (în maniera S.R.S.C.), biografii romanțate împănate cu arhaisme.

Specializat în ușurele biografii romanțate, B. Iordan publica între 1959 și 1961 trilogia *Zile și nopți în furtună*, dedicată lui Tudor Vladimirescu. Și mai grăbit, I.D. Mușat tipărise, în 1951, *Răscoala iobagilor*. C. Ignătescu cultiva evocarea eroismului omului simplu în viziune baladesc-folclorică: *Mitruț al Joldii* (I-II, 1953-1954). Bine orientat, ca întotdeauna, eseistul Mihnea Gheorghiu s-a hotărît să se ocupe de Dimitrie Cantemir, figură exemplară pentru ce ar fi trebuit să însemne relațiile eterne româno-ruse: *Ucenicia cărturarului* (1955), *Tihna valurilor* (1958), reeditate cînd a fost nevoie (1958) sub un singur titlu: *Două ambasade*.

Cînd, la începutul anilor '60 și în special după 1964, partidul s-a decis să mizeze pe cartea patriotismului și valorile noastre naționale au putut reentra treptat în circuit, autorii de evocări istorice, obligați atîta timp să ocolească subiectele cu conotații naționaliste, au simțit că un vînt prielnic le suflă în pînze. Puteau acum să valorifice pasiunea românilor pentru tot ce fusese ocultat prin ucaz, să reia cultul eroilor neamului întrerupt sub ocupație sovietică și înlocuit cu surogatul - fabricat de Agitprop - al eroilor comuniști.

Valorificarea efectelor propagandistice ale mișcării de redescoperire a identității naționale intra în calculele tactice ale conducătorilor români, care se temeau că procesul de înnoire a liderilor comuniști europeni de către Hrușciov nu-i va ocoli nici pe ei. Cum știm, cultul eroilor neamului s-a activat sau a fost ajutat să se activeze mai cu seamă în vremuri dificile pentru cetate. Cînd e vorba de propaganda comunistă, dificultatea acelor vremuri trebuia exagerată sau chiar provocată. Mitul patriei primejduite și mitul eroilor salvatori își sporesc reciproc efectele și cine mai bine decît scriitorii și istoricii puteau să inducă starea de asediu și senzația de perpetuă amenințare răsăriteană?

Autorii de literatură cu subiect istoric și istoricii au căpătat un loc privilegiat în ierarhia instrumentelor propagandei, ajutați și de un public avid să-și descopere trecutul și să se simtă răzbunat pentru anii întregi de iubire obligatorie și de mistificare istorică agresivă. Cine parcurge astăzi listele de cărți apărute în perioada de pseudoliberalizare și de regăsire a sentimentelor patriotice (1964-1971) și în cealaltă perioadă, cea a naționalismului ceaușist (1971 -1989), remarcă fără efort excepționala adaptare a scriitorului român de literatură istorică la schimbările de conținut și de imagine operate din timp în timp de secțiunile specializate ale C.C. al P.C.R.

Lovitura de stat inițiată de rege și de armată la 23 august 1944 (pe care istoriografia de partid se căznea s-o transforme într-un act de legitimare istorică a partidului) a intrat și în atenția scriitorilor activiști. Ca să „rezolve” această chestiune nevralgică, s-au oferit numeroși condeieri cu reputație de documentariști, între care Haralamb Zincă (*A fost ora „H”*, 1971) și Corneliu Leu (*Romanul unei zile mari*, 1979), scriitorăș specializat în diversiuini.

Cititorului, mulțumit să afle că varianta propagandistică mai veche a „eliberării” de către Armata Roșie era neadevărată, i se livra un alt adevăr pe sferă, o minciună mai mică și învelită în staniolul mândriei naționale. Era luat în sprijin antisovietismul nostru profund care, după 1964, s-a putut din nou manifesta. S-a creat cu vremea convingerea că e preferabilă și, pînă la urmă, binevenită o minciună autohtonă (eventual patriotică) decît minciuna dușmanului. E posibil ca acestea să fi fost punctul de plecare și justificarea inițială a manifestărilor protocronice, devenite, cu vremea, ideologie protocronistă. În primele cărți închinare istoriei noastre — după desprinderea țării de sub tutela Moscovei —, se simțeau printre rînduri satisfacția revanșei, mîndria regăsirii demnității naționale, a miturilor și figurilor ilustre de domnitori. Se revizuitește viziunea rolleristă asupra mișcării lui Horea, asupra revoluției de la 1848, asupra războiului de independență și a reîntregirii statului național român, asupra primului război mondial.

Cel de-al doilea război mondial a rămas însă un subiect primejdios și dificil de abordat. Sovieticii erau sensibili la orice încercare de rescriere a istoriei, iar conducătorii români își datorau, oricum, cariera victoriei Armatei Roșii. Nici un prozator nu s-a încumetat să dărîme eșafodajul de clișee impuse în anii de început ai comunismului, cînd M. Sadoveanu scria *Mitrea Cocor* și Eusebiu Camilar *Negura*. Neviabile și confuze sînt paginile despre război publicate de Laurențiu Fulga (*Oameni fără glorie, Steaua bunei speranțe*), superficiale cele semnate de Eugen Barbu (*Incognito*) și Marin Preda (*Delirul*). Socotit un specialist în domeniu, Aurel Mihale (în trilogia *Focurile*) nu are puterea să nu amestece în această tragedie națională fermentii nocivi ai ideologiei de partid. Spre rușinea scriitorilor români, un eveniment cu consecințe apocaliptice a rămas neconsemnat și nu și-a găsit cartea pe măsură.

Voievozii din trecutul legendar sau din cel cronicăresc erau însă mult mai ușor de recuperat artistic. D. Almaș publică în 1963 *Vînătoarea lui Dragos*, în 1966 *Fata de la Co:ia*, în 1966 *Mihai Viteazul*, în 1968 *Eroi au fost, eroi sînt încă*, în 1971 și 1975 *Frații Bicești* (2 volume). Radu Boureanu compune biografia romanțată a prințului Cercel (*Frumosul principe Cercel*, 1978). Radu

Theodoru era, la începutul anilor '70, autorul cunoscut al unei cărți în două volume, *Brazdă și paloș* (1954; 1956), dedicată vremurilor eroice ale lui Mihai Viteazul, descrise colorat și în spiritul reconstitativ al lui Walter Scott.

Domnitorii noștri -- atîta vreme tratați în manualele școlare ca exponenți ai exploatării feudale - erau acum priviți de oficialități ca exemple de eroism și spirit patriotic. Iar unii dintre ei, precum Mihai Viteazul, deveniseră figurile prevestitoare ale destinului marelui, adevăratului erou de epopee națională, Nicolae Ceaușescu. În codul epocii, a scrie despre Mihai Viteazul echivala cu a scrie despre conducător, și Radu Theodoru, după ce a tipărit, în anul de foc 1968, *Strămoșii și Vitejii*, două cărți cu mesaj patriotic, a reluat munca de reconstituire a epocii spectaculoase a lui Mihai, în stilul deja afirmat al Cîntării României. Cele patru volume ale romanului său - *Vulturul* - au apărut între 1971 și 1974.

Literatura tolerată

Aspirația la adevăr

Începutul procesului dificil de recucerire a adevărului (politic, istoric, social, moral)

Era firesc ca *adevărul* să reprezinte o obsesie (și nu numai pentru scriitori) într-un regim al minciunii generalizate. Câtă propagandă, atîta dorință de adevăr. Sau, cum se exprima un personaj al lui Kundera, „lupta omului împotriva puterii este lupta memoriei împotriva uitării”. Această aspirație la adevăr (istoric, politic, social etc.) a dat naștere, după 1966, unei literaturi justițiare, de reconsiderare a trecutului falsificat și de dezvăluire a „racilelor” societății socialiste.

Noua politică inițiată la jumătatea anilor '60 a deschis un culoar îmbietor pentru scriitorii cu spirit civic. Va fi culoarul literaturii de mare și imediat succes la public. L-au ales atît scriitorii de bună-credință și cu un autentic spirit civic, cît și cei care au dorit să cîștige ușor și rapid simpatia unor cititori care, abrutizați de minciuna cotidiană a puterii, se lăsau mulțumiți și cu fărîme de adevăr. El este culoarul care a favorizat impostura, gloria de două zile, urcările vertiginoase în top, verdictele precipitate și, în genere, toate erorile, inconsecvențele și confuziile pe care critica de întîmpinare — ea însăși beneficiară, atunci, a unei aureole dilatate în mod nemeritat - ni le-a lăsat, după Revoluție, drept moștenire în veșnic litigiu.

Literatura pe care o publicau atunci scriitorii cu astfel de veleități prelua o parte din funcțiile unei prese cu adevărat libere, ale unei istoriografii care nu avea, în condițiile date, cum să meargă prea departe cu dezvăluirile, ale unei sociologii și politologii ca și inexistente.

Ca să poată strecura în țesătura textelor fie și un neînsemnat, un biet „adevăr” social sau politic, o mică aluzie sau o firavă observație deranjantă sau socotită a fi „prea tare” în legătură cu trecutul sau prezentul regimului, cu sănătatea lui deloc înfloritoare, cu starea de înstrăinare care ne marca tuturor destinul, chiar scriitorii de bună-credință și cu personalitate de luptător au fost obligați să recurgă la *formule defensive de protecție*.

Situația a fost de-a dreptul ingrată pentru cei ce se arătau preocupați de conflictul major al individului cu puterea și care considerau că este de datoria lor să lase o mărturie asupra stării de deznădejde a țării, să nu abdice de la rolul tradițional jucat de scriitor, acela de a fi o conștiință a națiunii în vremuri tulburi. Dacă voiau să aprofundeze, pe cât posibil, psihologia lui *homo sovieticus* (în varianta lui românească), să desfacă în componente și să analizeze, atent și cu mijloace specifice literaturii, mecanismele teroriste ale puterii și raportul complex al acesteia cu individul, scriitorii nu aveau la îndemână prea multe soluții.

Primele dezvăluiri ale erorilor trecutului comunist. Apariția literaturii „obsedantului deceniu”

O soluție relativ simplă era să transfere trama narativă și situațiile conflictuale într-o etapă clasată a comunismului românesc sau - mizând pe virtuțile analogiei - în istoria altor regimuri totalitare (fie ele de nuanță fascistă). Se profita, în felul acesta, chiar de concesiile făcute scriitorilor de cenzură, de mult, în anii '50, și devenită astfel, de atunci, o regulă pentru toate etapele socialismului românesc: „Cu trecutul, da, puteți fi combativi!”. „Trecutul” despre care se putea vorbi după 1965 era cel legat de regimul lui Gheorghiu-Dej și de abuzurile acestuia, dezvăluite în câteva plenare răsunătoare de noul secretar general, ocupat - ca orice secretar general comunist - cu făurirea cultului propriu prin coborîrea nimbului predecesorului.

Cu toate acestea, scriitorii - avertizați delicat, printre rînduri, de articolele criticilor de direcție - trebuiau să țină seama de faptul că toate cele împlinite au avut loc, totuși, în timpul unor prefaceri revoluționare, în vremea unui socialism incipient, cu acele defecțiuni de creștere și disfuncționalități inerente, nu-i așa, schimbării din temelii a lumii, în mintea tuturor stăruia binecunoscuta, atunci, și vicleana formulă confecționată la Kremlin spre a reîntări încrederea clătinată a intelectualilor de stingă din Europa:

„Uraganul primenitor al revoluției nu frînge numai uscăturile pădurii”. Ea se alătură celorlalte binecunoscute comparații bune la toate, gata să astupe orice fisură a regimului și să chezășuiască toate crimele lui trecute și viitoare.

În consecință, fiind la mijloc „racilele” unui trecut socialist, cît de radical ar fi fost, în intenție, demersul critic al scriitorilor, el nu putea, nu avea voie să pună în cauză esența regimului (economia centralizată și puterea partidului unic). Cu sau fără voie, oricît de talentat ar fi fost prozatorul, oricît de complexă ar fi fost analiza psihologică și de densă narațiunea lui, nu-ți poți reprima senzația că asțiți la prestidigitația unui conformist mai mult sau mai puțin abil.

Printre primii scriitori care au profitat de șansa pe care o oferea conținutul demascator al plenarelor ceaușiste din anii 1966 și 1967 a fost **Marin Preda**, care își putea spune păsul într-o chestiune care l-a obsedat continuu: tragedia satului românesc infestat pînă la ultimele celule de cancerul comunist, traumatizat de schimbările impuse cu tenacitate diabolică de cei care vedeau pînă și în micul proprietar de pămînt un posibil viitor dușman de clasă.

În *Morometii II* (1967), el surprinde în tușe aspre, naturaliste, imposibile cu doar cîțiva ani înainte, deruta dramatică a satului în timpul sinistrei campanii a cotelor obligatorii și a colectivizării forțate. Excepționala figură centrală a volumului I al *Morometilor*, contemplativul, socraticul, ironicul Ilie Moromete s-a declasat, și-a pierdut farmecul și a devenit, ca toată lumea în carte și în socialism, un simplu figurant într-o sarabandă de evenimente care îl depășesc. Exponentul noului e fiul său, Niculae Moromete - acum activist, instructor raional, devotat ideilor socialismului, cinstit în intenții, dar derutat el însuși de caracterul terorist al regimului. E incapabil să-și constituie o conduită fermă, pe placul „avangardei clasei muncitoare”, adică să fie un instrument orb, fără probleme de conștiință, fapt pentru care e și scos din activul de partid, care avea nevoie de executanți abjecți și fără scrupule.

În această epopee neagră, sătenii constituie un fundal de figuranți cărora nu le-a dispărut cu totul capacitatea, milenar perfecționată, de disimulare, de rezistență înverșunată. Dar, de această dată, simțeau că se află în fața unor dușmani implacabili, vicleni și mai tenaci decît ei și care, pe deasupra, erau recrutați chiar din rîndurile rudelor (sărăntocii satului, cu complexe și dor obscur de răzbunare) ori dintre copiii lor, pervertiți și înrăiți de mecanismul puterii.

Cartea apărută cu un deceniu înainte (*Morometii I*) va putea fi înțeleasă dintr-o altă perspectivă. Veritabila dramă a lui Moromete, a „celui din urmă țăran”, abia acum se desăvîrșește, iar întîmplările care-i erodaseră autoritatea în familie și-i adumbriseră viața se dovedesc o biată anticipare, o anemică

prefigurare a ceea ce s-a dezlănțuit nimicitor asupra sa, a satului, a moralei acestuia și a întregii spiritualități rurale în anii comunismului. Dintr-un tărâm al stabilității și al rezistenței în fața agresiunii istoriei, satul a devenit un spațiu la fel de vulnerabil ca acela al orașului (miticul loc al pierzaniei).

Moromeții U trage cortina peste o lume care dispare. Moromete își pierde disponibilitatea contemplativă, voluptatea înscenărilor comice, a ironiei totale și intră, ca o păpușă inertă de iarmaroc, manipuiată de altcineva, în istorie, o istorie confuză, dar amenințătoare, reprezentată - simbolic - chiar de fiul său. El nu-și poate proteja independența și gratuitatea (sau măcar iluzia ei) în fața „violențelor istoriei” (de care vorbește Preda în *Imposibila întoarcere*).

Deși țaran și „exponent al unei clase”, Moromete reprezintă, în fond, chiar spiritul independent, inapt de compromisuri și plieri, care (ca și acela din lumea intelectualității) nu poate supraviețui în comunism. El se clatină și până la urmă dispare. Tocmai momentul acesta al derutei și al eșuării încercării de adaptare (care creează condiția psihologică a prăbușirii oricărei ființe cu adevărat excepționale) e surprins în cartea lui Preda din 1967.

Interesant e faptul că imaginile reziduale ale lecturii (mai mult sau mai puțin îndepărtate) a primului volum potențează aura tragică a acestui rege Lear al câmpiei danubiene. El este, în comunism, aburul fantomatic al celui de altădată. Prestigiul lui în sat s-a stins cu totul, feciorii și nevasta l-au părăsit și, în cel mai bun caz, îl ignoră, nimeni nu-i mai bagă în seamă ironiile, sarcasmul și micile farse care făceau odinioară deliciul sătenilor. I se întoarce vorba de fitecine și el este acum cel luat peste picior. Constrâns de presiunea insuportabilă a cotelor și de sărăcie, își calcă pe suflet și solicită bani, uluit de gestul pe care niciodată, pe vremuri, nu l-ar fi făcut, fiului Niculae, activistul de astăzi, pe care mai ieri nu-l ajutase să se ducă la carte.

Cu Niculae în postura lui de reprezentant al unui alt mod de viață se confruntă, de fapt, el tot timpul în zecile de pagini de dialog direct sau imaginar care alcătuiesc o structură dramatică acestei cărți. Astfel, cu tatăl și frul veșnic în dispută, romanul poate fi privit ca o ambițioasă punere în scenă a unui mișcător conflict de generații, care e, în același timp, unul social, politic și istoric.

Până în 1989, interpreții romanului știau cu voioasă certitudine care dintre Morometi se iluziona. Celor ce recitesc astăzi volumul, frazele lui Ilie Moromete nu li se mai par vorbele năuce ale profetului unei cauze cu totul pierdute: „Până în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege din el! (...) Că tu vii să-mi spui că noi sîntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem. Si de ce crezi tu că n-ai fi ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?”.

Oricât de buruienoase și antipatic-persuasive, cărțile lui **Ion Lăncrănjan** nu pot fi eludate de cel ce se ocupă de felul cum a fost rescrisă, după 1964, istoria „obsedantului deceniu”. Prozatorul acesta este printre primii care refuză trecutul ideologizat de literatura de partid și printre pușinii care o fac nu din oportunism, ci dintr-un impuls de limpezire morală specific mediocrilor muncii de principii.

Reluând o nuvelă mai veche, romanul *CordoVăanii* (1963) face, prin vocea țaranului Lae Cordovan, cronica întâmplărilor tragice prin care a trecut un sat românesc (Dunga-de-Sus) după război. Titlul indică faptul că la centru se află o istorie de grup social. E vorba de familia unui flăcău „rădăcinos”, dar, în fond, sensibil, a cărui întoarcere din război ^nemaiașteptată de rude) dă naștere mult prea cunoscutelor înfruntări demente pentru moștenire. Duș-măniile năprasnice care se ivesc în propria familie sub blestemul rebrenian al pământului, scenele de instinctualitate dezlănțuită acoperă epic o mare parte din carte, dându-i o anume vivacitate, în pofida numeroaselor digresiuni și a stilului clișeizat și jurnalistice în care se exprimă personajul narator-comentator.

La aproape un deceniu de la apariția *Moromeșilor* /, un alt scriitor surprinde eșecul absolut al individualismului țărănesc, care sucombă nu în fața noilor relații capitaliste (greu, dar nu imposibil de asimilat de societatea noastră încă patriarhală în preajma războiului), ci în fața unui taifun cu adevărat devastator: colectivizarea forțată.

De la sfârșitul războiului, mai precis de la vicleana reformă agrară din 1945 pînă în ziua în care eroul-narator semnează cererea de intrare în GAC, au loc atîtea evenimente și atîtea prăbușiri sufletești în familia Cordovanilor, încît tensiunea care se acumulase își cerea o rezolvare pe măsura vremurilor noi. În stilul literaturii anilor '50, ea nu putea veni decît o dată cu semnătura cu pricina. Dramatizarea istoriei Cordovanilor e un artificiu retoric ce ar putea să pară nevinovat, dar care are în spate un paragraf ușor de recunoscut din propaganda de partid care anunța sfârșitul răului în lume o dată cu intrarea clasei țărănești în paradis — paradisul „colectivei”.

Edițiile succesive revizuite (din 1967 și din 1972) ale romanului reintroduc pasaje cenzurate în 1963 și reinterpretează conflictul țărănimii cu autoritățile dejiste. Ele sînt expresia efortului de adaptare la noile indicații de partid și la replicile din ce în ce mai îndrăznețe date de contrați prozei realist-socialiste cu țărani.

Primele încercări de dezvăluire a caracterului nociv al prezentului ceaușist; dificultăți, stratageme, concesii.

Revelarea (prin recurs la alegorie sau parabolă) a mecanismelor puterii absolute

Ca să îndestuleze foamea de adevăr a cititorilor (*vocația veridicului și a informării*) fără a se simți avertizați mereu de luminița roșie a unor tabuuri, scriitorii mai aveau la dispoziție o altă soluție. Ei s-au simțit împinși să se refugieze, nu de puține ori, într-o perioadă și mai îndepărtată din istorie, una în care atmosfera, tensiunea socială, traiul oamenilor, raportul lor cu puterea, psihologiile conducătorilor și ale supușilor să semene întrucîtva cu cele din comunism.

Și cu care epocă era în măsură comunismul dîmbovițean să rezoneze mai convingător și mai clar aluziv decît cu secolul fanarioților? Din acele vremuri neobișnuite și tragice era la îndemînă să recrutezi personaje, conflicte și subiecte „cu trimitere”.

Sedus de secolul complex și atroce al domniilor fanariote, ca și de jocul înmulțirii seriilor de analogii pe care și-l putea oferi, **Eugen Barbu** adună în romanul *PrincepelB* (1969) toate acele date care, alcătuiind sinteza unei cîrmuiri din secolul al XVIII-lea, vorbesc, în fond, despre însîngeratului și samavolnicul nostru secol totalitar. Iată un conspect de fapte care îndreptățesc analogia:

Tiran „luminat” - ca, vai!, mai toți tiranii lumii acesteia-, „princepele” instaurează domnia fricii, a lingușirii, a delațiunii și a iscoadelor, împînzind țara, „spuitorii la agie”, „ficleonii” se folosesc, ca „să scoată pînă și adevărul din neadevăr”, de „soațe și ibovnice” și de prietenii cei mai buni, „căznindu-i, amenințîndu-i în toate chipurile și ducîndu-i, la nevoie cu bătaie de bice”, într-un loc tănuit, spre a-i pierde. Pentru a preîntîmpina răzvrătirile, iscoade „se iviseră pretutindeni, în cancelarii, în odăile de taină, în spătării, unde îi așteptau oște lunate, și chiar în așternut”. Unde întorci privirea, nu vezi decît cortegii de calamități, abuzuri și acte domnești scelerate, crime, torturi, cruzimi neînchipuite, nesfîrsite chiolhanuri urmate de orgii sexuale, ceremonii peste ceremonii - reluate fără noimă, mereu și mereu, în timp ce sărăcia se lățește neliniștitor în jur.

Consiliat de un sfetnic de taină, nelipsitul rînduitor de șoapte și întocmitor de destine, cîrmuitorul, „magnificul”, „strălucitul”, „divinul” - cum îl numea corul adulatoarelor - se gîndeste, cuprins de megalomanie, să înalțe, spre gloria sa, construcții mărețe cu ajutorul bogăției pădurilor, apelor și pămîntului țării.

Sub teroarea pe care o exercită, poporul s-a ticăloșit, demnitatea și onoarea au dispărut cu totul („Tot ce a fost cinstit în țara asta zace în beciuri”). Stăpîne pe veci par să fi rămas doar minciuna și cinismul („Gura mea - zice Princepele - fată minciuni fără sfială, cu o mînă mîngîi și cu alta retez capete”). Gura Princepelui rostește și o frază pe care orice conducător marxist al secolului nostru a spus-o sau ar fi putut-o spune măcar o dată: „Mitropolitul mă binecuvîntă și mă numește în fața mulțimii cel mai mare prieten al acestui norod, eu îl jupoi și el se roagă pentru sănătatea mea”.

Publicînd romanul înainte ca domnia lui Nicolae Ceaușescu să capete caracteristici fanariote și să poarte toate semnele tiraniei, Eugen Barbu proba nu atît posedarea unor aptitudini premonitorii, cît puțința scriitoricească de a dezvolta cu imaginația, din aproape în aproape, premisele unui model anume de autoritarism politic. Dar să stăruim puțin asupra cărții și să o analizăm cu ochii cititorilor de astăzi.

Cititorii de ieri cît de cît familiarizați cu conflictele lumii scriitoricești au identificat cu ușurință în cîteva locuri din roman și pe adversarii lui Eugen Barbu, pe care, în „Infernul” lui, romancierul îi pune să se împărtășească și să se boteze în fecale. Și în alte privințe, *Princepele* părea, în 1969 - ca și *Scrinul negru* la vremea lui -, un roman istoric cu „cheie” și cu polițe de plătit. Prin trecerea timpului, aspectul acesta care cobora întrucîtva valoarea prozei ca ficțiune și basm liric și-a pierdut importanța, dar, în anul apariției cărții, el a accentuat senzația cititorului că se află în fața unei mari construcții aluzive și că trebuie să caute raportările și să citească printre rînduri, chiar dacă se simte fascinat de atmosfera cărții și de farmecul scriiturii.

Înrîuriți de Orwell și de lectura unor utopii negative, sîntem înclinați astăzi să vedem în *Princepele* o parabolă politică și o meditație asupra exercitării puterii într-o lume balcanică guvernată de inerție și de moravurile specifice. Numai că, după cîțiva ani de oribilă tranziție postrevoluționară, sîntem și mai tentați să spunem că fanariotismul de care vorbește cartea nu este un fenomen cu limite istorice, ci numele stării noastre de fapt.

Eugen Barbu vorbește, în fond, de specificul național, de esența românismului - felul nostru de a fi ce pare imposibil de schimbat - pusă, doar pusă în evidență și consacrată de autoritarismul unei puteri perverse ce seamănă

întrucâtva cu aceea impusă țării de P.C.R., cu ajutorul străinului atotputernic, al elementelor alogene din interior și al poporului român însuși. O conducere politică exercitată în felul celei exercitate în roman și a celei din socialism sporește nevolnicia neamului, îi accentuează slăbiciunile morale, consolidează sentimentul neputinței și fatalității.

Și structura circulară a cărții ne obligă să ne gândim la faptul că pe aceste meleaguri răsăritene nimic nu poate propăși și că în veci aceleași roluri istorice vor fi jucate, în alte veșminte, de alte și alte ipochimene care vor avea același soi de inițiative cu aceleași urmări: eterna și fascinanta Românie.

Așadar, să nu rămânem dependenți de analogia cu o anumită epocă aberantă, mai veche sau mai nouă, și să reconsiderăm romanul din perspectiva sintezei sociologice, etice și politice pe care o realizează cu cinism vizionar autorul. El ne vorbește întâi de toate despre un factor - puterea - la care am avut timp (lunga domnie a lui Ceaușescu) să medităm, verificându-i determinarea, creșterea ei de nestăvilit și consecințele ei devastatoare.

Princepele a căpătat puterea pentru că știa mai bine decât alții resorturile și mecanismele funcționării ei. A dorit-o ca pe o femeie și a avut-o. A vrut puterea pentru putere și, indiferent la dinamica și răspunsurile ei, la ce ar putea zidi cu ajutorul ei, se simte atins de melancolie. E ostenit de lungul drum de intrigi de la Fanar și de exercitarea brutală, în spiritul tradiției, a prerogativelor, de făptuirea răului și răspîndirea terorii ca probă a forței și omnipotenței:

„Sînt obosit, messer Ottaviano, puterea de care-mi tot trîncăni m-a ostenit, nu am ce face cu ea. Sînt melancolic. Am dorit-o mult și am avut-o. Am abuzat. Poate nu știi ce sînt capitulațiile față de Sultan, poate nu știi că am dezrădăcinat tot ce seamăna în țara asta cu dragostea față de pămîntul ei. Nenorociții ăștia nu mai știu ce sînt aceia strămoși, i-am corupt, i-am învățat să fure, nu au o armată a lor, am tocmnit mercenari tocmai ca să-i învăț să mă știe de frică. Ce vrei să mai fac decât ticăloșia asta de a-i sili să-și uite limba? Îmi vorbești de o muncă în spirit. Află că i-am surupat și în spirit. Din șapte cuvinte, trei sînt grecești și două turcești, ce mai rămîne? Popii cîntă psalmii în limba mamei mele și-a mea. I-am lipsit de simțul militar ca să pot să-i stăpînesc. Ei mai bine beau decât să se bată și i-am învățat că asta e o virtute. A contempla, nu a face! Cunoști un pact mai frumos cu diavolul decât acesta? Nătîngii trag pe gît holercă și cred că au dobîndit mîntuirea. Acest neam l-am visat prăbușit în beții și în neputință și-l voi avea, pentru că-mi fac datoria față de-al meu. (...) Tara, sau ceea ce numim noi țară, este coruptă pînă în măduva oaselor. (...) Nimeni nu mai are aici nevoie de cînte. Ea ar fi ca holera, ca ciuma, ca ducă-se pe pustii. Am corupt și banii, i-am făcut de nemica, lucrez cu parale turcești și

grecești, îi învață pe hoți să strângă lire, nu crăițari, să ascundă tot ceea ce eu le voi fura odată și-odată. (...) Am câțiva grămăticici, dar ăștia sînt plicticoși și compilatori. Cînd mă supără cîte unul îl pun să latre cum face clinele și el latră. Nu cunosc speță mai lașă și mai gata să lingă unde a scuipat. Cică trăiesc din trîndăvie ca să poată gîndi. Pentru ei, eu gîndesc. Și-asta ajunge!".

Om cultivat și fin, Principele nici măcar nu-și urăște supușii și ceea ce emană și răspîndește domnia lui - corupția, nedreptatea, minciuna, „surparea în spirit”, lăcomia, deznădejdea, pierderea identității și a conștiinței de neam - nu-l individualizează: sînt actele, ca să zicem așa, normale, lesnicioase și firești ale instinctului de dominare, ale puterii care, ca orice putere, este malignă, fiind o ipostază comună a Răului.

Devenit consilier intim al domnului după ce trecuse pe la curțile europene, messer Ottaviano - italianul astrolog, alchimist, cabalist și inițiat în Marea Tradiție a Științelor Oculte, ins dedat perversiunilor și viciilor inteligenței reci - înțelege să-l convertească la o viziune mai subtilă asupra puterii, în rol de element indispensabil al unui cuplu pasional (ce amintește de nunta alchimică), messerul vrea să facă din domn nu un tiran oarecare, ci unul irepetabil, dotat cu simțul măreției Răului și cu o anumită, teribilă filozofie a puterii, inspirată parțial din *Principele* lui Machiavelli. Ca principiu fertilizant și catalitic în această lucrare „alchimică”, messerul îl ajută pe domn să urce pe o altă treaptă de inițiere în știința cîrmuirii.

Nu de exercitarea instinctuală, haotică a puterii (care îl duce la „melanholie”), ci de un exercițiu demonic de mare anvergură, întemeiat pe indiferența la efectul faptei, pe devierea oricărei logici a demersului politic, prin reacția paradoxală prin care binele e întîmpinat cu rău și răul cu bine, pe acțiunea constantă împotriva firescului și a bunului-simț, pe provocarea neîntre-ruptă a norodului și boierimii prin împingerea fără orice scrupul a granițelor suportabilității. Cu alte cuvinte, Ottaviano îl instruește în „invertirea” absolută pe „princepe”: „Gîndește-te ce frumos ar fi să-i torturezi pentru ceea ce nu au făcut, să-i pui să se urască. Ce dovadă a forței! Strică-i pe prieteni cu cei mai buni prieteni ai lor, asta e o operă”.

Ca și cum le-ar fi avut în el însuși și le-ar fi ignorat, Domnul prinde repede lecțiile „ideologice” ale messerului, dîndu-le concretețe și punîndu-le în practică cu un adaos de aluzie istorică și de rafinament estetic, își investește calul cu funcția vel-vistiemicului trădător Dulescu, preferînd să-l „rușineze” și Pe acesta și pe ceilalți boieri divaniți obligați să-l firitisească pe noul demnitar, care în timpul ăsta se balegă, „stropșindu-i în hazul mut al Domnitorului”.

Negustorii vor fi siliți să renunțe în scris la propria avere, în timp ce mulțimii i se inculcă prin zvonuri (secția de legende de mai târziu) convingerea că „princepele îi despoaie pe cei avuți și că face o dreptate cum nu s-a mai văzut”.

Contrar tradiției ctitoriilor românești mărunte și în pofida sărăciei țării, consiliat de occidentalul său sfetnic de taină, princepele începe o construcție monumentală destinată (cu consecința falimentarii resurselor naturale și a sleirii finanțelor) să-i perpetueze numele și gloria. *Opera magna* a guvernării capătă, prin sugestiile messerului, o perspectivă impunătoare, devine o cale magnifică, irepetabilă spre desăvîrsire. Ea este pe potriva celui *ce* sublim spre care tînjea sufletul posomorît al Princepelui.

Frica se arată a fi singura lege și singurul instrument ale unei astfel de stăpîniri care se va strădui să-i umilească zi de zi pe toți - bogați sau săraci, cetățeni buni sau răi - în aceeași măsură. Pedepsele sînt atît de severe încît instaurează sentimentul neputinței și al deznădejdiei. Prin calomnie, intrigă și viclenie (astăzi am zice, gîndindu-ne la ultimii ani ai domniei lui Ceaușescu, prin diversiune), este dusă la ruină dreapta judecată a oamenilor. Fermecătorul Ottaviano îi va cîștiga pe toți cu mari promisiuni (iluzia, nelipsita iluzie a fabricării aurului), îi va corupe în spirit și va strica metodic tot ce mai rămăsese nestricat în secolul fanariot.

În rău sau în bine trebuia atins sublimul și incomparabilul. O „operă” care a atins rîvnita magnificență a fost organizarea de către messer și Princepe a serbării de la Mogoșoaia. Pentru oamenii obișnuiți, ea a fost o feerie extravagantă și un carnaval păgîn, cu explozii de vicii spurcate și cu dovezi de lux scandalos, iar pentru cei doi inițiați, poarta intrării în sabatul generalizat, momentul de la care totul a devenit posibil și orice stavilă morală a căzut.

Odată atins acest moment absolut cînd ideea s-a întrupat, cînd s-a dovedit că opera de alchimie politică închipuită de messer și înfăptuită de Princepe în athanorul politic s-a putut zămisli, pentru o clipă (exact ca o nălucire alchimică), creatorii experimentului se simt degajați de misiunea lor și de elementele de decor folosite. Componentele reacției alchimice își împrumută trăsăturile, trec unele în altele. Ottaviano se „melanholizează”, iar princepele e gata convertit acum la cinismul absolut și creator al messerului. Acuzat de infidelitate și obosit de strădania lucrării sale în spirit, Ottaviano se lasă pedepsit de Princepele care se va arăta la fel de indiferent ca și el față de tot ce se întîmplă în jur și față de propria - prevăzută - moarte.

Dar nu trebuie să uităm că ei sînt, în fond, veniții din afară, sînt străinii care vor să edifice o societate și un organism al puterii opus modelului păgîn al locului, întemeiat pe pornirea instinctuală și obscură de gloată și de dezor-

dine. Rolul pe care li l-a acordat prozatorul este acela de a demonstra faptul că, în condițiile unui regim autoritar și unei terori totale și pe fondul fanarotismului nostru funciar, se poate orice, că experiențele cele mai năstrușnice au șansa să fie duse la capăt, că limitele suportabilității pot fi împinse oricât.

Însă, prin soarta pe care le-o hărăzește celor doi protagoniști ai înnoirii (și, într-un fel, ai progresului, ai edificării în spirit occidental, ai gloriei și faimei istorice), tot el, scriitorul, confirmă faptul că pe termen lung astfel de inițiative se pierd, înfrînte de inerțiile mediului politic și moral românesc și de filozofia noastră de viață. Ba mai mult, că aici, în veșnicul nostru Fanar, unde adevărații stăpîni sînt dezastrul (ciuma) și gloata, ideile se transformă în propria lor parodie.

Dezordinea sau, mai bine zis, „ordinea răsăriteană” triumfă, iar efectul acestei victorii a haosului este intrarea în deriziune a tuturor posibilelor inițiative politice: „Si aflînd sandalii și milogii de la Curtea Arsă că au mîncat crinii pe domn și s-au dus puterea lui și-a alor săi au năvălit în palat și-au luat tuiurile și în frunte cu Malamos Bozagiul au jefuit ce au mai găsit pren încăperi, după care au venit în uliță, cu mari strigăte. Iar Malamos au fost urcat pe un măgar cu capul la coada lui și i-au pus cioclii și craii de Curtea-Veche cabanița domnului și cuca și teberul la sold și l-au petrecut pe podul Mogoșoaiei cu cîntece și strigăte, bătîndu-l cu ciomegele și cu tuiurile, dînd larmă: - Trăiască Malamos, împăratul bazagiilor! Să trăiască Domnul nostru!, spre rîsul întregului București”.

Nicolae Iorga (în *Istoria Bucureștilor*) și Dionisie Fotino (în *Istoria generală a Daciei*) confirmă ivirea pe ulițele mizerabile ale capitalei, după moartea lui Alexandru Șuțu (1802), a unui Malamos „bocceagiul” care, călare pe un măgar și purtînd cabanița și cucă, a fost proclamat domn de către cerșetorii de la Curtea Veche, în trecere fie spus, nu este singurul episod istoric real intrat în creuzetul sintezei lui Eugen Barbu. Princepele însuși pare a fi o combinație de Alexandru Ipsilante, Constantin Hangerli și Nicolae Mavrogheni, întrucît pot fi identificate în text - repovestite sau reproduse - evenimente și amănunte aparținînd domniilor acestora (consemnate de cronica lui Dionisie Eclesiarhul, dar și de cronicile rimate). Contează, însă, se înțelege, spiritul acestei sinteze și puterea de definire și de generalizare a acestei parabole.

Atît de coerentă este această construcție aluzivă obținută prin aglutinare istorică și prin dezvoltarea din aproape în aproape a unui model mental de putere, încît pînă și nereușitele artistice contribuie, involuntar, la senzația că ne aflăm în fata unei oglinzi dezvăluitoare pentru noi, românii.

În carte există un personaj - Ioan Valahul - care ar fi destinat să fie reprezentantul modului de gândire autohton, al înțelepciunii pământului, al onoarei unui popor prea adesea umilit, al rezistenței morale în fața violenței puterii străinilor, a „vitregiilor istoriei” etc. Cultura acestui alcătuitor de/o/efe este însă elementară, iar filozofia lui, hrănită din câteva - puține - precepte biblice, e săracă și nu poate face față competiției cu aceea a messerului. Modestă este și prestația celorlalți cărturari băștinași care ar trebui să fie exponenții spiritualității poporului și care sînt mai curînd simple caricaturi a ceea ce ar fi cazul să fie un intelectual. Creațiile lor - artisticește firave și neinteresante - nu-l impresionează pe rafinatul Principe grec, cum nu-l încîntă nici cele câteva opere de artă tipografică ce i se pun sub ochi la Horezi.

Comentatorii de odinioară ai cărții au reproșat autorului spargerea „echilibrului ideologic al cărții” (E. Simion) prin caracterul episodic și convențional al prezenței „vocii” pământului. Dar astăzi, cînd știm bine că rezistența intelectualității românești la presiunile și vicleniile regimului comunist a fost cu totul nesemnificativă, sîntem înclinați să îi dăm dreptate cinicului autor, care nu a reușit să se mistifice patriotic de dragul echilibrului artistic și al unei necesare contraponderi ideologice.

De altfel, concluziile (sugerate) ale cărții sînt, în ce privește destinul nostru ca popor și în ce privește soarta țării, profund sceptice. Evenimentele care au urmat anului apariției cărții au confirmat în bună parte intuițiile prozatorului și capacitatea de absorbție a parabolei lui. S-a dovedit în timp, prin domnia aberantă a „cîrmaciului”, că, pe fondul de sărăcie manipuiată și de spaimă generală, se poate experimenta orice extravaganță și poți da pentru o vreme trup - un trup de homuncul - unei ideologii de eprubetă.

S-a mai dovedit, apoi, că orice idee și orice întreprindere (rea sau bună fie ea) se relativizează sau se preschimbă în reversul ei într-un mediu social și intelectual care nu cunoaște rigoarea și consecvența și că, porniți pe drumul Occidentului, ne trezim invariabil pe aceeași cărare nesigură și în aceeași văgăună răsăriteană.

Cartea lui Eugen Barbu ne lasă să înțelegem că pe aceste locuri vor triumfa mereu spiritul superstițios-păgîn, miasmele, psihologia de gloată, colcăiala morală și risul care desființează, căci aparținem unui popor corupt pînă în adîncurile ființei lui și care nu va putea fi convins că se va schimba vreodată ceva în destinul lui ori că nu tot ce se întîmplă se hotărăște în afară și de către alții.

Stilul acestui roman somptuos atenuează aluzivitatea șocantă a cărții. El exploatează, ca și *Craii de Curtea Veche*, ideea de splendoare a viciului și de rafinament al decadentei, o idee estetică în măsură să ne fascineze mereu.

pentru că noi, românii, găsim în tipul acesta de răsfăț artistic și farmec diavolesc o răscumpărare pentru starea noastră de fapt. O sinteză este și lexicul cărții, selectat nu cu pedanterie (sînt destule gafe și sensuri greșite), cît cu inteligență stilistică (din arhaisme și neologisme deopotrivă), pentru a se evita situarea prea exactă în timp a acțiunii.

În *Săptămîna nebunilor* (1981) te întâmpină aceleași decoruri decadente, aceeași atmosferă de sfîrșit de lume din *Princepele* și te seduce același stil al melancoliei și al destrămării deprins din crepuscularul Mateiu Caragiale și adîncit prin Márquez: „Mereu obscuritatea lividă a zilelor goale, fie iama, fie vară, culoarea ternă a aerului saturat de prav sau de o uscăciune care-l îngheța; focurile cele mai mari nemaiajungînd răcelii din oasele îui și, mai ales, lihtisului, boala Orientului, acel gol fără sațiu în care intri și de unde nu mai reușești să ieși, turburea stare de așteptare, fără mișcare, fără gînduri, numai o supraviețuire dureroasă în care se rupeau niște vâluri și se trezea mereu în trecutul pe care-l ura, dar de care nu se putea dezbăra”.

Un personaj atins de lihtis și care aduce întrucîtva cu Princepele - beizadea Hrisant Hrisoscelu - visează să uimească și să seducă Bucureștiul punînd la cale o „săptămîna a nebunilor”, o orgie generalizată cu rafinamente și extravagante care să împingă în ruină orașul și pe bogații lui. El vine din Veneția, unde trăise în dezmăț și lux și unde isprăvisese în cîtiva ani banii Eterici, bîntuit de fantasmele puterii, închipuindu-se, alături de iubita lui Herula, împărat al Bizanțului renăscut.

Cartea e în întregime visul de răzbunare al unui învins scufundat în nepăsare și inacțiune și care își consumă exercițiul puterii în imaginație și mistificare, rememorîndu-și, cu sumbră nostalgie și la nesfîrșit, trecutul venețian înnobilat de iubirea Herulei, o iubire sporită de spaima oricînd posibilei apariții neiertătoare a Trimisului Eterici.

Cele două romane se completează, vorbind, în fond, despre aceleași lucruri: mecanismul psihologic al puterii și deșertăciunea ei.

**Dezvăluirea tarelor societății socialiste.
Literatura înstrăinării. Problematika
omului și a opțiunii morale în comunism**

Stavilele cenzurii deveneau și mai mari dacă, pe culoarul pe care avansau nu fără dificultăți, scriitorilor le trecea prin minte să se ocupe și de prezentul propriu-zis, de prezentul-prezent. Nici nu putea fi vorba, cum am mai spus, ca structura regimului socialist (purțînd, de acum, pecetea lui Ceaușescu) să fie pusă în cauză.

Cum simplele accente critice minore, de care erau în stare și abiliti sprijinitori prin scris ai regimului (activiști ai scrisului din categoria lui Corneliu Leu, Platon Pardău și D. Popescu), nu-i puteau mulțumi pe veritabilii prozatori, aceștia au deschis o lungă și epuizantă bătălie cu „organele” pentru fiecare pagină nemincinoasă despre destinul omului în comunism.

Și, firește, și-au luat cîteva măsuri de protecție pentru ca textele să treacă de cele cîteva baraje care înlocuiau, cu deplină eficacitate, cenzura oficial desființată. Ce a rămas din această înfruntare de forțe afirmative și prohibitive este tot ce s-a putut face în numele adevărului.

Limitele binecunoscute și dușmanii corect reperați au făcut ca schemele tactice, o dată constituite, să fie prezente mereu în minte, pe tot parcursul funcționării gîndirii producătoare. Oricît de ingenioase, ele au molipsit de schematism narativ prozele care au căpătat, astfel, un curs oarecum previzibil. Confruntîndu-și personajul-cheie (de regulă, un om de mare probitate morală, risipitor de energii pozitive, capabil de angajare totală și de gesturi sublime) cu barbaria socialismului, prozatorul îl ajută să intre în criză și să ajungă la acel moment crucial al vieții care presupune o reevaluare decisivă a datelor ei. Niciodată, însă, nu-l va lăsa să se radicalizeze, să se revolte și să devină un dușman neînduplecat al orînduirii care duce la o atît de gravă înstrăinare a individului.

Fie va găsi în biografia eroului, în starea lui sufletească de moment, în temperamentul și psihicul său elemente care să sugereze și o explicație strict subiectivă pentru modul lui „neprincipial” de a gîndi, fie îi va oferi o cale, netulburală politic, de ieșire din criză și de reechilibrare sufletească, fie va „descoperi” printre cei de partea cealaltă a baricadei oameni ai puterii cu potențial uman (activiști și securiști de treabă).

Constituit din ampla confesiune a unui electrician, romanul *Intrusul* (1968) îi oferă lui **Marin Preda** ocazia de a se situa încă o dată în răspăr față de fondul de idei al tezelor oficiale și de a da o replică zdrobitoare atât literaturii idilice și simplificatoare consacrate vieții constructorilor de pe noile șantiere, cât și ideii de eroism socialist.

Salvarea eroică a unui muncitor căzut într-o cisternă are drept consecință desfigurarea și destrămarea sufletească a electricianului Călin Surupăceanu. Acesta este pus, astfel, în situația să-și regândească destinul și să vadă - cu acuitatea pe care însingurarea o amplifică dramatic - oribila evoluție a „umanității” socialiste și impostura ei funciară.

Dar, în afară de analiza neiertătoare, minuțioasă, îndrăzneată pe care o face acelor vremuri mincinoase, de neconținută problematizare la care își supune circumstanțele și motivul propriei posturi tragice, de voluptatea cu care se culpabilizează, lui Călin Surupăceanu nu-i stă în putere să înfăptuiască nimic altceva. Poate doar să viseze la o lume mai bună, căci mintea lui inițiază utopia unei insule fericite în care el, noul Adam, va face să se ivească o nouă umanitate.

Era aceasta un fel de „revoltă în genunchi”, asemănătoare aceleia incriminate de critica marxistă atunci când vorbea, în primul deceniu socialist, de limitele literaturii realiste scrise de prozatorii care n-au putut profita de „geniala învățătură marxist-leninistă”.

Deceționat de sinistra realitate a „celeia mai drepte societăți”, înfiorat de practicile imorale, violente și rudimentare ale partidului, „străin de ce-a ieșit” și de monștrii pe care i-a scos la iveală regimul fericirii obligatorii, activistul Nicolae Moromete din *Marele Singuratic* (1972) cade într-o lungă apatie presărată de regrete și întreruptă de lungi procese de conștiință.

Regula consecvenței și logica narativă l-ar fi constrâns pe Marin Preda să-l facă pe acest personaj demn și cinstit să meargă mai departe, dacă nu spre fapta răscumpărătoare, măcar spre o ruptură deplină cu idealul tinereții. Ceea ce se întâmplă, însă, nu e ceea ce trebuia să se întâmple.

Autorul sau numai cenzura, redevenită agresivă după 1971, sau, și mai sigur, autorul împreună cu oamenii cenzurii (oricum s-ar fi numit ea atunci) nu i-au dat voie lui Nicolae Moromete decât să problematizeze intens, să-și cerceteze lucid experiențele trecute. Și nu în zadar, ci pentru ca, încet-încet, să se reîncarce de idealism și să-și regăsească forța de a ieși din nou în arenă.

În primul său roman, *Absenții* (1970), **Augustin Buzura** analizează evoluția - pe parcursul al câtorva ore de singurătate - a stărilor de conștiință ale unui psihiatru (Mihai Bogdan) care trăiește în ambianța frustrantă a unui institut unde domnește impostura. Totul în jur, în profesie, în viața personală din trecut și de azi, în prietenie chiar, îi pare terifiant și îi devine de-a dreptul ostil: o exasperare care, orice s-ar spune, nu ar avea ce căuta în „cea mai dreaptă dintre orînduiri”. Nu avem, însă, nici o îndoială că, în referatul adresat cenzurii, redactorul de editură a susținut că prozatorul a relevat un caz particular de conștiință, explicabil, de altfel, și prin meseria și temperamentul personajului.

Mihai Bogdan este primul dintr-o serie de personaje ajunse în răscrucea reexaminării nemiloase a trecutului și a încercării de a ieși din resemnare și din compromisul cu sine și cu alții: Cristian din *Orgolii*, Ștefan Pinte din *Vocile nopții*. Amînarea și fuga de sine sînt bolile lui sufletești. Cititorii romanului lui Buzura, cei mai mulți intelectuali care făcuseră compromisuri pentru a-și asigura confortul social, cunoșteau bine starea aceea de așteptare stearpă și de ocolire a întîlnirii cu sine. Simțiseră, din cînd în cînd, și ei pornirea de a-și sfărîma măștile de împrumut, de a ieși din rolul (social și politic) impus și jucat cu nemerită hărnicie.

Eroul își caută identitatea uitată și adevărul ființei și, mînat de dorința unei prime certitudini, supune unui fel de ritual al biciuirii ipostazele sale mincinoase, mistificatoare: „eu-neutrul”, „eu-cel-de-peste-două-decenii”, „eu-celălalt”, „eu-sus”, „eu-purtîndu-mă”. Nu că ar avea vocația suferinței, dar realizează că nimic nu se va schimba în destinul lui fără această voită, dureroasă rătăcire prin văile Purgatoriului.

În căutarea adevărului fiind, Mihai Bogdan, ca și atîtea alte personaje dintr-o serie ilustră, nu are cum să nu întîlnească suferința. Deocamdată el și-o provoacă cu închipuirea, înfruntîndu-se cu fantasmale stînjenitoare ale trecutului și cu ipostazele sale stingheritoare, căutînd în jur ceea ce Eliot numea „corelativele obiective” ale stării sale: cenușiul murdar al pereților camerei, ploaia sufocantă, străzile înnoroite etc. Aceste secvențe de realitate, la care se adaugă frînturi de vis urît și flashuri obsesive ale memoriei, funcționează metonimic, anunțînd gravitatea momentului.

Sîntem însă și rămînem în plan imaginativ... Dacă personajul ar fi și acționat spre a se salva sau spre a-și construi, sartrian, destinul prin fapte, ar fi cunoscut fără întîrziere răspunsul tăios și pedeapsa concretă ale unui regim care disprețuia individul și problemele lui mic-burgeze. Dacă nu aveai tentații suicidare și dacă voiai să supraviețuiești mulțumitor, adică larvar (o

spunem pentru cititorii tineri de astăzi), trebuia să te abții să te decizi vreodată să trăiești *altfel*. Acest *altfel* era chiar începutul sfârșimării dramatice a vieții tale (pierderea serviciului, hărțuirea de către „organe”, pedepsirea, fără justificare, a membrilor familiei, anchetarea repetată, amenințarea cu moartea și chiar înscenarea binecunoscută a unui accident etc.).

Primele trei cărți publicate de *Alexandru IvasiUC* (*Vestibul*, 1966; *Interval*, 1968; *Cunoaștere de noapte*, 1969) se înscriu în formula romanului speculativ analitic care găsește în evenimentele exterioare - mai vechi sau mai noi - prilejul unor reflecții eseistice inteligente, dar și al unor confesiuni interminabile și adesea indigeste. Departate de ardentă ideatică și de radicalismul seducător al lui Camil Petrescu ori de finețea notațiilor lui Anton Holban sau Mihail Sebastian, prozatorul acesta venit în literatură târziu, după ani grei de pușcărie comunistă, nu are vocația ficțiunii, ci doar pe aceea a problematizării.

Nu e exclus ca marxismul asimilat chiar în închisoare - o închisoare politică survenită nu printr-o eroare istorică, așa cum își impunea să creadă, ci prin aplicarea consecventă în practică a marxismului - să-i fi accentuat inapetența la mișcarea vie și imprevizibilă a vieții, înclinația reductivă, schematismul viziunii, tendința de a vedea în evenimente doar argumentele unei cazuistici atotcuprinzătoare.

O vină „intelectuală” pare să-i determine scriitorului destinul și stilul: a fost probabil obsedat de ideea, înțeleasă mai târziu, că necesitatea va triumfa mereu și fatal asupra libertății și va justifica oricând absolut orice și că pentru tot ce i s-a întâmplat lui personal și altora vinovată este chiar această slăbiciune mic-burgheză pentru libertate și individ.

Nu e întâmplător că personajele lui nu fac decât să probeze prin faptele și gândurile lor ponderea neglijabilă a problemelor morale și personale în fața problemelor vieții și ale supraviețuirii. Și nici simplificarea - neobișnuită la un prozator modern — a câmpului percepției până la ieșirea în evidență a schemei, a mecanismului, a repetabilității, a stereotipiei actelor „eroilor”, nici măcar simplitatea și generalitatea procedurilor narative nu sînt străine de acea obsesie de om pățit care își asumă, voluntar sau nu, un rol moral de avertizare a semenilor.

Aproape tot ce a compus ca proză e pus parcă sub semnul unui gând nespus, dar chinuitor: iată cît de precare sînt destinele individuale și ce se poate întâmpla indivizilor inabili, lipsiți de inteligență practică și care, ignorînd istoria ca agent al necesității, nu acceptă să intre în rolurile ei.

Numai ultimul roman, *Racul*, ilustrează chiar funcționarea mecanismelor istoriei și manipularea lor cinică, înseși consecințele folosirii indivizilor, în numele aceleiași necesități, ca simple marionete în scenariul dialecticii.

Al. Ivasiuc este, fără îndoială, un intelectual de o extremă și splendidă inteligență, care, însă, nu-l ajută să atenueze ținuta oarecum tezistă (în sensul unei etici marxiste) a cărților sale, ce sînt vizibil defazate. Ele par a fi fost scrise în perioada de tranziție și de încă numeroase concesii politice (1958-1964) și nu mai tîrziu, cînd astfel de soluții care rarefiază substanța vieții și confirmă adeziunea politică erau ocolite ingenios, măcar și numai pentru a risipi prezumția de conformism. Mai mult, prozatorul caută rezolvările simplificatoare, elucidările și generalizările instructive cu o anume insistență, ca și cum și le-ar fi asumat voluntar și în contra curentului, exact cum a făcut-o cu tezele tînărului Marx pe care el le-a citit cu pasiune în subterane, în timp ce confrății aflați la suprafață le ignorau, excedați de conspectele anoste din manualele de socialism științific.

Ca în numeroase alte proze cu o structură asemănătoare apărute pînă la jumătatea anilor '60 (dar și în destule de după), un eveniment anume sau o simplă împrejurare declanșează un nesfîrșit cutremur care zdruncină stabilitatea morală și confortul psihic ale unui personaj impecabil, de o perfectă adaptare socială și politică. Savant, politician, director, universitar fie el, va parcurge o criză și va face din senzația de conflict cu propriul eu prilejul unui examen metodic și sever al trecutului, în confruntarea lui cu prezentul, acesta își relevă acum, sub tensiunea „iluminării”, semnificații noi.

Peste tot e rețrăit și rejudecat mai ales un moment dramatic din viața eroului - clipa opțiunii, cînd, din slăbiciune morală sau intelectuală, nu a „înțeles” ceva important, poate ceea ce puterea comunistă numea sensul istoriei și condiționările ei. Conștientizarea prin autoanaliză a dimensiunilor reale ale acelei clipe îndepărtate și a neliniștilor ulterioare pare a juca rolul leucitor al unei defulări controlate, eliberatoare.

În *Vestibul*, profesorul de histologie Ilea se îndrăgostește de una din studentele lui, cu 30 de ani mai tînră, și, neavînd curajul să i-o spună, se confesează — de fapt, monologhează — în scrisori niciodată expediate. El străbate, aparent la întîmplare, propriul trecut în căutarea acelor erori afective, morale sau intelectuale care să-l facă să aibă acum sentimentul că trăise viața ca pe o lașitate. Dorința bărbatului de a da de cauza complexului lui și a senzației de culpă și de eșec nu-l ajută prea mult.

Confesiunea aceasta (de tip psihiatric) nu provoacă nici o rupere și mai curînd adîncește confuzia; există ici și colo cîștiguri de cunoaștere, limpeziri, „noționalizări”. Se află însă printre rememorări cîteva scene (ultima oră de curs, secvențe din copilărie și din război) care, pe o cale metonimică, devin „corelativele obiective” ale sentimentului de frică și de lașitate. Această senzație - stăruitoare în rîndurile cărții - ar putea explica și neputința comunicării.

Criticii din sfera puterii s-au și grăbit să vorbească de insuficiența soluțiilor de viață individuale, adică a soluțiilor căutate în afara colectivității, a societății. Este totuși demnă de subliniat cutezanța - rar întîlnită la noi - a scriitorului de a face proză din pură speculație intelectuală, fără tipologii și cu o minimă mișcare epică, atîta cît să urnească, din loc în loc, mașinăria dizertației.

Cel de-al doilea roman (*Interval*) se alcătuiește din două confesiuni (paralele, cu puține puncte de convergență) prilejuite de reîntîlnirea după cincisprezece ani, într-un tren, a unor foști prieteni (Ilie Chindriș și Olga) care reconstituie traseul unei excursii studentești de odinioară. De fapt, personajele inițiază, prin tatonări circumspecte, o călătorie în trecutul lor, unde se află sursa resentimentelor, a îndoielilor, a situațiilor traumatizante care i-au despărțit.

Faptele, unele oribile, ale trecutului sînt explicate precipitat, interpretate și reinterpretate în diverse feluri, cu o bizară obstinație, de către două personaje cu apetitul disecțiilor. Bărbatul face pe larg apel la amintirile de familie din prima copilărie (singurele interesante sub raport artistic) pentru a explica momentul dezonorant, de mare slăbiciune morală, în care și-a trădat prietena (Olga) în chip perfid în timpul ședinței U.T.M. de demascare și excludere a acesteia pentru culpa de a fi învățat englezește.

Rememorările situațiilor evoluează paralel și punctele de convergență ale opiniilor sînt atît de rare încît adevărul pare de neatins și comunicarea imposibilă. Analiza în analiză și procesul de introspecție și de deliberare continuă împotmolesc narațiunea, slăbesc impactul unor scene dramatice (seceta, foamea) și a unor secvențe epice care ar fi putut să reanime inima obosită de prea multe vorbe a cărții.

Există în roman - ca spre a ilustra (după teza și antiteza de rigoare) ieșirea dialectică din impasul cunoașterii — un al treilea personaj (Petru, bărbatul Olgăi), constructor și activist care, fără a fi un fanatic, crede cu fermitate în forța clarificatoare a legilor obiective ale materiei. Respectînd, ca orice constructor, realitatea, el este ferit de incertitudini și de haosul și arbitrariul propriei subiectivități. Un astfel de personaj exemplar — ce vine

parcă din primul deceniu de literatură scrisă în comunism, spre a ne arăta cum poți ieși din alienare - e aureolat (și scuzat) de propria, prematură, moarte, care ne invită să-i uităm prezența convențională.

Romanul este primul din seria bine reprezentată a cărților care, așezând faptele reprobabile și chiar criminale ale „obsedantului deceniu” între oglinzi paralele, le diminuează ferocitatea și falsifică, într-o măsură acceptabilă doar pentru cenzură, adevărul.

Ceea ce declanșează la funcționarul de rang înalt Ion Marina - din *Cunoaștere de noapte* - mecanismul, de acum binecunoscut, al introspecției este iminenta moarte a soției, în căutarea tensionată a unui punct de sprijin și a unei minime certitudini, cel ce viețuise pînă atunci cu sentimentul ordinii și al trăinicieii lucrurilor încearcă să își revadă cu ochii minții biografia, supunându-se unui efort de autocunoaștere și de rețrăire a amintirilor.

Cunoașterea de sine ar fi trebuit să însemne, în fapt, nu numai constatarea lucidă a stării de alienare (profesională și civică) pe care și-a ignorat-o continuu, ci și descoperirea unui unghi din care, privite cu luare-aminte, faptele vieții, „trăirile neatente” să capete un sens cît de cît liniștitor. Faptele însă rămîn nesigure, nu se leagă, nu-și găsesc tiparul, nu posedă înțelesuri valabile în sine și nici măcar evadarea în trecutul acelor fapte nu poate dura.

Încît o oarecare certitudine îi dă lui Ion Marina însăși strădania aceasta de a-și defini trecutul („calea formării, mării și poate crizei”) și de a-i atribui un sens. „Efortul reconstrucției crescuse faptele, trăirea rememorată și gîndită era mult mai importantă”, comentează nu naratorul, ci autorul, căci Al. Ivăsiuc adaugă, după moda vremii, romanului un roman al romanului.

El limpezește mai mult decît trebuie criza morală a eroului. Rămas în zona penumbrelor, acesta ar fi cîștigat în interes, întrucît prozatorul-narator se grăbește să ne explice că biografia lui plină de victorii îl împiedică să-și trăiască deplin momentul ca pe unul tragic. Că, mai mult, intensitatea acelei nopți de veghe și de regîndire atentă, încrîncenată a vieții, însăși înfruntarea mecanismelor mistificatoare ale memoriei l-au ajutat să-și recîștige siguranța de sine, sentimentul întremător „de deplină existență” și de biruință.

E încă o izbîndă (e adevărat, ă la Pirus, cum observă autorul) care împlinește portretul final al bărbatului „cu munci de răspundere”, ce străbate, întîmpinînd lumina dimineții, orașul pe care trebuie, ca mare demnitar comunist, să-l facă să funcționeze.

Putem remarca astăzi, într-o istorie a formelor literare, progresul pe care-l aduce cartea în privința procedurilor analizei și introspecției. Dar, în ansamblu, absența cvasitotală a epicului, abundența dizertațiilor și ieșirea luminoasă, „pe linie”, din criză a eroului o fac astăzi, în ochii generației post-decembriste de cititori, ilizibilă și anostă. Cît privește relativizarea faptelor trecutului (și, pînă la urmă, pulverizarea adevărului), ea începe de pe acum să fie o metodă perfidă de amăgire și a cenzurii și a cititorilor epocii, prin alibiul modernizării.

Folosit pînă la sațiu în primele trei romane, procedeul de provocare a analizei psihologice și de limpezire prin problematizare și cazuistică a unor complexe și a unor neliniști va mai fi încercat în al șaselea, intitulat *Iuminări* (1975). între timp, împins de critica noastră fixată la vechile habitudini ale romanului tradițional, încercase în *Păsările* (1970) și în *Apa* (1973) să părăsească formula aceasta relativ nouă în literatura de după 1948 și să dea epicii partea ei de carne și sînge.

De cazurile de conștiință și de crizele unor intelectuali împinși de o împrejurare anume să se supună unei analize minuțioase, unei retrospecții psihanalitice s-a simțit atras și Augustin Buzura. Procedura e atît de asemănătoare în *Absenții* (1970) și în *Orgolii* (1977), încît se poate vorbi cu îndreptățire despre o înrîurire.

Spre a nu-și părăsi cu totul modalitatea care deschidea deja alte cariere literare, Alexandru Ivasiuc o reia în *Iuminări*, carte avînd ca erou pe savantul Paul Achim. Acesta conduce autoritar un institut științific cu personal numeros și cu destule mici și mari conflicte. Cele mai multe sînt specifice vieții din interiorul unui institut și cu nimic diferite de cele care umpleau în epocă paginile cărților mediocre ale autorilor mediocri, ilustratori ai tezelor Congresului al IX-lea, specializați în „înfrentarea” dintre rutină și spiritul înnoitor, între inerția bătrînilor (tehnocrați, birocrați, activiști) și creativitatea tinerilor (specialiști, cercetători, activiști).

Păsările și *Apa* reprezentaseră, cum se vede, un exercițiu util de reconvertire a scriitorului la cultul evenimentului. Al. Ivasiuc redă în toată complexitatea lor, cu un de nebanuit simț al concretului, relațiile interumane și relațiile indivizilor pe parcursul conflictelor, abți/rîndu-se să le suspende ca altădată, de dragul analizei suverane.

Interesante sînt în carte mai ales tipurile de atitudini legate de invidie, de dorința de parvenire și de complexul mediocrității — inevitabile într-un institut de cercetare sau, în genere, într-un mediu intelectual. Personajele însă, luate în sine, nu surprind prin profunzime. Mai reușite sînt cele ce întru-

pează funcțiile din organigrama institutului (șeful de cadre, atotputernicele secretare, șeful cel mare și cel mic), în rest, indivizii se clasifică în alb-negru, ca în oricare roman „pe linie” din epocă și mai ales din epoca anterioară: cei, de obicei tineri, pasionați ingenuu de știință și având cultul muncii perseverente și creatoare și cei care, neavând nici vocație, nici suflu, își drapează impostura și ticăloșiile prin lingușire, prin intrigi meschine, diplomatie de birou și, bineînțeles, prin agitatea steagului principialității partinice.

Dar, inevitabil, accentul cade în carte tot pe criza personajului central, Achim, savantul care, aflat la o vîrstă dificilă, are, sub incidența unui eveniment trăit la un congres științific internațional, revelația mediocrității sale, o mediocritate care însă i-a netezit succesul social, își analizează și reanalizează sursele posibile ale acestui sentiment de impostură și ratare, cu consecințele de-acum binecunoscute cititorilor excedați de atîtea percheziții sufletești necruțătoare și de atîtea „iluminări”.

E inutil să adăugăm că, spre a nu-l detesta pe savant, cititorului i se dă de înțeles că un factor la urma urmei acceptabil - „vocația biruinței” - l-a împins pe Achim să-și ignore impostura, să negocieze ce nu trebuie negociat, să facă vad cortegiului de superficialități, duplicității care asigură buna primire socială și liniștea politică. Și uite-asa îl descoperim pe savantul-academician împins de un resort moral pînă atunci ascuns să scoată gunoiul din instituție și să deretice în cămările sufletului pînă atunci ascuns: el vrea să schimbe, să răvășească totul în jur și în el și să se smulgă din rutină, din plasa de compromisuri - firește, după ani de compromisuri.

Ca să umanizeze și să complice puțin personajul, autorul îl amorezează de o tînră cercetătoare (Nora Munteanu) - cum va face și Buzura -, căreia savantul îi oferă protecție împotriva haitei de nulități guralive și de ariviști experți în lovituri sub centură și șoapte ucigașe. Dar spre a nu-l complica totuși prea mult și a-i mai oferi și alte pricini de iluminare personajului (și cenzurii), îl divorțează pe acesta cu mult timp înaintea ivirii aceluia moment de slăbiciune erotică pentru un „cadru” al institutului pe care îl conduce.

Ivasiuc nu exploatează suficient izbucnirile de orgoliu intelectual (incitate de prezența femeii, de mîndria masculului trezit la viață) ale celui ce nu și-a pierdut nici ascuțimea spiritului, nici perseverența și vivacitatea, în ciuda nesfîrșitelor tranzacții făcute din dorința păstrării scaunului (pe care, de altfel, îl și merita). ,

Dacă autorul ar fi avut o doză mai mare de curaj estetic, personajul ar fi devenit unul emblematic pentru un anumit tip de conducător de instituție din vremea socialismului ceaușist, un ins cu destule calități, împărțit între dorința dezinteresată de performanță și efortul de prestidigitator care-și consumă inteligența și-și calcă zilnic principiile pentru a putea rămâne în funcție.

El ar rezista, chiar așa cum e construit, dacă cititorul nu ar simți în deciziile eroice ale personajului reflexul temei propagandistice a luptei cu inerția și îndemnurile comuniste de ieșire din rutină.

Romanul *Păsările*, care i-a convins pe criticii epocii să proclame entuziast reîntoarcerea autorului la epică și tipologie, justifică puține din propozițiile superlative cu care a fost întâmpinat.

Între copertele cărții se află, de fapt, două romane, cu atmosferă și moduri diferite de narare: istoria eșuării destinului lui Liviu Dunca și o „poveste” de uzină, cu directorul, secretarul de partid de rigoare și celelalte ingrediente cunoscute: „lupta” pentru șefie, intrigă, conflicte și principii. Ele nu comunică mai deloc sau, mai bine zis, o fac prin intermediul a doar două personaje, care, deși interesante prin ce spun (Margareta Vinea și inginerul Mateescu), au o pondere mică în economia cărții.

Istoria lui Liviu Dunca este aceea a individului cu spirit justițiar, care, ignorând forța autorității și Puterea și nestiind să asculte la vreme glasul necesității istorice, nu-și poate proteja sau dobândi libertatea, ratându-și viața în numele de fum al dreptății și al onoarei. Ea e fie comunicată direct de autor, fie e destăinuită în tranșe de către erou unor femei: luliei, fosta soție a unui membru al clanului Dunca (vărul Cornel), și soției neglijate a directorului Vinea, Margareta, femeie distinsă, o doamnă T. de vremuri noi, care, prinsă sufletește de Liviu Dunca, nu-l poate totuși smulge de sub lespedea trecutului distrugător, apăsător.

E instructiv să revedem cu ochii de astăzi felul cum relatează autorul - consultându-și propria ursită - biografia unui om care încearcă să nu abdice moral în confruntarea cu teroarea comunistă. Deși erorile trecutului stalinistodejist (care întinaseră nobilele idealuri ș.c.l.) fuseseră veștejite la vedere și cu mînie proletară în câteva din plenarele P.C.R., autorul învăluie într-o pîhză subțire faptele, diluînd informația și fracționînd-o în două părți separate printr-o secvență de dragoste, reluată parcă din vechi cadre cinematografice cunoscute (imaginația scriitorului e, de altfel, în general vorbind, săracă).

Întîi de toate, atitudinea neconformistă a eroului, refuzul lui de a fi las precum ceilalți, precum îl îmbie ceilalți, pierderea instinctului primejdiei primesc o explicație cauționată literar, o motivație romanescă, adică una pe

care o acceptăm din obișnuință. Din rememorările lui Liviu Dunca prilejuate de revenirea, după douăzeci de ani de absență, în orașul natal, înțelegem că s-a născut într-o familie ardeleană ierarhizată strict și ale cărei reguli severe erau respectate de către toți membrii ei cu sfințenie și spaimă.

Descrierea acestui climat a indus criticilor de întâmpinare impresia că au dat peste o insulă de proză obiectivă, că au de-a face cu un roman de mediu ori cu cronica unei familii cu vechi cutume, în realitate, prozatorul își pregătea argumentele unei demonstrații, printr-un mare ocol presărat cu dovezi de mare literatură (căci scriitorii izbîndesc unde nu vor). Clanul era condus autoritar de juristul memorandist Tudor Dunca, un bătrîn impunător și intransigent, cu principii rigide și căruia toți i se supun fără crîcnire.

Cine înfruntă puterea (aici puterea patriarhului), cine îndrăznește să comită fie și mici acte de independență este pedepsit fără cruțare. Cînd Ștefania aduce în casă un logodnic nedorit (pe legionarul Ilie Ghimuș), însă nemanierat și agresiv, bătrînul șef de trib, care e conștient de mediocritatea copiilor și a nepoților, o umilește, izgonindu-i pretendentul. Nu după mult timp, ea se va sinucide, aflînd că Ghimuș a fost împușcat pentru activismul lui legionar.

Singurul care zdruncină temeliile clanului, părăsindu-l fără remușcări pentru o meserie nesigură și netraditională — cea de aviator —, singurul care se revoltă cu adevărat împotriva autorității, cu prețul călcării vechilor rînduiri și al pierderii liniștii de cuib, este nepotul memorandistului, Liviu Dunca. El are sufletul tare al bunicului și mai ales are un simț sinucigaș al independenței hotărîrilor.

Existau deci toate premisele pentru ca un personaj demn și cu un temperament imprevizibil ca al lui să sfîrșească în lațul istoriei și drama ruperii din sînul protector al familiei să se repete, mai curînd sau mai tîrziu, la altă scară. Și, astfel, romanul de mediu, cronica de familie și romanul revoltei împotriva autorității paterne (cu tot ce ține de miturile prometeice și de complexul castrării) se transformă - așa zice, în chip firesc pentru o demonstrație - în romanul sartrian al revoltei împotriva presiunilor istoriei.

După ce scăpase, ca aviator, nevătămat în război, Liviu Dunca se angajează ca geolog pe un mare șantier unde se simte bine, are colegi simpatici, își face prieteni și o iubită cu care e gata să se căsătorească. Convingerile lui politice nu sînt diferite de cele ale amicului său, activistul Cheresteșiu. Crede în inițiativele înnoitoare ale partidului și vrea să fie util noii societăți. Dar, în

chiar clipa în care se putea spune că biografia luase un curs previzibil, este pus în fața unei situații limită și confruntat cu o gravă problemă de conștiință care îi revelează dimensiunea sinistă, pînă atunci ignorată, a comunismului.

Securitatea - ca executant al ordinelor unui partid care avea perpetuu nevoie de țapi ispășitori și de teroare generalizată - înscenează un proces de sabotaj împotriva conducerii șantierului și exercită presiuni inumane asupra geologului spre a depune mărturie falsă în sprijinul acuzației. De la sine înțeles că numele abominabilului „organ” este sistematic evitat și că funcționarea mecanismului represiunii este mai curînd sugerată în carte de mirările și perplexitatea eroului încrezător pînă la capăt în victoria dreptății și a logicii.

Cum băgăm de seamă, relatarea unor astfel de nedreptăți politice traumatizante se făcea cu destule precauții chiar în „vremurile bune” ale relativei liberalizări. Știm de la mulți alți romancieri atrași de subiect că în astfel de circumstanțe nu putea fi eludată justificarea oficială a „neajunsurilor” socialismului incipient. Ea trebuia atribuită cuiva vrednic de considerație (nu neapărat aflat de partea puterii), de regulă unui personaj creditabil, îndeajuns de convingător și mai ales, mai ales scutit de sarcasmul sau măcar de ironia întîmplătoare a autorului.

Teoria „rațiunilor superioare” care cer jertfe, a supunerii în numele Necesității istorice și a cauzei sacre a revoluției care trebuie desăvîrșită cu orice preț o face aici vechiul prieten Cheresteșiu (devenit între timp securist cu grade mari), privit cu destulă simpatie de autor. El îi vorbește geologului aflat în fața unei mari cumpene cu vigoare logică și chiar cu căldură omenască, vehiculînd, spre a-l decide să accepte in Justiția, cam același soi de silogisme diversioniste și de sofisme intelectuale pe care le invoca și stingă intelectuală franceză în anii '50-'60. Presărate cu formule leniniste, acestea erau argumentele unui instrument al puterii, unui executant fără ezitări intelectualiste, care evocă rațiunile puterii, povățuiește în numele puterii.

Există însă în carte un alt fel de pledoarie, una făcută în numele supraviețuirii și al vieții care e mai presus decît onoarea și decît acea iluzie malignă care e adevărul. Ea e pusă în seama cuiva care nu se află în interiorul „sistemului”, dar care îi cunoaște mecanismul. Teoria caracterului natural al in Justiției, a inutilității sacrificiului personal și a utilității sacrificării celui alt, a semenului, aparține în carte unui coleg de șantier, inginerul Mateescu, personaj pe care îl regăsim neschimbat și etern biruitor peste ani în partea a doua a romanului, unde joacă același rol în fața unei conștiințe dubitative.

E o lecție de supunere, lașitate și cinism, o ispitire condusă abil și cu argumente irefutabile de un Mefisto de vremuri noi. O reproducem împreună cu replicile interlocutorului ingenuu, confuz și înfricoșat, pentru că ea cuprinde și o analiză pertinentă, metodică, necruțătoare (cum nimeni n-ar fi putut-o face într-o carte de istorie) a modului cum funcționează teroarea roșie:

„- Frumos, foarte frumos, te-ai hotărât deci să apuci calea martiriului pentru dreptate. Pentru dreptate și pentru adevăr.

- Dacă vrei, poate fi adevărat. Sper că se va aranja însă totul.

- A, nu. Dacă te sacrifici, încearcă măcar s-o faci lucid, să nu aștepți nici un fel de minune, să nu crezi că în ultimul moment va interveni ceva sau cineva, ca într-o piesă de curte, și adevărul va fi restabilit cu regrete, iar campioni lui vor primi felicitări în ovațiile oamenilor cinstiți și cumsecade de pretutindeni, care nu așteaptă decât această restabilire a frumosului adevăr. Nu acum, în nici un caz. Aici, dragul meu, nu e potrivit să-ți faci iluzii. Se joacă foarte tare. Dur, tare și eficient. Doar nu-ți închipui că se caută vreun adevăr. Doar știi de ce se face toată chestia asta.

- Tocmai că asta nu știu, nu înțeleg și încerc să înțeleg.

- Atunci, dacă nu înțelegi de ce, vrei să te sacrifici pentru o simplă eroare? Deși, poate ai dreptate. Contrar unor păreri foarte răspândite, sacrificiile nu se fac din luciditate, ci din ignoranță. E un fel de preț superior al cunoașterii, care se înfăptuiește degeaba, când nu mai există subiect cunoscător.

Discuțiile teoretice mă dezgustau în asemenea moment. Mateescu îmi devenise brusc mai antipatic ca niciodată și am luat un aer posomorit. Mateescu nu mă vedea, dar cred că a simțit sau și-a dat seama că fusese ridicul și a schimbat brusc tonul:

«Să lăsăm joaca, a spus. Dacă vrei un sfat, nu te sinucide inutil. Pentru că, dacă te opui, sigur te sinucizi, nu te vor ierta, îți dai seama, sper, de ce se întâmplă totul. Dacă ai iluzii, ascultă-mi interpretarea. Condamnarea este sigură și face parte, așa zice, din ordinea necesară a lucrurilor, a unor asemenea mari tulburări sociale, în timpul cărora am avut nefericirea, poate fascinantă, să ne fi născut, îți dai seama, se realizează câteva lucruri dintr-o lovitură, întâi se lichidează niște adversari potențiali, apoi inhibă și înfricoșează pe alți adversari potențiali. Pe mine, de pildă, dacă mi-aș fi pus în gând să mă opun vreodată. Numai că eu nu mi-am pus în gând, ceea ce ei totuși n-au de unde ști. În același timp, explică niște insuccese nu prin natura începutului, sau prin proasta organizare, sau prin neputință, ci prin acțiunea unor forțe potrivnice, descoperite și zdrobite acum. Ceea ce va crea o atmosferă de frică. Nimeni nu va îndrăzni de acum să spună că un lucru e greu sau imposibil, ci

vor lucra în tăcere și, mai mult, mereu cu conștiința vinovăției, în sfârșit, *last but not least*, vor fi nu numai victime, cîteva, dar și martori, adică oameni implicați, de care nu se vor mai teme vreodată. Ca tine, de pildă, implicat, dacă vrei compromis, deci pe vecie inofensiv»".

Recunoaștem în rîndurile de mai sus (rareori sau deloc citate de critica de întîmpinare) forța și îndrăzneala eseistului Ivasiuc. Dar ce urmează e începutul unui balans ideologic instructiv pentru cititorii de astăzi, care nu pot evalua corect amploarea fenomenului de autocenzurare și inventivitatea trucurilor stilistice folosite de prozatorii români pentru a slăbi percutanta textului și a echilibra prin ceva adevărul politic iritant.

Cel ce a putut pronunța asemenea aserțiuni cu privire la dictatura proletariatului și la sodomizarea treptată a tuturor oamenilor va trebui el însuși preschimbat, în fața cititorului, într-un personaj cinic și antipatic, căruia să i se ghicească sub înfățișarea obișnuită copitele și părțile diavolești: „Mateescu tăcu, așteptîndu-mi replica. Tăceam îngrozit, fiindu-mi frică aproape să mă gîndesc. Pentru că, totuși, de ce o făceau? în fața mea se vedea doar marginea abruptă a rîpei pietroase, era *un loc dosnic și fără perspectivă*. Alături, capul lui Mateescu, de-abia bănuț, rotund, mare, acoperit de *un păr negru* și aspru, tăiat foarte scurt, *forma craniului* i se vedea *ca un berbec* solid, *în frunte părul îi era ridicat*. Luă o piatră și o aruncă în rîpă, piatra antrena și altele, zgomotul de rostogoliș *se înfundă în adînc*, sub picioarele noastre, mă apucase aproape *o frică superstițioasă care mă paraliza*".

Transcriem în continuare fragmentul „ispitirii în pustie". Posibilă doar într-un roman și, sub pretextul ficțiunii, pledoaria lui Mateescu devine din ce în ce mai incitantă și mai lipsită de precauții, tocmai pentru că emitentul e prezentat ca demn de dispreț. Nimeni și niciodată în România ceaușistă nu ar fi putut publica o asemenea analiză sociologică și psihologică într-o revistă de specialitate. Ea pare scoasă dintr-o celebră carte a lui Czesław Miłosz, întrucît evocă nu numai sursele fascinației comunismului, ci și felul cum se naște mitologia puterii paterne și senzația de siguranță:

„După încă un minut sau două de tăcere, Mateescu continuă, cu un glas puțin schimbat:

«Aceasta, la o analiză sumară, vizînd numai primul strat al faptelor. Privind mai adînc, în stratul mai profund și adevărat, întreaga acțiune mi se pare superior firească. O mare răsturnare socială descompune ordinea și ierarhia și aceasta nu poate fi restabilită decît prin mijloace neobișnuite, deosebit de drastice, generalizate, care să disemineze teama, o teamă nu pentru răspunderea reală, dar și pentru cea posibilă. Trăim un moment cînd pentru un

timp totul pare posibil. Acum vine, cu o forță egală, demonstrația limitelor. Societatea se restructurează, se restabilește ordinea, o ordine care trece prin momentul de panică. Apoi din teamă va apărea respectul și din respect se va naște, e numai un pas, un fel de dragoste, fericirea de a primi un zîmbet sau o lovitură peste spate, încurajatoare, din partea unui părinte sever. Ascultă, Dunca, înțelege-mă, într-un fel e frumos. Se restabilește autoritatea paternă, ne transformăm într-o nouă familie cu noi întemeietori, iar noi vom fi fiii blînzi, sperînd, de-abia sperînd la o fărîmătură de moștenire. Tulbureala se termină și apare structura, cristalul, forma. Haosul devine cosmos, sub ochii noștri, dur, nemilos, așa cum trebuie să fi fost și creațiunea dintîi, dacă a existat vreodată. Nu vom mai fi copiii risipiți și risipitori. De o parte va fi raiul și de alta iadul. Tu, dragul meu, ai ajuns, înaintea mea, la momentul alegerii. Te invidiez. Dacă accepți, ești sigur *prin faptă*, nu prin declarațiile tale. Mai sigur decît printr-un act, deci tot o faptă, însă eroică. Pentru că de eroism ne putem dezice, în orice clipă ne putem dezice. Oricine are dreptul să strige: eu nu mai vreau să fiu erou, mă dezic de sacrificiile mele, de tot ce am făcut măreț. Dar nu și de rușine. Rușinea se lipește de noi, nu putem renunța, ea este adevărata fixare. Și din acest moment toate căile devin deschise. Eu n-aș ezita nici o singură clipă, nici o singură clipă. Și nu din dorința ieftină de parvenire, nu, ci din marele sentiment de siguranță pe care ți-l dă ierarhia, din sentimentul de paternitate. De la tine decurge lumea, a fi sus înseamnă să fii un întemeietor sau cineva solid înfiripat în șirul întemeierilor. N-aș refuza această șansă pentru niște meschine scrupule morale, bazate pe un adevăr incert și fără consecințe. Adevărurile sînt importante numai dacă au consecințe, și acest adevăr special, adevăr istoric, mai important decît niște fapte banale, naște vaste consecințe, întemeiază o mitologie. Totul are caracter de mitologie, pînă și exorcismul, spălarea greutăților, a unor păcate și insuficiențe, prin victime. Tu vei contribui, ți s-a deschis posibilitatea să pui o cărămidă la zidirea nevestei lui Manole în această construcție, mă refer la construcția abstractă. Să nu eziți. Eu va trebui să-mi fac drum mai greu, mult mai greu.»

Mateescu tăcu din nou și pe mine mă cuprinse spaima, mai ales pentru că tăcerea lui fu curmată de un rîs încetișor, satisfăcut, care creștea mai tîrziu. Se zgîlțîia de rîs și apoi mă lovi peste umăr și continuă, cu ton scăzut:

«Așa s-a întîmplat. Totdeauna, așa s-au făcut piramidele. Geniile răului au fost învinse prin sacrificii umane. Uneori mă furîșez să văd coloanele venind de la muncă și mă gîndesc, așa a fost totdeauna, totdeauna. Acestea sînt sacrificiile începutului, în lumina amurgului stau și văd cum se tîrăsc și mă gîndesc, fac la fel, dar îngroapă totodată și neghiobul lor vis egalitar. Știu,

îmi vei spune, îmi vei striga: acolo sînt rudele tale, frații tăi, verii tăi de sînge, tîrînd roabe cu pietriș, sfîșiindu-și mîinile în pietre ascuțite. Ei și! Istoria este aspră, și cu ei, gata. Însă totul se va reface, cu acei care pot să reziste. Să nu refuzi, să nu te sinucizi ca un prost.»"

În trecere fie spus, citită după Revoluție, cînd am văzut cu ochii noștri cum martirii acelor vremuri au fost încă o dată supuși oprobiului și deriziunii chiar de către instrumentele vechiului regim comunist - nepedepsite și în continuare la putere -, ultima frază a pledoariei ne dă frisoane.

Și din nou, în acest punct periculos al textului, intră în funcțiune soneriile de alarmă ale autocenzurii. Pentru că de data aceasta, deconspirîndu-se, dusese prea departe dezvăluirea mecanismului terorii, prozatorul, călcînd regulile jocului scriitoricesc și ale veritabilei literaturi, se simte obligat să-și părăsească neutralitatea, să-și murdărească personajul, să se dezică de opiniile lui, spre a-și sublinia inaderența și ura în fața cuiva anume - o instanță supremă, ca într-o ședință de partid în care era demascată, în anii '50, cineva apropiat sau un prieten: „îl uram pe Mateescu, pe el și visul lui de autoritate paternă, de ordine și ierarhie cruntă, gîndirea lui cu adevărat de dreapta. (...) Și era fundamental fals, pentru că nu era vorba de nici o piramidă mortuară, ci de o nouă civilizație, în opoziție cu cele dinainte, construită pe entuziasm și participare, nu pe niște cazuri particulare și frică. Majoritatea erau participanții".

Si mai bizar este că Ivăsiuc, literat cu acces la întinse referințe filozofice, face apel la același răsuflat „raționament" folosit adesea și cu succes de intelectualii burghezi de stînga (mulți dintre ei manipulați de serviciile secrete sovietice) ori de cîte ori cineva (fie el românul Istrati) dezvăluia erorile regimului sovietic: cine nu e cu noi e împotriva noastră, cine ne critică este de dreapta, deci fascist.

Acest soi de echilibristică ideologică (care recurge la cîteva fraze de manual de socialism științific și la demonizarea unui personaj interesant) e gata să arunce romanul în seria mare și tristă a prozelor conformiste (și cu teză) tipărite cu un deceniu mai devreme.

Conștient, într-un tîrziu, de primejdia estetică la care expune cartea, autorul își amintește că a mizat la începutul ei pe motivul literar al revoltei împotriva ierarhiei și autorității. El îi furniza, cum am mai spus, o explicație nemarcată politic, ce ține de un temperament specific și de un tip de reacție plauzibil artistic: „însă eu eram aici nu ca să mă desfăt cu formarea unei ierarhii, ci pentru că fugisem de una, și pe atunci nici măcar nu-mi dădeam seama de acest lucru cu destulă claritate, nu-l contemplam, ci îl simțeam *cu*

toată ființa, în sinea mea mă opuneam bătrînului, șefului clanului, și din nou, ca odinioară în copilărie, am să-ți povestesc poate odată, din atlasul cu păsări, vulturii acvatici amenințau să se ridice".

Am extins citatele pentru că rareori ni se oferă o ocazie ca aceasta de a putea decela în ductusul textelor o mai ilustrativă imagine a scriitorului român aflat în obsedanta și incomoda lui postură deliberativă din comunism. Din ce am văzut se deduce că, din clipa în care prozatorul avea nefericitul imbold de a avansa inoportun un adevăr stingheritor, se pune în mișcare un mecanism al echilibristicii și replierilor succesive, care ducea implacabil spre eșec orice carte. Ca și în viață, de altfel, unde declarațiile politice îndrăznețe sau micile luări de poziție față de excesele regimului erau la scurtă vreme urmate, în mai toate cazurile, de dezmințiri oficiale, de retractări penibile și chiar de declarații fervente de adeziune la politica partidului (cînd securitatea descoperea un punct nevralgic în dosarul curajosului).

Toate nesfîrșitele tranzacții stilistice din *Păsările* nu au avut alt rol decît să explice de ce Liviu Dunca a hotărît să aleagă riscul pușcării politice, adică soluția revoltei, într-un caz de flagrantă ticăloșie a organelor de stat socialiste. Și seria decepțiilor nu se încheie aici.

În carte apar și cîteva rememorări ale eroului abia ieșit din infernul concentraționar comunist, dar cititorul avid atunci de astfel de însemnări răscolitoare nu află decît generalități epurate de orice violență verbală sau imagistică. Al. Ivasiuc era totuși primul scriitor român ieșit din infern și care l-ar fi putut evoca prin amănunte semnificative inaccesibile altcuiva din afara cercului de osîndiți.

Suferința nu trebuie trădată prin literaturizare și dezvoltarea ei ar deveni o infamie, pare a dori să spună autorul în scuzele lui neconvingătoare și formulate nesigur.

Istoria vieții lui Dunca din această primă parte a *Păsărilor* este totuși un roman politic. Nu atît prin ceea ce spune direct, cît ce spune indirect despre consecințele pe care le are în destinul eroului detenția consecutivă momentului fatal al opțiunii, al dorinței, vai, împlinite de exprimare a libertății interioare: sentimentul permanent al înfrîngerii iremediabile, pierderea oricărui curaj.

Din alt unghi privite lucrurile, cartea pare mai curînd o fabulă pusă sub ochii tuturor celor ce vor dori să își asume riscurile și măreția libertății: „Am rămas numai cu mîndria sterilă a aceluia *nu*, care nu este de regretat, dar nu trebuia să mă fi oprit aici. De aceea am eșuat, am eșuat lamentabil. N-am lacul

nimic de atunci care să nu poarte urma mîndră a celei mai însemnate întîmplări negative din viața mea. N-am reușit s-o depășesc cu simplitate. Praf mi-am făcut viața, o viață meschină și plicticoasă. Am înțeles prea tîrziu".

Cea de-a doua parte a cărții — romanul cu eroi de combinat socialist și care e construit tot pe ideea de putere și autoritate - este modestă și previzibilă. La fel romanul *Apa* (1973) care, deși mai antrenant și mai evenimential decît celelalte, pare astăzi fals și conformist.

Reflecții filozofice și morale „neortodoxe” în travesti literar

Cel mai important critic al anilor '60 - de fapt, criticul generației '60 - universitarul **Matei** Călinescu (actualmente profesor la Bloomington, Indiana) a publicat, în 1969, o proză cu o sumară mișcare epică, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, care debordează de sclipitoare considerații de ordin moral și estetic. Ele sînt puse în seama unui Diogene evreu, care vorbește cînd în stilul tulbure poetic al profeților biblici, cînd în cel paradoxal și tăios al moraliștilor francezi. (Un personaj excentric, întrucîtva asemănător lui Lichter, bîntuia, se spune, Bucureștii anilor '50.) Dar vom remarca mai cu seamă intuiția tînărului - pe atunci - universitar, care a știut să se strecoare în travesti pe lîngă senzorii (de alarmă) ai cenzurii, recurgînd la aparența onorabilă a unui cadru narativ acceptabil și la alibiul personajului histrionic și degradat care poate spune orice. Astfel, el a putut să strecoare idei și să emită opinii șocante pentru epocă. Calea aceasta inteligentă a folosirii unei trame epice și a unui erou declasat a ajutat multor atitudini și idei estetice ori morale să fie digerate și transformate în bun intelectual comun.

Putem afirma astăzi, fără teama de a comite un denunț involuntar, că problematica prozei lui Mircea Ciobanu derivă din morala creștină și poartă toate însemnele gîndirii religioase, fapt care a fost fie eludat de criticii de întîmpinare la vremea apariției cărților, fie ignorat din neputință, fie sugerat printr-un comentariu echivoc sau aluziv strecurat printre interpretările posibile. Nedefinite corect sub raportul intenției și al motivației, „prozele” lui Mircea Ciobanu au nedumerit și, nu o dată, au și dezamăgit pe cei care, neînțelegîndu-le statutul (demonstrativ, etic-speculativ), ar fi vrut ca textele să le ofere mai multă „trăire”, o mai mare cantitate de carne, halci de viață.

Unul din fenomenele cele mai interesante ale literaturii apărute în comunism este - cum se știe - acela al deghizării intențiilor prin migrația funcțiilor și metamorfoza genurilor. Proza zisă de ficțiune a preluat funcțiile

dentale și toate întâmplările lumii noastre refac și confirmă scenariile *Scripturii*. Oricât de stranii ar fi evenimentele, aparițiile, locurile și faptele puse în mișcare, oricât de amestecate timpurile narațiunii, oricât de sufocantă atmosfera, nu ai cum să nu realizezi - din frânturi și așchii de fapte - elementele scenariului eristic, prelucrat acum dintr-un unghi neobișnuit, reluat cu alte tragice chipuri, reîntrupat altfel, reînsuflețit.

Apare în carte, declanșând seria de evenimente, un călăreț care lasă la ușa unui preot trupul unui mort. Omul bisericii nu vrea să-și facă probleme și-l mută la administratorul cimitirului, cu gândul că porcii acestuia vor face să dispară cadavrul. De la administratorul Cânta (care ni-l evocă pe Satana), acesta trece la un nebun, Lessing, care îl plasează mai departe, unei spălătorese. Alte și alte persoane cu meserii și obiceiuri bizare vor să scape de leșul tânărului mort fără martori.

Abia în ultima parte a cărții trupul *e* preluat de cel care se consideră tatăl celui mort (poate Dumnezeu-Tatăl), un bătrîn care își recunoaște fiul, divulgându-i numele: Melchisedec. Cum se știe, acesta e și numele acelui preot și rege din vechime (amintit și de Apostolul Pavel) care, prin neprihănire și sfințenie, îl prefigurează pe Isus. Cunoscătorii simbolismului biblic, inițiații știu că, în sistemul complex de prefigurări și corespondențe ale *Bibliei* (*figuram implere*), personajul veterotestamentar îl cheamă în minte pe cel din *Evangelii*, și când vorbești de Melchisedec vorbești, de fapt, de Fiul Domnului.

Atmosfera terifiantă și ideea însăși a cărții — testarea conștiințelor — par să aibă legătură cu clipa de tragică disperare a lui Isus Omul (batjocorit de popor, crucificat între tâlhari, părăsit aparent de Tatăl), ca și cu clipele de slăbiciune ale discipolilor, care, înfricoșați de puterea lumească, s-au lepădat pe rînd de el, dovedind cît de nevolnică și lașă e ființa noastră atunci cînd e supusă unei mărunte, minime presiuni.

Acestei viziuni deprimante asupra virtuților omului, Mircea Ciobanu îi va da peste ani o replică luminoasă într-o carte despre Iov (publicată postum). Rafinamentul ei estetic și subtilitatea demersului îl recomandă pe autor drept unul dintre cei mai profunzi exegeți ai *Bibliei* (notele lui de lectură, adnotările, în număr și valoare covîrsitoare, rămîn să fie editate) și poate cel mai important scriitor român religios.

În 1969, anul apariției volumului *Epistole*, Mircea Ciobanu găsește o altă cale de comunicare a meditațiilor sale asupra unor teme morale și existențiale de care s-au simțit datori să se ocupe, din vechime, îndrumătorii și **gînditorii** creștini. Reluat în 1971 cu *Armura lui Thomas și alte epistole*.

ciclul prozei epistolare se va încheia cu *Tăietorul de lemne* (1974), o carte copleșitoare prin tensiunea teribilă a ideilor și prin rămurișul drăcesc al deducțiilor ce se multiplică fără răgaz.

Scriitorul se află foarte aproape de ceea ce-și dorea Flaubert: „... o carte fără legături exterioare, care s-ar ține ea însăși prin forța internă a stilului său”; în cazul lui, prin forța de înlănțuire a evenimentelor spiritului. E printre puținele proze pur deliberative ale literaturii române și singura care reușește performanța de a se alcătui numai din lanțuri de ipoteze și deducții și de a menține timp îndelungat aerul rarefiat al abstracțiunilor, funcționarea gândirii. De datele realului, autorul are nevoie doar spre a schița din loc în loc un alt cadru adecvat și lămuritor noilor proiecții ipotetice și personajelor-problemă, care prelungesc cu o altă nouă verigă - a câta? - lanțul ipotezelor.

Sîmburele acestei cazuistici pustiitoare, al acestei disociativități morbide se află în vechea și mereu actuala chestiune a caracterului criminal al ființei umane și a crimei ca predestinare, însă în cele mai multe episoade dai, nu de puține ori, peste peisaje apocaliptice asemănătoare celor din poeme, peste extraordinare descripții de cîmpii sub secetă. Ele sînt proiecții ale patimilor umanității, vestind iminența dezastrului final.

Aspirația la literaritate

**Reciclarea realismului tradițional și
primele încercări de modernizare**

**Reapariția interesului pentru individ și
pentru complexitatea naturii umane**

Proza biografică în care domină subiectivitatea auctorială

Simpla reluare a unor proceduri încercate adesea în vremurile normale ale istoriei prozei, chiar întoarcerea la modalități îndelung verificate de abordare a *realului* au putut părea în anii '50 și '60 o încercare eroică de revenire la normalitate prin lărgirea posibilităților artistice ale romanului „de vremuri noi”. După ani întregi în care problemele individului fuseseră evitate ca nesănătoase și minore în raport cu idealurile colectivității, mai precis ale clasei muncitoare aflate în plin proces de desăvîrsire a revoluției, putea să pară un eveniment apariția unor romane redactate la persoana I și făcînd loc unei viziuni subiective asupra vieții.

Volumele de versuri erotic-elegiace și filonul polemic și pătimaș pamfletar pus în evidență de o carieră jurnalistică spectaculoasă i-au înlesnit lui **Zdharma Stancu** drumul spre subiectivitate atît în romane, cît și în povestiri, în două decenii (între 1948 și 1968) el desăvîrsește ciclul prozelor cu substrat autobiografic. Romanul *Desculț* (publicat în 1948 și devenit trilogie în 1960) va forma ciclul *Desculț* împreună cu alte cîteva proze: *Dulăii* (1952); povestirile *Iarbă* (1957) și *Costandina* (1962); trilogia romanescă: *Jocul cu moartea* (1962), *Pădurea nebună* (1963), *Ce mult fe-arn iubii* (1968). Au rămas în afara ciclului doar *Rădăcinile sîut amare* (1958, 1959) -

un lung reportaj propagandistic despre viața chinuită a românilor sub regimul burghezo-moșieresc, publicistica, memorialistica și romanul *Șatra* (1968), relatînd dramatica epopee a ȝiganilor deportați la Bug.

Dacă în istoria prozei publicate după 1948 a reprezentat un moment de răscruce apariția, tîrzie și timidă, a persoanei I, a sentimentelor personale, a elementelor intimității și a problemelor eului empiric, cu atît mai mult trebuie socotită demnă de interes o relatare marcată subiectiv, centrată pe *eu*, cum este cea din *Desculț*. Cartea a putut să apară în plină escaladă realist-socialistă și într-un moment de virulență ideologică datorită serviciilor pe care le făcuse autorul, în presă, partidului comunist, după război și în special în timpul otrăvitei campanii electorale din 1946. Ea însăși a făcut un serviciu imens propagandei partidului (care cîștigase de curînd de partea sa, prin înproprietărire și prin lichidarea moșierimii, o parte a țărănimii), întrucît zugrăvea în tușe grele, violent subiective, tabloul apocaliptic al traiului apăsător, de animale vlăguite, dus de țărani din Cîmpia Dunării la începutul secolului.

Interesul acestui roman, viabilitatea lui în epocă, faptul - notabil - că exagerările evidente, deși irită, îi diminuează, dar nu-i sting cu totul sumbra elocvență derivă din adoptarea de către autor a perspectivei, totdeauna avantajoase, a unui copil (Darie), însă, înzestrat cu sensibilitatea, acuitatea și patetismul poetului și ziaristului Stancu, acesta e un copil infirm și colțos care povestește cu glasul gîtuit, fără patetism, fără duioșie și printre scrîșnete neîntrerupte din dinți, neîngăduindu-și nici un respiro, nici un popas liric.

Pentru că romanul vrea să îndeplinească, în totalitatea lui, o misiune propagandistică, aceea de a stîrni ura nemărginită împotriva celor vinovați de abrutizarea descultilor lumii acesteia, ziaristul Stancu forțează emoția cititorului prin febricitare artificială, adică prin crearea, pe cale stilistică, a unei tensiuni particulare: fraze scurte, cu inversiuni și reluări obsesive de cuvinte, ce ar trebui să sugereze spontaneitatea și impetuozitatea rememorării; intervenția directă (prin exclamații, interogații, aprecieri și comentarii) a scriitorului, ce nu se împiedică în regulile creației obiective sau nu le poate respecta. *Desculț* e locul unde se forjează o carieră de romancier și e limpede că Stancu își lasă cu greu în urmă pielea ziaristului militant. Romanul este teatrul unei veritabile înfruntări stilistice, cu izbînda din loc în loc a creatorului de atmosferă și de oameni, în dauna sumbrului pamfletar din *Rădăcinile sînt amare*.

Dacă nu am aparține poporului despre care vorbește autorul, am primi cu interes etnologic și, dacă vreți, chiar cu o anume tristă simpatie relatarea lui ^{es}prc un tărîm sud-american, arid, cu climă aspră de podiș, unde viețuiește

tribul mohorât și barbar din Omida, loc uitat de lume, cu obiceiuri de nuntă și de înmormântare bizare. Citită de cineva aparținând unei seminții civilizate sau măcar unui trib cu moravuri ieșite cât de cât din sălbăticie, cartea trezește o curioasă senzație, asemănătoare aceleia pe care o ai în fața unei transfigurări artistice de proporții, lunecate în chip deliberat în fantastic și în mitologic.

Continuând romanul *Descult*, **Jocul cu moartea** (1962) este o carte care ne furnizează și astăzi o lectură agreabilă. Arestat de o patrulă în București în timpul ocupației germane, Darie, acum adolescent, este expedit, împreună cu alți vagabonzi, într-un tren de marfă, pînă în Macedonia. Evadează și, întovărit de un personaj misterios (Diplomatul), ia drumul înapoi spre România, pe jos, trecînd prin peripeții picaresce și situații limită. Senzaționalul întîmplărilor povestite reținut și cu o subtilă, acum, detașare, chiar cînd schimbările de decor devin trepidante și primejdia crește în jur, inconfundabila voce a naratorului, care nu mai are patetismul încrîncenat și păgubos din *Descult*, dau individualitate scrierii și o fac încă abordabilă. Fără să renunțe la subiectivitate, autorul o strunește acum ca un veritabil romancier.

Produs al unor vremuri întunecate și apăsătoare, trăite dincoace de Cortina de Fier, romanul s-a citit, în acea epocă a granițelor ferecate, ca o carte de aventuri care îți procură voluptatea cutreierării libere și îți satisface vocația cunoașterii și a evaziunii. Evident, prin procură.

Ciclul prozelor crescute din humusul biografiei (sau, mă rog, năzuind să impună o biografie) se completează, în 1963, cu **Pădurea nebună**, roman construit pe o antiteză din păcate prea bine conturată. De o parte se află viața exasperant de previzibilă din tîrgul lînced, cu ulițe prăfoase și cîini adormiți, unde eroul e licean, și de alta, fremătătoarea primitivitate și trăirea plenară pe care le reprezintă, simbolic, Deliormanul - pădurea copilăriei lui Darie. Doar apariția tinerei tătăroaice Uruma, făptură de o măreață și crudă sălbăticie, va izbuti să-i redea lui Darie sensul pierdut al vieții în libertate, nesugrumate de șerpia rutinei; numai ea îi va readuce în sînge vuietul uitat al „pădurii nebune”. Această antiteză prea clar marcată - încă un tribut plătit tîrziu jurnalistului iubitor de contraste! - avea, se pare, rolul de a justifica exasperarea unui Darie pe cale să se radicalizeze politic.

Smuls din chingile lui, episodul relativ autonom (care a și fost publicat separat) despre tătăroaica Uruma se dovedește a fi o povestire romantică tulburătoare. Ea va putea fi apreciată de tinerii care, cîndva, vor simți nevoia să se rupă de infernul orașului spre a redescoperi voluptatea primitivității.

Ce mult te-am iubit (1968) este ultimul roman cu elemente autobiografice și în care Zaharia Stancu își ia în serios rolul de povestitor. Venit în Omida la înmormântarea mamei sale (Măria lui Tudor), Darie, acum matur, se scufundă pentru câteva ore în lumea arhaică de rituri și datini străvechi a stirpei lui țărănești, reîntâlnind senzația uitată a căldurii și solidarității neamului. Adâncit în spectacolul tragic, Darie re trăiește momentele copilăriei, ale unui trecut îndepărtat, evocat cu forță lirică și imaginație poetică, în același timp, privind la ce se întâmplă în jur, se simte inundat de furia obscură a singelui care îl împinge să-și reprezinte epopeic ritualul morții și al despărțirii, desfășurat în umilul său sat de cîmpie.

Ciclul *Desculț* - care, firește, poate fi socotit și un Bildungsroman - se sfârșește cu această ultimă treaptă a inițierii. Cunoașterea, în reculegere, a morții ca închidere a ciclului vieții coincide cu însăși încheierea ciclului românesc.

O scriere care, deși nu aparține ciclului *Desculț*, e încălzită de aceeași subiectivitate romantică, romanul *Șatra* (1968) este și el o apologie a superiorității - în ordinea libertății și a umanului - a comunităților arhaice, necorupte încă de civilizația noastră ipocrită și precară, dar terorizate de ea fără milă.

Ce e bizar, psihanalizabil și cu adevărat interesant pentru noi astăzi este faptul că, în trei din romanele lui Zaharia Stancu - și cele mai izbutite -, transpare o sete adâncă de libertate și de nesupunere. De dincolo de ideologia pe care a servit-o și în pofida ei, în aceste cărți care fac, indirect, apologia vieții descătusate de regulile odioase ale societății, se aude glasul sincerității nemaculate de intruziunile politicului, a sincerității inavuabile în vremuri grele.

Proze pitorești de mediu cu eroi „suciți” și întâmplări bizare

Cum se știe, **NJCOlaG Velea**, autor de proză scurtă, a fost și a rămas o glorie a anilor '60, ilustrând pilduitor mentalitatea artistică a acelor «vremuri în schimbare». După un debut în reportaj (*Viața studentescă*, 1957), publică și republică pînă tîrziu, în numeroase volume, aceleași puține texte: *Poarta* (1960), *8 povestiri* (1964), *Paznic la armonii* (1965), *Zbor jos* (1968), *In război un pogon de flori* (1972), *Vorbă-n colțuri și rotundă* (1973). Cîteva volume sînt destinate copiilor: *Cutia cu greier* (1970), *Dumitras și cele două zile* (1974), *Călător printre înțelepciuni* (1975).

Umorul delicat pe care îl sesizăm recitind micile lui povestiri și Cincimea unor observații psihologice colaterale nu reușesc să risipească ^{ln}ipresia de datare. Sterilitatea scriitorului, care l-a făcut să nu poată ține Pasul cu schimbările din jur, arc și o urmare bună: proza lui e un eșantion care

oferă cercetătorilor aceleași avantaje ca descoperirea chihlimbarului insectifer. Fiind scrise în chiar vremea desprinderii din carcera realismului socialist, aceste scurte schițe - centrate pe câte o întâmplare ciudată, un gest neașteptat sau pe câte o replică neobișnuită - ne fac să înțelegem cum a fost posibilă descătușarea și care a fost calea aleasă în acele împrejurări de scriitori spre a depăși formalismul extrem și tîmpa simplificare maniheistă.

Proza lui e dedicată oamenilor simpli și copiilor, acelor depozitari de sentimente nealterate care ne redau încrederea în Om și ne fac să-l privim - nu-i așa? - cu „optimism”, cum cereau și documentele oficiale ale secției de propagandă a partidului. Prozatorii tineri (între care îl regăsim și pe Sorin Titel) au selectat din „trecutul burghez” al literaturii noastre exact modelul acceptabil în circumstanța dată: proza umanității mărunte care își relevă neașteptat noblețea (Brătescu-Voinești, Gîrleanu, Bassarabescu etc.).

Personajele lui Velea chiar erau unele de tranziție: nu aveau mari tensiuni afective, nici temperamentul și complexitatea morală ale celor pe care îi va zămisi proza lui Breban, să zicem, dar izbuteau să se individualizeze printr-un nume comic sau o poreclă barbară, printr-un gest contrariant, o bizarerie verbală sau o mică „suceală” a gândului sau a faptei. Eroii aceștia, copii în pragul maturizării, țărani „în pragul intrării în colectivă” sau făcînd primii pași de „viață nouă”, mici slujbași, tractoriști, se află în plin proces de asimilare a unui nou mod de viață și a unor exigențe noi.

Orice tranziție naște fenomene comice de adaptare și Velea repetă, într-un anume fel, experiența lui Caragiale și a „mahalagiilor” lui în tranziție spre alt standing. Procesul de modificare a conștiinței țăranilor și copiilor lui Velea, asaltați de obiceiuri, concepte și cuvinte necunoscute, favorizează gestică insolită și distorsiunile de gândire și de limbaj. Prozele surprind înseși momentele-cheie cînd aceste acte paradoxale se produc. Și, fiindcă se produc neașteptat și în timpul desfășurării faptelor cotidiene și previzibile ale vieții, au un efect comic (un comic al purității și inadecvării).

De fapt, țăranii par și ei niște copii mari și peltici ce învață să se adapteze unui climat social necunoscut, iar „sucelile” lor sînt psihanalizabile: le-am putea interpreta azi ca reacții timide ale unor minți inocente, simple, la presiunea unui sistem în care vor să se integreze și se integrează cu dificultate.

Tocmai prin aceste personaje „sucite” ale lui Velea literatura română ieșea din monotonia maniheismului realist-socialist, recăpătîndu-și interesul pentru individul complex.

Eugen Barbu nu a fost singurul prozator care a descoperit că simpla deplasare a interesului de pe tipic pe excepțional, periferic și insolit, cu alte cuvinte, desocializarea tematicii, se putea impune în ochii cititorilor avizi atunci de schimbare, ca o bătălie câștigată în numele literaturii. Pe urmele lui Vasile Voiculescu și Panait Istrati -- căci simpla reluare a experienței interbelice reprezenta nu puțin lucru în anii '60 -, Fănuș Neagu se va simți atras de lumea pitorească și încă patriarhală a Luncii Dunării.

La vremea apariției lor, volumele de nuvele și povestiri ale acestui scriitor ce nu părea lipsit de o anume îndemânare a formulărilor expresive (*Ninge în Bărăgan*, 1959; *Somnul de amiază*, 1960; *Dincolo de nisipuri*, 1962; *Cantomul părăsit*, 1964; *Vară buimacă*, 1967) au făcut impresie. Stilul posac și apăsător demonstrativ al producției editoriale din deceniul ce abia se sfârșise oferea un fundal contrastant paginilor lui Fănuș Neagu, pregătindu-i o carieră spectaculoasă și, după unii, nemeritat de lungă. Ea e pe punctul să se încheie astăzi, când tinerii nu mai par să aibă apetit pentru asemenea tip de scriitură înflorată destinată să bucure simțurile și să ne reînvie interesul pentru splendoarea lumii.

Fără să pară preocupate de verosimil, aceste proze scurte cuprind numai întâmplări bizare, absurde sau burlești din tărîmul bălților Dunării din preajma Bărăganului, iar personajele sînt, fără excepție, oameni suciți, trăsniți sau, prin gesturile și vorbele lor anapoda, fermecători și savuroși pînă la saturație. Atmosfera nu e lăsată să capete acea binecunoscută plutire sadoveniană: cînd nu e presărată în exces cu situații stranii, e pigmentată cu scene de erotism năvalnic din panoplia haiducească a lui Panait Istrati.

Cedînd, mai apoi, unei mode a timpului care făcea din roman vasul amiral al unei literaturi, Fănuș Neagu publica, în 1968, *îngerul a strigat* și, în 1976, părăsind neinspirat aria ruralului, *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*. Numai *îngerul a strigat* se ține cît de cît în picioare ca roman, întrucît aici autorul nu a făcut decît să grupeze în jurul unui fir epic firav elementele viabile ale prozelor sale anterioare, dedicate lumii țărănești.

Ca și cum ar respecta o rețetă de monografie sătească, romanul adună, sistematic și cam mecanic, tablouri sociale și de natură, crîmpeie colorate de baladă haiducească ori de povesti pasionale și crude, cu hoți frumoși și mărînimoși, obiceiuri năstrușnice și datini curioase și, mai ales, face loc galeriei "figurilor" locului, țărani mucaliți, hîtri, cu vorbariță și gesturi iuți, tăioase, chipuri de eroi voluntari, pătimiși și vorace, sangvinolenți și primitivi, înotînd în superstiții, gata să făptuiască și răul și binele sub presiunea sîngelui lor aprins.

Dar și aici unde are cât de cât consistență (prin povestea - reconstruită - a existenței lui Ion Mohreanu), narațiunea nu reușește să absoarbă și să controleze în întregime ori să asimileze, pe cât posibil, izbucnirile poetice, fulgurațiile metafizice, flashurile lirice care își anunță mult prea des prezența și tind spre autonomie.

Tărîmul fabulos al Luncii Dunării și atmosfera mitologică furnizau credibilitate artistică și justificau orice sau aproape orice. Astfel de acțiuni neostenite fistichii și de personaje bizare transferate în decor bucureștean - cum se întîmplă în *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* - nu mai trezesc decît un vag interes de lectură. Anecdotică minoră devine iritantă, ca și verbiajul eroilor, iar decorativismul lingvistic se transformă acum într-o neîntreruptă fandoseală poematizantă, în acel soi de metaforită care i-a păstrat pînă tîrziu un număr liniștitor de admiratori.

La sfîrșitul anilor '60, fără a fi datat, Fănuș Neagu era un scriitor cu „misiunea” încheiată. Ca și Nicolae Breban, dar fiecare în felul lui. Fănuș Neagu a avut meritul de a face loc în proza românească excepționalului, *cazului* ieșit de sub legile născătoare de situații și personaje previzibile ale determinismului social.

Ani la rînd, scriitorii ascultaseră de glasul esteticii oficiale, care recomanda proza cu „personaje tipice în împrejurări tipice”. Renăscutul interes din anii '60 al unora dintre ei pentru *excepție* și nu pentru *regulă* avea toate datele unei reacții - conștiente sau nu -, ale unei răbufniri a individualismului „burghez” și intelectual îndelung reprimat. Erau anii în care România însăși încerca să-și regăsească individualitatea. De aceea, din perspectiva unei istorii a literaturii scrise în totalitarism, observațiile de mai sus (care derivă, în fond, din prejudecățile unui interpret de formație veche și, în aceeași măsură, de formație nouă) ar putea fi reconvertite în tot atîtea valori expresive.

Cîțiva critici importanți au remarcat de mult barocul de viziune și de scriitură al prozelor lui Fănuș Neagu, fără, cel mai adesea, să precizeze caracterul lui genuin. Efecte de baroc produc, într-o lectură direcțională și „în profit”, mai toate aspectele textelor, începînd cu cele care enervează sau dezamăgesc astăzi pe cititorii și criticii postrevoluționari.

De o uluitoare concretețe, comparabilă poate doar cu aceea din proza lui Arghezi, frazele lui Fănuș Neagu conțin, si atunci cînd sînt foarte scurte, mari aglomerări de obiecte și ființe înecate într-o pletoră de însușiri potențate metaforic. Mai mult, s-ar zice că superfetația aceasta halucinantă, amazoniană este invers proporțională cu spațiul în care are loc. Ea ne amintește întrucîtva de voința imaginativă și de stăruința iconarului de a împodobi pînă în margine, feeric și naiv, îngusta suprafață de sticlă, exploatată ca un răzor de om sărac.

Ne surprind nu atât opulența și decorativitatea (care se pot obține și prin cumul mecanic), cât imboldul ce stă în spatele lor, dorința aprigă, violentă de bogăție, de frumusețe și de diversitate pe care o cunosc doar cei ieșiți din convalescență ori dintr-o lungă reclusiune (forțată sau nu), pe timpul căreia au râvnit la transformarea vieții într-o perpetuă sărbătoare pantagruelică și mirobolantă. Năzuința aceasta e atât de intensă încât sparge constant echilibrul compozițional și preschimbă mișcarea penelului în frenezie, iar tabloul într-o dezordine aiuritoare, ce trădează o stare de spirit dionisiacă, poate singura autentică din proza română. Proiecție a tuturor dorințelor refulate pe parcursul unei zăboviri ascetice, lumea lui Fănuș Neagu e un fel de paradis al sărmanilor în care oamenii, lucrurile și întâmplările par a fi dăruite în compensație și reprezintă, fiecare în parte și toate la un loc, minunea vieții în libertate (ca vis).

Acest apetit neobișnuit pentru spectaculosul de orice fel face ca rareori personajele să aibă legătură cu contextul ori să servească la ceva, să devină utile unei trame narative (în măsura în care cineva ar dori-o și dacă Fănuș Neagu ar fi cu adevărat, cum se afirmă, un povestitor). Din clipa în care s-a hotărât să-i facă loc și pentru că tot i-a făcut loc în text, personajul trebuie să fie excepțional, excentric, în orice caz diferit, fie și prin diformitate. El nu merge, ci rătăcește; e buimac, aiurit, enigmatic, niciodată previzibil. E decorativ, perfect nefuncțional și în tot ce întreprinde e excesiv, debordând de o energie fără țel și de patimi fără obiect. Nu cunoaște nici o regulă și nici o logică și, ca și cum ar fi acumulat, nu se știe cum și când, frustrări și nedreptăți neavuabile, se dezlănțuie, fulgerător și cam fără rost, în fapte și vorbe teribile.

Personajul (sau autorul pe care îl ghicim întruchipat în zeci de variante) simte nevoia să-si probeze neîncetat prezența în lume, mișcându-se fără încetare în cadru, inventînd frenetic și tot gratuit elogii și invective, înjurături fără direcție, strălucitoare erupții metaforice, plâsmuiri fantasmatică, peripeții incredibile, fiorituri de mahala. Vitalismul nelimitat al eroilor săi, activismul lor capricios și fără sens, instabilitatea lor umorală, incontinența iluzionării (care îl recomandă pe scriitor ca pe un dionisiac), întreg acest excedent pasional reprezintă însă o reacție, reacția la o stare de spirit apăsătoare și la o doctrină simplificatoare, întemeiată pe determinismul strict al relațiilor sociale și pe topirea individului în masă.

Cum spuneam, cu o pasiune psihanalizabilă, prozatorul vînează excepția, monstruosul, pitorescul șocant, bizareria, adică tot ce este excitant și provocator pentru închipuire, dîndu-i acesteia șansa de a funcționa spre a spori senzația de viață. Din această perspectivă, este nedrept să deplîngi lipsa lui de simț constructiv și de organizare. Se naște astfel un baroc, dar un baroc de corn-

pensare, tragic, în fond, prin disperarea pe care o presupune o astfel de sfidare a previzibilității lumii, de refuz al unei umanități ce figurează într-o schemă și doar pentru a ilustra precis și fără excepții legile dialecticii marxiste.

În spatele oricăreia din frazele atinse de bulimie metaforică ale lui Fănuș Neagu se află un strigăt fără glas: viața e un neostenit miracol și nu ceea ce ați vrea voi să fie. În felul ei, proza lui Fănuș Neagu reprezintă, la începutul anilor '60, probabil cel mai viguros refuz al cerințelor realist-socialiste, întrucât el se produce la nivelul articulațiilor intime ale textului.

După aceea, sfidarea a devenit stil și, mai târziu, ca la noi toți, rutină.

Proza de introspecție și analiză psihologică. De la „tipic” la „excepțional” și imprevizibil. Predilecția pentru „cazuri” și psihologii abisale

Ignorînd recomandarea oficială de a se ocupa, laolaltă cu toți intelectualii, numai de problemele neconținut „majore” ale societății, **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*.

Francisca (1965) este, în bună măsură, încă un roman realist din descendența prozei lui Slavici. Regula primei cărți care adăpostește în crisalidă evoluțiile ulterioare se confirmă. Anunțîndu-și prezența copleșitoare de mai târziu, își găsesc loc aici și lungile, obositoare monologuri analitice, și valurile de discuții și de reflecții pe teme pe atunci interesante. Și tot acest roman anunță viitoarea dominantă stilistică: propensiunea spre detaliul voluptuos. El dă naștere primelor caractere dominante brebaniene, precum și celor dintîi descrieri agresive și minuțioase de medii: mediul orașelului ardelenesc părăsit de Francisca, fata rebelă a unui preot fără personalitate și a unei mame prea energice, și mediul industrial în care intră, smuls din băștină lui de taifunul industrializării, țărănul inteligent și întreprinzător Ion Cupșa.

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, cînd ajung la noi ecourile obosite ale „noului roman”. El dă cuvîntul - pe sute de pagini - Franciscăi (felceriță într-o uzină) să-și împărtășască prietenului și activistului Chilian amintirile ei de fată de 20 de ani, nemilos de lucidă și care a reușit să se desprindă de mediul ardelenesc și de clasa ei, evident, în „descompunere” (burghezia de provincie). Și tot ca

mai târziu, nu se lasă tulburat de spaima verosimilității și ale echilibrului compozițional, comentînd el însuși, eseistic, pe sute de pagini, evenimentele, avansînd, adesea nemotivat, teorii, reflecții (o înclinație irepresibilă, rezistentă în timp) ori punîndu-le în seama eroilor, chiar dacă profilul acestora nu ar fi permis-o.

De pe acum Breban găsește satisfacții și căi îmbietoare de coborîre spre abisurile sufletești în analiza cuplurilor. Perechile cu adevărat interesante aparțin tot vechii lumi burgheze. Tatăl fetei, preotul Cornel Mănescu, ce pare șters și devitalizat, flasc, este dominat în căsătorie de Ana, frumoasa nepoată a episcopului, femeie de o rece energie. Aceasta va înflori, devenind calină, iubitoare, pasională, abia cînd își găsește perechea în persoana lui Petrașcu, un alt preot din oraș, cu care nu se dă în lături să cumpere o moară și să facă negustorie.

Nu atît cuplurile formate din indivizi de forțe psihice egale ori întemeiate pe un anumit soi de afecțiune și complinire (Chilian-Cupșa, Chilian-Francisca) par să-l seducă pe prozator, ci, așa cum va dovedi și în celelalte romane, acelea care presupun raporturi de dominare și de forță. E judicioasă observația lui Eugen Simion că Breban „nu zugrăvește propriu-zis tipuri, cît energii și moliciuni umane”, în consecință, indivizii sînt doar de două feluri: puternici și slabi.

Sînt în această primă carte, ca și în celelalte, metamorfoze de neacceptat altădată în romanul canonic. Vremurile sînt, cu toate acestea, de așa natură încît mai putem admite că, silit de împrejurările terifiante ale tranziției la comunism, preotul Mănescu își descoperă o energie care îl preschimbă într-un cinic și vajnic întreprinzător. Calificat într-o altă meserie și ajutat de transformările socialiste, Cupșa, dintr-un țăran transilvan, devine, prin tipica trezire (sechelă a realismului socialist), omul conștient de forța lui teribilă (derivată din forța clasei muncitoare), un posibil conducător discreționar.

E la mijloc o evoluție imprevizibilă și o cădere stridentă din rigorile balzacianismului sau toate aceste trăsături existau, dar erau mascate de conveniențele vechii lumi. S-ar zice că asemenea convertiri rapide (v. Grobei), trezirile neverosimile, spectaculoase (din *Don Juan*), țîsnirea unor energii stihiale care schimbă destine și identități reprezintă o viziune pe atunci temerară asupra omului ca ființă imposibil de prins în vreo regulă, de nestăpînit, de nesupravegheat, în orice caz, se anunță predilecția romancierului pentru personajul supradotat care e fascinat de putere sau care începe să simtă beția ei, adică, de fapt, voluptatea înrobirii celorlalți, a nimicirii celor nevolnici.

Alcătuit din câteva nuvele, cel de-al doilea roman al lui Breban are un titlu (*în absența stăpînilor*, 1966) care s-ar putea explica astfel: stăpînii sînt bărbații, în absența lor (de înțeles într-un regim al închisorilor), rămîn doar bătrînii, femeile și copiii, adică partea fragilă a societății, care, în condițiile cutremurului comunist, demolator al valorilor burgheze, și-a pierdut și bruma de demnitate și de umanitate. Fără avere, bătrînii se dovedesc a fi simple organisme biologice în descompunere. Despre femei, vorbește jurnalul unei adolescente voluntare (E.B.), care crede că-și poate decide singură destinul, provocînd, spre a se proteja, pasiune și care, pînă la urmă, cade ea însăși pradă pasiunilor. Cu un psihic oribil, copiii îi par prozatorului posedați de demonul curiozității și bîntuiți fără istov de impulsuri erotice incontrollabile.

În prima secvență (*Bătrînii*), te izbește abundența notațiilor realiste acute ce rezultă dintr-o analiză devastatoare, detaliată cu cruzime și frenezie, a degradării fizice și psihice și a efectelor ei în plan social și moral. Dar bătrînii din carte (doamna Willer, doamna Pleiniceanu, domnul Pleșoiu, anticarul Pamfil etc.), ce apar animați, cu toții, de un singur sentiment - ura -, sînt, de fapt, victimele regimului comunist care îi deposedase de bunuri, de averi, de statutul lor social și care, în doar cîțiva ani, îi preschimbase în larve. Dacă nu ani ști astăzi proporțiile și consecințele acestui jaf criminal și ale lichidării elitei noastre, ne-am putea lăsa încă seduși esteticeste - cum am făcut-o citind și *Scrinul negru* - de sarcasmul brebanian, de alunecarea neîntreruptă a ochiului său spre amănuntul grotesc, de felul cum exploatează virtuțile, rareori exploatate la noi, ale penibilului.

În secvența intuitivă *Femei*, voluntarismul și luciditatea nefirească fac din tînăra E.B. (foarte apropiată temperamental de Francisca) un *alter ego* al autorului, și el purtat spre o țintă misterioasă de propria - monstruoasă - energie. E totuși puțin cam prea complicat destinul pe care si-l croiește singură autoarea jurnalului. Disprețuindu-și fără limite familia, e hotărîtă să-și provoace, în replică, o iubire pentru a scăpa de aceea a logodnicului oferit de mamă. Ea este gata să se pedepsească prin moarte pentru inconsecvență și ambiguitate în sentimente, pentru înfrîngerea caracterului ei tare de către o forță care mereu o depășește. Să recunoaștem că între voința de dominare a propriilor sentimente și a propriului destin și neputința de a ține piept cotropitoarelor chemări senzuale și forței hegemonice a partenerilor se naște un conflict puternic și că adesea el are, în această carte, măreție tragică.

În secvența *Copii* (sau *Oglinzile carnivore*), N. Breban se ocupă de momentul descoperirii (sub forma unei curioase devorări în imaginație) de către un copil hipersensibil, de o mare complexitate psihică (din nou

neverosimilă), pe numele lui Herbert, a *existentului*, cu toate nebănuitele și necruțătoarele lui aspecte (erotismul, spaimele necunoscutului, plictisul etc.). E vorba de un individ excepțional - în devenire -, dintre aceia preferați de Breban, imposibil de încadrat și de stăpînit, un viitor zeu nemilos, teribil, necruțător, care se supune de pe acum unor probe de voință și temeritate. Vîrsta „copilăriei fericite” la care se declară asemenea aspre virtuți nu contează cîtă vreme scriitorul crede în paradoxul ființei umane, pe care nimeni, niciodată, nu o poate controla.

Toate trei nuvelele care alcătuiesc secvențele cărții par a fi studii de cazuri, fișe de psihologie a vîrstelor, pregătind marile compoziții romanești.

Scriind *Animale bolnave* (1968) - punct de hotar în creația lui -, Nicolae Breban se va dovedi preocupat nu atît de *tipic*, cît 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 acum pentru *singular* și *psihologic*, modelul nu poate fi decît Dostoievski. Ucigașul Miloia este un exaltat bîntuit de tulburările unei credințe nefirești, abulicul Paul Sucuturdean, trăind numai cu închipuirea, e un dinainte învins, un amnezic, un molatic cu suflet femeiesc, Mateiaș e un simplu plutonier, dar dintr-o „specie ciudată”, Krinitzki e predicator, dar unul mai curînd atins de fatalism. Personajele sînt, în majoritate, obsedați și paranoici aflați într-o neînteruptă stare de criză. Deși sclavii năîngi ai unor impulsuri obscure, sufletul lor mai poartă un strop de lumină. Umanitatea acestor personaje continuă să ființeze și un semn că există este chiar tentativa de a se opune fatalității destinului lor, o tentativă care îi va și distruge.

De la Dostoievski, Nicolae Breban a învățat că o carte cu asemenea personaje nu are șansa să se impună decît ajutată de o tramă polițistă și de tehnicile suspansului. Despre conștiința eroilor (aflați în raporturi de compensare) ne vorbesc însă, ca în romanele clasice, comportamentul și spovedaniile lor. Cu toate acestea, se poate spune că N. Breban a simțit, în sfîrșit, nevoia să-și modernizeze narațiunea. Intr-un fel, *Animale bolnave* este și romanul unui roman care se alcătuiește pe două căi contrare: prin inventarea și proiectarea fantasmatică a faptelor de către mitomanul Paul și prin demitizarea aceluiași fapte de către plutonierul Mateiaș.

Construit exemplar și voit simetric, romanul demonstrează că, în pofida multiplicării și deformării sensurilor în oglinzile paralele ale celor două conștiințe, există o logică în ilogic și că excepția aparține totuși realului.

Gîndirea practică și demistificatoare a lui Mateias, spulberînd gîndirea înecată în formule și convenții a celorlalți, se constituie ca o aluzie în sine la cei ce înlocuiesc realitatea cu imaginea ei ideală și cu transfigurarea ei ideologică.

Trecînd imperturbabil peste hotarele cunoscute ale tipurilor de discurs narativ, ignorînd regulile stilistice de echilibru și proporție, ca și distincțiile autor-narator, narator-personaj, autor-personaj, Nicolae Breban debordează eseistic pe zeci de pagini. El e un scriitor făcut din excese și trebuie luat ca atare, în fond, marile mize ale cărții sînt atinse: zone conflictuale noi, cîteva personaje („animalele bolnave”) de o complexitate surprinzătoare într-o literatură abia ieșită din dogmatism, o coborîre adîncă - facilitată de abilul pretext al investigării de către miliție a unor asasinate - în psihologia suferinței și a crimei (de altfel, inexistente pentru „foruri”).

Ne rămîn în memorie personajele acestei proze care transformă în biruințe micile șiretenii artistice, concesiile aproape inobservabile făcute publicului mediu (trama polițistă), autorităților (instituția miliției iese măgulită) și ideologiei oficiale (credința ca somn al rațiunii care naște monștri).

Incapabil de coerență și de decizie, de gîndire logică și de adevăr, Paul ilustrează patologia adolescentului excedat de propria imaginație, trăind continuu ipostaza tragică de victimă. Cum se va întîmpla nu o dată în literatura scrisă sub comunism, cele mai subtile și mai îndrăznețe fraze ale cărții sînt puse în gura lui de martor necreditabil, torturat de fantasme. Alt animal bolnav e frumoasa, orgolioasa Irina, terorizată de gîndul că provoacă în jur numai moarte și durere și îi este dat să-și scufunde neîncetat viața în suferință.

Uriașul Krinitzki - pentru care religia există pentru a-i modera instinctele, impulsivitatea și sentimentul propriei forțe telurice de care se teme - devine cel mai interesant personaj al cărții, pentru că misticismul lui nu exclude luciditatea și precizia acțiunilor - o combinație, ca să spunem așa, dostoevskiană. De altfel, toate aceste „animale bolnave” (cu excepția lui Miloia, care, iresponsabil fiind, e un făptuitor oarecare) sînt, fără voie, și complici ai crimelor, fapt care contribuie la generalizarea, tot în spiritul prozatorului rus, a vinovăției.

Nu trebuie să pierdem din vedere nici romanul polițist, întrucît, la urma urmelor, la mijloc e o afacere criminală intrată în atenția miliției, reprezentate de două personaje excelent zugrăvite (colonelul Vostinaru și plutonierul Mateias). Considerăm o performanță pe măsura celei a lui Faulkner faptul că autorul a reușit să facă loc unei problematice subtile și unor personaje cu psihologie abisală, fără să facă rabat de la regulile nu ușoare ale romanului polițist, regizîndu-i acestuia o desfășurare electrizantă. Toate psihologiile oferă neconținute revelații, nimic nu rămîne într-o formulă

stabilă, chipurile își schimbă brusc trăsăturile, luminate, pe neașteptate, ca în Dostoievski, de o frază bizară. Cititorul nu trebuie să afle vreodată că, în fond, se modifică astfel doar reprezentările lui despre înfățișarea morală a eroilor.

Pentru că oricine poate fi un posibil criminal sau o virtuală victimă, în orașel se instalează o teroare surdă și o tensiune pe care din nou prozatorul știe să mizeze, făcându-ne să ne molipsim de ea și să simțim existența în aer a unor cîmpuri malefice de forță. Starea de expectație e întreținută de plăsmuirile fanteziei delirante ale fabulatorului ingenuu Paul, care ne obligă să le luăm în seamă pentru că sînt țesute (ca și cum ar urma regulile diversiunii propagandistice) la un loc cu petice de adevăr.

Îngerul de gips (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. Universitarul Minda, un nume în specialitatea sa, medic cu o reputație ireproșabilă, sporește galeria eroilor cu evoluții greu de prevăzut, motivate sau am zice că mai ales nemotivate de presiunea societății, de condiționările mediului și ale timpului. Aceste personaje brebaniene se metamorfozează, suportă o mutație, cum pare a vrea să sugereze autorul, sau își pierd subit puterea de disimulare, cum vrem să credem noi, împinși de logică și de obișnuințele gîndirii artistice balzaciene.

Seriosul, impecabilul doctor Minda, care are, pe lingă alte multe calități, și norocul să fie iubit și admirat de doctorița Ludmila Ogrin - o femeie frumoasă, inteligentă -, descoperă uluit că e atras irezistibil de o femeie vulgară, primitivă, opusă în totul distinsei sale logodnice. El este fascinat de durdulia Mia Fabian (cunoscută la o consultație), deși o detestă pentru trivialitatea pe care o degajă toată ființa ei.

Cititorul asistă uimit la lenta declasare a respectabilului doctor Minda, care începe să o caute și să o viziteze la ore tîrzii pe Mia și își pierde ceasuri nesfîrșite, din timpul altădată dedicat studiului, spre a-i cîștiga grațiile. Ajunge să fie bătut și umilit de amantul gelos al nimfetei, își neglijează logodnica și, pînă la urmă, o pierde. Și pentru ca sentimentul ratării să-i cuprindă în totalitate spiritul și experiența umilirii să fie dusă pînă la ultimele consecințe, o pierde și pe Mia Fabian (moartă de o pneumonie neîngrijită corect), după ce aceasta, în sfîrșit, îl acceptase ca amant.

Eșecul și, în genere, actele personajului nu au o cauză precisă, iar „vulgara” Mia Fabian este doar agentul coroziv care a făcut să se fisureze platoșa omului cu ținută ireproșabilă, exemplu de echilibru printre colegi. Este oare la

mijloc acea fascinație a zonelor joase ale omenescului, acea chemare a hăurilor și mlaștinilor vieții pe care orice spirit înalt o simte, pentru că orice spirit înalt e un animal sinucigaș, cu tentația adâncurilor și a căderii? Sau ne e mai ușor să recurgem la cealaltă explicație - cea de ordin psihanalitic? Căci, din analiza infimitezimală (inițiată pe zeci de pagini de prozator) a gesturilor eroului și a trecutului său, rezultă că sub masca echilibratului conferențiar universitar zace un imatur, un adolescent întârziat, cu faptele juneții neconsumate. Prin spărtura provocată de această experiență a înjosirii e gata să ținască sentimentul regăsirii libertății ca voluptate a iresponsabilității asumate.

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 voluptatea trăirii autentice. Curajul să înfrunte adevărul. Motto-ul cărții, un citat din *Ecce homo* de Nietzsche, își găsește justificarea în roman: „Cît adevăr suportă, cît adevăr îndrăznește un spirit?”.

Ne întrebăm, sub această incidență, dacă țesătura bogată de fapte, observațiile realiste, numeroasele personaje excelent creionate reușesc să atenueze senzația de tezism, de efort prea mare de susținere a Unei schelării teoretice.

Apariția tendinței de transfigurare a realului. Proze realiste cu intruziuni fantastice și mitice

»

În abia începutul deceniu 7, prozatorii români au continuat cu și mai multă decizie să recucerească pas cu pas tărîmul visat al mării literaturi, al unei literaturi care se supune legilor ficțiunii. Dacă Eugen Barbu sau Fănuș Neagu ignoraseră comandamentele reflectiste și insistent recomandatele tipologii ale realismului oficial, dînd prioritate atipicului, perifericului și insolitului, Ștefan Bănuțescu, Dumitru Radu Popescu și, puțin mai tîrziu, George Bălăiță, Ștefan Agopian și alții împing mai departe această tendință de desocializare și de derealizare. E părăsită pînă și „marginea” - încă posibilă — a realității și această fugă de *realul* instituționalizat îi ajută pe prozatori să încerce veritabila satisfacție artistică a transgresării imediateții.

Apariția tendinței de transfigurare a „realului” în proza de după 1964 reprezintă evenimentul major al acestei noi etape. Citirea **întâmplărilor** într-o altă grilă decît cea „obiectivă” a adevărului, a „redării” realității, inundarea

acesteia cu elemente magice, mitologice, fantastice reprezintă o altă viziune asupra vieții, diferită de aceea impusă de doctrina literară oficială, care respinsese pînă atunci orice manifestare a iraționalului.

E posibilă o înrîurire a prozatorilor sud-americieni care, în pofida puterii corupătoare a civilizației occidentale întemeiate pe rațiune și tehnică, reînstituie domnia elementarului, a trăirii inocente sub semnul condiției originare. Hrănită din rezervele mitice reziduale și din experiența ancestrală colectivă, din fondul valorilor care, prin forța lucrurilor, par multora misterioase, neliniștitoare și bizare, proza de acest fel, neavînd nevoie de trame narative spectaculoase, e ușor de imitat, însă, la jumătatea deceniului 7, traducerea erau puține și moda prozei sud-americiene nu făcuse nici pe departe același număr de victime ca în deceniul următor.

Pe de altă parte, luînd contact tîrziu cu civilizația citadină, cu utilitarismul și pragmatismul occidental, românii au făcut loc de la început, în proza lor costumbristă din secolul al XIX-lea, opoziției de mentalități și de culturi. Simpla opoziție decorativă exploatată de romantici a devenit reacție puțin mai tîrziu și a căpătat conotații ideologice o dată cu sămănătorismul și, mai apoi, într-un fel distorsionat, cu gîndirismul (care a introdus forțat elementul ortodox printre componentele spiritului românesc).

Reflexele unei variante românești de realism magic sînt vizibile la Sadoveanu și la Voiculescu - plăsmuitori de spații mitice, colcăind de obiceiuri străvechi, mituri, eresuri, practici ancestrale și unde mai ales triumfă un fond originar cu neputință de obnubilat de factorul civilizator. Factor civilizator care, în anii guvernării comuniste sovietizante, a fost și mai activ în nimicirea unicității locale, întrucît avea în spate „concepția cea mai înaintată despre lume”, precum și năzuința secretă a deznaționalizării popoarelor cotropite.

După 1964 - cînd însuși realismul socialist, echivalat/asimilat fiind cu un „dar” venit de la dușmanii tradiționali, a fost ignorat ca „metodă” și apoi satanizat — realismului cu intruziuni fantastice și reflexe mitice i s-au deschis porțile literaturii. Scriitorii s-au simțit încurajați de reorientarea politicii oficiale. Dat fiind fondul autohton de eresuri, mituri, practici tradiționale repuse în circulație în felul în care numai ficțiunea o poate face, proza de acest fel poate fi interpretată și ca o regăsire a identității naționale și ca o reacție *sui-generis* la raționalismul comunist cu pretenții de valabilitate absolută.

În completarea acestei explicații socio-politice ar mai fi una ce ține de specificitatea fenomenului artistic românesc, care continuă să funcționeze pînă tîrziu pe principiul ocupării locurilor goale. Realismul cu intruziuni fân-

tastice, mitico-magice etc., ca probă a victoriei ficțiunii complexe, a avut puțini reprezentanți în proza interbelică și merita să trezească interesul noului val de scriitori, ieșit el însuși din „barbaria indigenă” și hotărât să-i facă loc acesteia în Cetate.

Apar astfel primele încercări de transfigurare a realului prin cele câteva nuvele semnate de **Ștefan Bănulescu**. El debutase, în 1960, cu volumul *Drum în cîmpie*, nu altceva decît o mapă cu peisaje misterioase de Bărăgan, comentate poetic. Culegerea de nuvele publicată de Șt. Bănulescu după cinci ani, cu titlul *Iarna bărbaților*, anunță refacea completă a legăturii întrerupte cu acea linie a prozei interbelice românești reprezentată de Vasile Voiculescu și Mircea Eliade. Împingînd, ca și aceștia, realul în fabulos, autorul se sustrage

- primul și într-o măsură mai mare decît oricare dintre scriitorii generației sale
- de la cronologia obiectivă, de la cadrul socio-istoric și de la geografia reală.

Dintre nuvele, câteva (*Mistreții erau blînzi*, *Dropia*) abandonau timpul istoric și cadrul spațial concret, răpindu-l pe cititor spre a-l transporta într-o lume arhetipală popuiată de fantasmе și de figurile mitologiei locale, întîmplări de basm invadează pe neașteptate realul și îl preschimbă într-un tărîm misterios, de vis. Autorul nu făcea, în fond, decît să imagineze și să compună

- analogic -, în spiritul și pe schema narativă a credințelor populare, a eresurilor și a legendelor, ori să prelungească și să dezvolte firul narativ al acestora mai departe, în zona himericului și a irealității magice.

Nu se poate vorbi, sub raport tehnic, de un progres față de stilistica fantasticului voiculescian, dar, în privința dozării nuanțelor și a menținerii unui balans subtil real-fantastic, Ștefan Bănulescu își depășește antecesorii.

Prin volumul *Echinoxul nebunilor și alte povestiri*, apărut în 1967, poetul **A.E. Baconsky** se dovedea un adevărat profesionist al enigmaticului, din familia lui Villiers de l'Isle-Adam și Mateiu I. Caragiale, un inițiat în știința sugestionării, a producerii senzației de straniu și a atmosferei sumbre, rău-prevestitoare.

El știe să folosească ingenios recuzita fantasticului romantic, face apel la mai toate motivele și *topoi* genului, alege spații specifice (locuri bizare din preajma mării, insule sălbătice), generatoare de spaime, anulează voit orice început de determinare geografică și istorică precisă, răspîndeste continuu confuzie, dozează efectele, pregătindu-l pe cititor și stîmîndu-i plăcerea demonică a stranieții. Și toate acestea în fraze imperiale, fără imagini brizante, zdruncinătoare de armonii.

Cum accentul cade nu pe subiect, ci pe arta transformării lui în pretextul experimentării tuturor tehnicilor expectației, se poate spune că, după deceniul dominat de „arta cu tendință”, această carte reprezintă una din primele victorii ale gratuității în proza românească apărută sub comunism. Am citi-o și astăzi cu plăcere dacă nu am avea, pe tot parcursul lecturii, senzația că sîntem alfabetizați cu metodă și cu bune exemplificări.

**Apariția primelor experimente formaliste
și a unor elemente de discurs autoreflexiv, ludic și ironic.
Reluarea experiențelor demitizante ale avangardei și
declanșarea procesului de sincronizare cu
experiențele moderne europene**

Dumitru Tepeneag (care - la Paris, firește - a fost un cunoscut opozant al regimului ceaușist) a susținut după Revoluție că este, prin *Măria de la Școală Normală* (1969), primul metaprozator român conștient de autoreflexivitatea textelor sale. Împreună cu Vintilă Ivănceanu (autor al microromanului *Pînă la dispariție*), Florin Gabrea, Dumitru Dinulescu, Iulian Neacsu, a contribuit la constituirea unei grupări literare de mansardă, autointituită *Oniricii*.

Nu atît curentul (inadecvat numit „onirismul”), cît gruparea ca atare a deranjat oficialitățile ceaușiste, întrucît era o grupare. Partidul se afla într-o eroare de evaluare, căci intelectualii români se găseau la sfîrșitul deceniului 7 încă în transă, anesteziați de aparențele liberale ale regimului și de drogul recîștigării dreptului la patriotism.

Nici măcar D. Tepeneag nu a fost în măsură să dea corp literar teoriei și să alcătuiască produse onirice. Oniriștii, susține el, ar trebui nu să reproducă, ci să producă vise după „modelul legislativ” și structura (adaptată estetic) a visului care aspiră la simultaneitate. Condiție ingrată. Primele trei mici volume tipărite de el în țară (*Exerciții*, 1966; *Frig*, 1967; *Așteptare*, 1971) ilustrează mai curînd, prin formalismul lor frapant, experimentele „noului roman”, la a cărui introducere în literatura noastră (faimoasă prin sincronizările ei tardive) a contribuit direct prin articole și prin traduceri din Robbe-Grillet și Pinget.

Jocurile compoziționale, amestecul fantezist, dar bine dozat de mituri, motive literare, clișee, alura de intertextualitate programată, rudimentele de discurs autospecular sînt infiltrate de atitudini și „rezolvări” ce țin mai curînd de literatura lui Kafka, Beckett, Ionesco, și ei descoperiți nu de mult de tinerii literați români. Impulsul pe care îl avem de a relua, de fiecare dată, lectura

pentru a pune cap la cap și de a reconstitui cât de cât secvențele savant distribuite anterior este totuși semnul, nu lipsit de interes pentru o istorie a literaturii postbelice, a prezenței unui text autoreflexiv.

O emisie narativă de tip oniric se remarcă fragmentar în *Frig*, proză ce pare scrisă de un Leonid Dimov care și-a uitat rimele. Autorul are curajul să producă un conținut inexistent, bruindu-si funcțiile de control ale rațiunii. Fragmentelor și episoadelor *existentului* li se impune un nou cod combinativ. Li se forțează - oricât de incongruente - înlănțuirea, ca și cum aceasta ar fi fost normală și de la sine înțeleasă.

Cel mai performant text al său este *Zadarnică-i arta fugii* (început în țară și terminat la Paris în 1971), unde pot fi reperate structurile unei fugi. Vocile narrative intervin succesiv pentru a relua tema inițială și a o complica cu situații noi. Există, ca în muzică, dominante și tonice care dau răspunsuri și amplifică jocul tematic, transmițând senzația vieții și a densității cu ajutorul a câtorva note numai și a unor modulări inteligente.

Prozele tipărite la Paris și, după Revoluție, în țară sînt demne de interes, dar se află în afara temei acestui studiu.

În același timp cu D. Țepeneag începea să publice și Dumitru (PUSÎ) **DinuleSCU** o proză indiferentă la comandamentele verosimilului, privată în chip voit, pe mari porțiuni, de logică. Un prim volum (*Robert Calul*) îi apare în 1968, după ce revista *Amfiteatru* îl debutase în 1966. Era proaspăt absolvent al Facultății de Filologie din București. Dacă ar fi să luăm în calcul prestația generației optzeci, s-ar zice că mediul universitar a înlesnit scriitorilor priza la nou și o mai mare dezinvoltură în adoptarea lui. Noul purta atunci și numele „literaturii absurdului”, întrucît puținele traduceri din Kafka s

i

contactele sporadice cu textele lui Ionesco și Beckett făceau senzație printre tinerii literați.

Aerul bizar al narațiunii acestui microroman, absența unei amprente socio-istorice precise, cursul oniric al desfășurării faptelor trimit cu gîndul la experiențele suprarrealiste românești (Gellu Naum), puțin sau deloc cunoscute junilor sincroniști de atunci. Profesorul (de educație psihică!) Robert Calul, aflat într-un tandem urmuzian cu povestitorul (care e inginer și cîntăreț prin restaurante), trece prin diverse întâmplări iraționale sau de o banalitate crispanță, hălăduind prin aeroporturi, cimitire, cinematografe, cîrciumi, cinacluri literare etc.

În celelalte volume (*Linda Belinda*, 1979; *Eu și Robert Calul. Proze scurte și un roman scurt*, 1982; *Galaxia burlacilor*, 1980; *Îngerul contabil*, 1985), prozele scurte și foarte scurte conțin un set mai mare de procedee literare la vedere, fapt care le pune într-o relație interesantă cu produsele optzeciste, ulterioare. Totuși, parodiarea tipurilor de limbaj prozastic, segmentarea întâmplătoare a narațiunii, reducerea acesteia la numai două propoziții sau frustrarea ei de un final decisiv și impresionant, miza pe mecanic și previzibil, enumerarea minuțioasă, pedantă, de nume și fapte insignifiante trădează mai curând intenția comicului.

Două tipuri de efecte umoristice îi reușesc lui Dinulescu: comicul banalității și comicul infantilizării. La o mai atentă privire, poate fi vorba chiar de un singur fel definitoriu de umor - cel care adoptă și îngroașă tendința copilului de a proiecta grandios nimicurile, de a ignora logica și tema reiațării, deviind continuu expunerea la orice imbold de moment, nemaioferind detalii situative valurilor de nume necunoscute și de fapte evocate la repezeală cu un aer familiar, ca și cum ar fi cunoscute tuturor.

Cuplurile par de o banalitate și de un prozaism stupefiant tocmai pentru că iubirea infantilizează. Ca teoretician al clișeului literar, Marian Popa va exploata și el, după rețetă, efectul umoristic al platitudinii dezolante a cuplurilor (în microromanele *Doina Doicescu și Nelu Georgescu*, 1977 și *Călătorie sprâncenată*, 1980). Ceea ce e cu adevărat incitant într-o astfel de proză e faptul că tinerii aceia stupizi și triviali din familia lui *Bouvard et Pecuchet* continuă să participe sincer și profund la miracolul iubirii lor.

Aceasta nu e comedia literaturii, ci comedia vieții: Dumitru Dinulescu și Marian Popa, pe urmele lui Mircea Horia Simionescu, se serveau de uriașul tezaur de clișee care e viața.

Sorin Titel este scriitorul care, lucru rar la noi, a izbutit să impună un univers epic particular fără să facă uz de rețeta sigură a pitorescului ori de lesnicioasele însemne ale specificului local. Dar nu numai pentru această performanță stilistică se face interesant prozatorul bănățean dispărut prematur, ci și pentru felul cum ilustrează el evoluția unui sector important al prozei din perioada relativei liberalizări a anilor '60.

Ca și alți scriitori care debutează în vremea încă tulbure de la sfârșitul „obsedantului deceniu”, Sorin Titel degajează cu destulă dificultate resturile dogmelor realismului socialist. Spre deosebire, însă, de alți participanți la acest efort de desprindere, tânărul cu lecturi întinse, cu o mare voință de apro-

fundare și cu o superioară înțelegere a literaturii a progresat repede, ignorând mitul paralizant al scriitorului incult și genialoid care a fascinat și continuă să fascineze, până astăzi, mediile culturale românești.

Deși pătate ici-colo de umbrele unui didacticism rezidual (să nu uităm că multe fuseseră publicate în reviste începând din 1957), povestirile din volumul de debut (*Copacul*, 1963) ne lasă să întrezărim câteva din însușirile pe care le vom recunoaște, altfel distribuite, și în cele patru-cinci cărți ale deplinei maturități artistice. Ele țin de structura sa psihică și de crezul scriitoricesc (care a făcut din frumusețea omului esența creației sale). Dar, în egală măsură, lumea reveriilor adolescente, a purității vârstei fragede, a căldurii căminului vegheat de mamă ca spațiu securizant, era printre puținele la care puteau avea acces prozatorii și poeții doritori, la sfârșitul anilor '50, să se smulgă din îmbrățișarea temelor majore, de imediată actualitate, ale literaturii realist-socialiste.

Era culoarul de puțin timp eliberat sau, mai bine zis, cel deschis de curînd de forurile culturale în căutarea unei diversificări tematice și pe care pășiseră întâi poeții epocii. Sub acoperirea ideii de frumusețe a omenescului, de solidaritate umană, de specific al vârstei avînturilor tinerești, scriitorii au putut face loc lirismului, afectivității și unor sentimente rareori prezente înainte: duioșia, iubirea, regretul, compasiunea, tandrețea, gingășia. Sursa lor epică este relatarea întâmplărilor mărunte din sfera familiei, a personajelor și a obiectelor circumvicine care se lasă stoarse de simbolismul lor discret.

Descoperirea miracolului lumii prin ochii unui copil și problematica adolescenței sînt în linia minoră Vlahuță - Brătescu-Voinesti. Însă prezența detaliului realist ca fundal al poeticității merită toată atenția istoricului literar interesat de felul cum a recîștigat treptat proza românească terenul pierdut în anii '50. Din acest punct de vedere, apropierea care s-a făcut de proza lui Alain Fournier și Saint-Exupéry ni se pare, pentru aceste proze, puțin convingătoare. Bucățile școlare de la începutul secolului și retipărite de curînd ar trebui luate primele în calcul.

Fenomenele de recuperare sînt totdeauna stranii, dar să ne gîndim ce orizont de informare puteau avea începătorii în ale scrisului în jurul anului 1960, cînd însăși *Istoria...* lui Călinescu era tolerată, nu și recomandată la facultățile filologice românești. Dar tentativele de recuperare internă se preschimbă în scurt timp în voință de sincronizare, mai ales după 1964, an marcat de „Declarația din aprilie” care a dat curaj și speranță intelectualității române, dezvățate pînă atunci să mai privească spre Occident. De altfel, nu va trece mult timp pînă cînd tinerii, pe atunci, prozatori (între ei M. Ciobanii.

G. Bălăiță și D.R. Popescu) se vor arăta vizibil preocupați de înnoirea tehnicilor narrative și de modernizarea stilistică a prozei. Complexul retardării începe să-și probeze, ca de atâtea ori la noi, caracterul benefic.

Cuprins și el de febra modernizării, Sorin Titel ucenicește la școala prozei europene, dar și a filmului contemporan, exersând discontinuitatea narativă, multiplicarea planurilor și a vocilor, în microromanul *Reîntoarcerea posibilă* (1966), gândurile eroului (un pictor dat afară, ca și tânărul prozator, din facultate) asaltează haotic trecutul, rătăcind după adevăr prin pădurea lui de împliniri. Este asistat, în demersul lui reconstitativ, de fratele său Dan, dar și... de naratorul însuși, care își asumă de câteva ori prezența și punctul de vedere, în felul în care o va face peste două decenii, în exces, naratorul optzecist.

Proza scurtă din volumul următor (*Valsuri nobile și sentimentale*, 1967) reprezintă o întoarcere la lumea primelor lui povestiri și o atenuare a asperităților și stângăciilor care survin oricărei intenții de sincronizare rapidă.

Cum deseori s-a remarcat, proza lui Titel dedicată universului copiilor, adolescenților și bătrânilor e consubstanțială aceleia - mai cunoscută în epocă și mai savuroasă - a lui N. Velea, acel analist subtil al sufletului tânăr și al psihologiilor elementare, mereu înfiorat de măreția omului descoperită în gesturile mărunte. Aceeași surprindere a unor momente revelatoare din curgerea banală a vieții unei familii obișnuite, aceeași înclinație spre gestul distorsionat și comportamentul bizar, dar nu lipsit de semnificație, aceeași căldură și înțelegere pentru inimile curate și sufletele simple.

Mai ales schițele cu copii în care însuși naratorul e un copil capabil de mirări și naivități fermecătoare au o anume adâncime psihologică și un potențial liric comparabile cu cele ale lui Velea. Legătura acestor copii (cu un limbaj specific și o gândire involuntar poetică) cu vîrstnicii (ajunși, prin regresie senilă, tot copii) se face de la sine și cuplurile lor au autenticitate și emană melancolie.

Felul cum va evolua în continuare proza lui Titel confirmă însă faptul că, cel puțin la jumătatea anilor '60, modernizarea mijloacelor narațiunii (pe care o promovau convingător și traduceri apărute în revista *Secolul XX*) devenise obsesia acestui scriitor. Vlahuță, Brătescu-Voinesti, Gîrleanu, Bassarabescu și chiar Velea sînt părăsiți pentru Kafka, Huxley și Robbe-Grillel. Deplasarea interesului pe ambianța metatextuală, pe scriitură și pe raportul cu cititorul (implicat stăruitor în text) accentuează senzația de exercițiu ludic cu vagi aluzii parodice.

în *Dejunul pe iarbă* (1968), cronologia, ca și epicul - înțeles în chip tradițional: cu conflict, personaje, intrigă și consecuție narativă - sînt înlocuite cu crâmpie din fluxul memoriei involuntare, desprinse la întâmplare și ordonate poate doar de acuitatea intermitentă a trăirilor. Fiind vorba de un mic spectacol dat cititorului căruia i se inculcă ideea de toleranță față de iluzionismul și convenția artei, demonstrația se face mai ales pe terenul scriiturii.

Fiecare din cele patru părți ale romanului adoptă un alt stil și o altă tonalitate: o evocare de factură clasică a momentelor importante din viața familiei (dominate de figura străbunii scriitorului, o faimoasă hoată de cai); un text alcătuit din înscrierea întâmplătoare de gesturi, scene, momente personalizate, scurte năzăriri de imagini din copilăria personajului, puse sub semnul întrebării ca autenticitate prin notele de subsol; reconstituirea prin flashuri ale memoriei și prin recompunere de gesturi și de stări a nopții nefericite de dragoste în care naratorul a fost părăsit de parteneră; în sfîrșit, cîteva pagini redactate în stilul alb al „noului roman” (defazare de aproape două decenii!).

Din consemnarea rece, apatică a faptelor mărunte ce au loc în jur în dimineața ce a urmat separării cuplului, se poate deduce (indirect și metonimic) intrarea naratorului în acea stare de înstrăinare existențială care mărește pregnanța și precizia vederii. E un simptom, acesta, al timpului vid în care, fiindcă tot ce se petrece în jur nu mai are semnificație, ochiul înregistrează fotografic, la întâmplare, ca o cameră de luat vederi fără stăpîn. O astfel de proză atrage însă atenția asupra mersului însuși al gândirii producătoare, asupra „facerii”. Ov.S. Crohmălniceanu avea dreptate să constate că interpretarea și judecata critică nu pot merge prea departe în asemenea cazuri, firește, dacă nu luăm în seamă chiar intenția de spectacol scriitoricesc oferit cititorului.

Astăzi, separați prin zeci de alte experiențe de aceste prime exerciții stilistice moderne, putem spune - fără reticențe ideologice și fără scrupule decurgînd din cultul literaturii cu sens - că asemenea texte au locul lor bine definit în istoria literaturii. Ele sînt pentru că sînt. Iar experimentul lui Titel nu s-a oprit aici. În fond, mai existau și alte drumuri noi de încercat.

În *Noaptea inocenților* (1970), urmînd ordinea traducerilor din literatura universală (cele din *Secolul XX*, cu deosebire), scriitorul se apropie vizibil de atmosfera textelor lui Kafka, însușindu-și rapid parabolismul sumbru, simbolismul difuz, coșmarescul, *topoi*, decorurile și chiar motivele marelui scriitor. Prozele transmit o senzație de primejdie și, tehnic vorbind, ea e consecința ruperii relației dintre cauză și efect. O parabolă intuitivă *Moartea lui Iacob*, prin indicațiile de redacție formulate la modul optativ (ar trebui să fie așa și pe dincolo) și printr-o anume detașare a creatorului de

produsul său sau, mai bine zis, de ceea ce rămîne a fi montat ulterior (după o idee a lui), pare mai curînd un caiet regizoral care, în așteptarea imaginilor întregitoare, se mulțumește cu cîteva însemnări sumare și cu didascalii. Kafka va fi completat curînd cu Beckett, intrat și el între timp în circuitul cultural românesc.

Tradus în străinătate, romanul *Lunga călătorie a prizonierului* (1971) e o prelucrare în altă cheie, mai ușor de folosit, a *Procesului* lui Kafka. Remarcăm imediat motivul parcurgerii chinuitoare a labirintului (reprezentat, firește, diferit), senzația prezenței indefinibile a unei culpe, pendularea între soluția realistă și cea fantastică. Alegorismul cețos al lui Kafka a căpătat însă, în cartea lui Titel, contururi recognoscibile, spre satisfacția criticilor români care puteau astfel să-și ofere plăcerea stoarcerii semnificațiilor.

Prelungită peste limitele firescului, de-a lungul unor anotimpuri și locuri ce se succed rapid, călătoria unui osîndit spre locul ispășirii (subiectul cărții) este, ușor de dedus, alegoria traversării infernului vieții. Ea poate simboliza, poetic (sau, mai curînd, în spiritul unui poem cinematografic), destinul însuși - și tragic și grotesc - al omenirii. Analogiile se înmulțesc și devin excesive: condamnatul răspunde cu blîndete eristică celor doi paznici care îl tratează cu bestialitate și neînțelegere, răstălmăcindu-i (precum evreii Noului Testament) vorbe și faptele, femeia îndurerată care apare în clipele grele în preajma victimei se numește Măria și e mamă și fecioară, barcagiul care îl trece o apă aduce izbitor cu Caron etc.

Ca în toate cazurile de descoperire recentă și de noviciat, și la Sorin Titel se observă o dezamăgitoare dorință de epatare. Intenția vădită de sincronizare îi amortește simțul dozărilor necesare și al oricînd utilei ambiguități. Singura soluție narativă întrucîtva subtilă a textului este dispariția treptată spre sfîrșit a deosebirii dintre călăi și victimă. Ea e marcată de schimbarea persoanei naratorului. Acel *eu* care vorbește acum în numele tuturor sugerează, pe urmele Eclesiastului, nivelarea prin moarte, care pune la un loc săracul și bogatul, împăratul și soldatul și care ne avertizează asupra deșertăciunii lucrurilor și dușmăniilor omenești.

De la satira corosivă la umor: Tentația absurdului și a grotescului. Fiziologul socialist

Umoral și, în genere, comicul cu toate formele lui au dat totdeauna frisoane regimurilor totalitare și se poate spune că față de nici o altă manifestare a spiritului nu a fost mai vigilentă cenzura comunistă, în faza funda-

mentalistă a regimului democrat-popular a fost însă încurajată satira și, multă vreme, întreaga energie scriitoricească a fost dirijată spre înfierarea dușmanului de clasă și a putreziciunii lumii capitaliste.

„Eroul vremurilor noi” a trebuit să aștepte ceva timp pentru a deveni subiect comic și nu în orice condiții. Ori de câte ori cineva se apropia mai amenințător de el, intrau în funcție un invizibil cântar de plusuri și minusuri și un sistem de tabuuri și condiționări. Personajul nu putea fi ales din sfera nomenclaturii de grad zero. El era gestionarul lacom, contabilul servil, birocratul parvenit și intrigant, colectivistul „nedumirit”, șeful de serviciu autoritar și incompetent, directorul dictatorial, funcționarul cu timide tentații adulterine, scriitorul veleitar, autor de texte pedante, redactate într-o limbă păsărească, neînțeleasă de omul simplu, petrecărețul înspăimântat de posibila reacție a consoartei, delinquentul pus în încurcătură de către oamenii muncii etc.

Trebuia să se sugereze prin unele replici finale sau prin alte lipituri de text (uneori chiar printr-un comentariu introductiv sau concludiv, ca în cazul scheciurilor radiofonice) că e vorba de personaje netipice și de situații periferice și că, amendate de colectivitate, fenomenele se află sub control. Oamenii de bine sînt în chip copleșitor majoritari și hotărîți să stăvilească abaterile de la morala socialistă și să-i aducă la calea dreaptă pe rătăciți.

Favorizată de „mica liberalizare” din anii '60 și suferind un vizibil recul în anii reîndoctrinării ideologice (care au debutat cu suprimarea unei piese comice clasice care părea aluzivă), proza de acest fel a fost un barometru al presiunii puterii asupra societății și a literaturii.

Relaxarea regimului în anii '60 a avut drept urmare părăsirea satirei corosive și a atitudinii încrîncenate. S-a trecut atunci, încet și nesigur, de la înfierare la umorul inofensiv, de la genul apăsător la genul lejer. Partidul unic amintea, în evoluția mentalității lui de stăpîn al conștiințelor noastre, de biserica creștină din anii desprinderii de obscurantismul primelor secole, cînd, revizuin-du-și atitudinea față de păcatele cotidiene, a devenit mai complezentă (înlocuind rugul cu moralizarea pozitivă și, pînă la urmă, în zilele noastre, cu surîsul).

Cine urmărește destinul unor condeieri ca Valentin Silvestru, Ion Băieșu, Nicuță Tănase, Teodor Mazilii descoperă cu ușurință că aceștia au practicat la început foiletonul și, în genere, jurnalistică satirică plecînd de la anomalii și fapte sociale minore. Conjunctura era de așa natură încît cei care părăseau zona joasă a jurnalisticii satirice, complicînd întrucîlva situațiile comice, deveneau repede celebriți, solicitați de edituri, posturi de radio și apoi de televiziune.

p>}ici vorbă însă *de* moralismul înalt al marii literaturi, care are nevoie de aerul libertății spre a ființa: în bună măsură, comicii comunismului au rămas modești moralizatori serviți de gaguri ieftine și formule grosiere.

Într-un domeniu al spiritului peste care se plimbă neostenită umbra lui Caragiale, responsabili cu umorul din socialism sînt mai curînd figuri dezamăgitoare, în general vorbind, comicul românesc îi lipsesc finețea și suportul epic necesar: se consumă în scene rapide, construite precar, iar eroii sînt perpetuu înclinați să cadă în bufonerii și caraghioslîcuri de efect imediat, în lipsa imaginației situaționale, sînt preferate resursele comice, inepuizabile la noi, ale clișeului verbal și ale limbajului agramat. Inepuizabile, întrucît schimbările sociale radicale, seismele politice (cu urmări asupra posibilității de adaptare a limbajului și noțiunilor noi) se succed rapid, neocolind nici o generație în secolul XX.

Cea mai mare problemă în privința acestui și așa dificil gen este că își pierde repede suportul aluziv, fără de care scurtcircuitul comic nu se produce. Citite astăzi de către cei ce nu au cunoscut climatul perfid și absurditatea regimului comunist, cu teratologia lui cu tot, pînă și genialele (pentru noi, cei în vîrstă) creații ale lui Ilf și Petrov nu mai sînt percepute în toate nuanțele lor infinit comice.

Cele mai multe „bucăți” umoristice în epocă vor deveni curînd texte bizare. Pentru trăitorii încenușatei epoci socialiste însă, cea mai mică licărire de umor era gustată cu frenezie și cu satisfacția slugii răzbunate. De aceea textele „comicilor vestiți” ai socialismului victorios, în raport cu orizontul de așteptare al cititorului postrevoluționar, se dovedesc neatractive, dar apte să se ofere ca materie de studiu psihanalizei și cercetătorilor mentaliști.

Ca mulți alți elevi ai școlii de literatură „Mihai Eminescu”, **Ion Baieșu** a devenit foarte repede redactor la *Scînteia tineretului* și a făcut ioiletonistică sprintară pe teme sociale. A condus, mai apoi, ca redactor-șef (1965-1968), revista *Amfiteatru* și, diversificîndu-și mijloacele și progresînd vizibil, și-a extins aria preocupărilor propriu-zis literare.

Începută o dată cu publicarea unor penibile volume de schițe realist-socialiste închinat desăvîrșirii procesului de colectivizare (*Necazuri și bucurii*, 1956; *Cei din urmă*, 1959), cariera lui artistică va fi una tipică pentru dezghețul politic din anii '60. De la foiletonul satiric tip *Ur:ica*, tînărul va trece, cu un curaj în creștere, la sceneta care exploatează mai curînd grotescul

unor împrejurări sociale recurente și chiar la anecdota pură care face loc eternelor situații hazlii: divorțul cu năbădăi, escrocheriile mărunte, asaltul pilelor, încornorarea soților, „educația” aberantă a copiilor, fabulațiile bețivanilor.

Cu toată vioiciunea dialogului, textele rămân simple, iar spiritul lor plebeu. Puse în scenă, ele au avut nevoie de farmecul personal al unor actori de gen pentru a putea stîrni o undă de veselie factice în rîndul spectatorilor sau ascultătorilor.

Volumele următoare (*Noaptea cu dragoste*, 1962; *Oameni cu simțul umorului*, 1964; *Sufereau împreună*, 1966; *La iarbă albastră*, 1973; *Pompierul și opera*, 1976) conțin ici-colo portrete și replici izbutite, în anii '80, Băieșu continuă să publice și să republice nepermis de multe bucăți cu intenție umoristică (în cîteva volume, între care se remarcă *Dragoste bolnavă*, 1980; *Umor la domiciliu*, 1981). Dar gloria lui se va hrăni ani la rînd din ciclul de texte scrise pentru televiziune (și tipărite în volumul *Iubirea e un lucru foarte mare*, 1967). Ele au dat viață unui cuplu simpatic prin bovarism, prin proporția de frivolitate, platitudine și gol: Tanța și Costel.

Scriitorul își depășește condiția de umorist de duzină doar în cele cîteva texte în care, plecînd de la premise comice clasice, are inspirația de a deturna în paradox și absurd o evoluție narativă banală. Interesantă e modalitatea prin care complică obișnuitul motiv comic, întrucît ea deschide o analogie cu un tip de generare a textului poetic pe care l-a adoptat în proză Mârquez.

Autorul mizează de la un punct al nuvelei (și e nevoie ca narațiunea să aibă cît de cît durată) pe o singură însușire, o singură calitate - reală sau nu - a personajelor. Ea e făcută să reziste și să se afirme cu o determinare absurdă în pofida tuturor presiunilor pe care le exercită circumstanțele veșnic schimbătoare ale vieții. Scriitorul dezvoltă cu închipuirea consecințele, oricît de neverosimile, pe care le are asupra desfășurării întîmplărilor menținerea, cu un soi de perseverență patologică, a unui principiu moral sau a unei trăsături de caracter.

Consecvenții purtători ai unor asemenea atribute umane tiranice și transfiguratoare fac, de regulă, parte din vasta familie a bovaricilor, iar atributul în chestie poate fi năzuința unei structuri morale incomplet pervertite sau poate fi pus în seama complexului respectabilității.

Lia Pogonat din *Acceleratorul*, muncită de gîndul nefericirii semenilor, se străduiește să le impună cu orice preț (nu altfel decît conducătorii comuniști) binele. Sacrificîndu-se în numele unei fericiri egal distribuite, ea devine tiranică și nocivă, provocînd nenorociri în serie, pe măsura trecerii de la un individ rezolvat la altul cu răni proaspete. Involuntar,

scriitorul a dat peste un subiect excepțional, în mic, el urmărește consecințele tragicomice ale generalizării binelui, îndeletnicire pe care au avut-o toate ideologiile melioriste (religioase sau politice).

Alți eroi ai lui Băieșu au obsesia sincerității sau, mai bine zis, pasiunea afirmării ei (care izvorăște din complexul onorabilității, reperabil și la personajele lui Caragiale). Impulsul mărturisirii sincere a infidelităților e de nestăvilit la personajul V. Ceapă și la toți cei care se molipsesc de la el, ca într-o epidemie de nestăvilit a clamării adevărului.

Absurdul pîndește de peste tot în opera lui Băieșu și acest fapt îi asigură locul în literatură. Situațiile, deși imposibile, sînt tratate cu rigoarea și încrederea cu care se vorbește de faptele cele mai obișnuite. Dominați de un teribil sentiment al onoarei și doar spre a fi considerați oameni de cuvînt, soții legitimi acceptă infidelitățile partenerilor și se lasă, din cavalierism, deposeați de consoartă, mașină, locuință și bunuri, iar hoții își pierd deodată instinctul de conservare și se lasă prinși.

Cumulul și excesul sînt sursele unui tip de comic pervers, cu reflexe absurde, rareori încercat la noi. În *Reproș*, un anume Pițurcă, care se detestă fără reticență, își pune în cîrcă, cu o mistică voluptate a flagelării, ca pe niște crime impardonabile, micile erori de slujbaș umil. Le recapitulează metodic cu exces de sinceritate, ca într-un binecunoscut nouă confesional de partid, în *Audiență*, un personaj grăbit să obțină o întrevvedere cu Țăldes este pus de secretară să completeze un formular cu zeci de pagini și un nesfîrșit număr de rubrici insidioase (și ele binecunoscute celor ce aveau de-a face cu invențiile serviciului de cadre comunist).

Aici intervine procedeul-Márquez de alunecare în fantasmagoric prin dezvoltarea, din aproape în aproape, a consecințelor unei situații cu potențial narativ hiperbolic. După șase luni de asiduă completare de rubrici, bărbatul se însoară cu secretara și chiar se mută în cabinet. Directorul murise de mult, dar secretara continua să repete la infinit noilor solicitanți faimoasa formulă: „Momentan șeful e ocupat. Reveniți sau lăsați numărul de telefon și vă căutăm noi”.

Secretul acestei abile glisări în zona fabulosului este firescul tonului și seriozitatea narării. Fără să schițeze cel mai mic zîmbet, Băieșu joacă el însuși, în astfel de reușite artistice, comedia onestității. Problema stilistică pe care au rezolvat-o rareori autorii comici din comunism a fost aceea de a nu se lăsa stăpîniți de intenție, de a opri la timp derapajul în satiră. Cine va citi peste ani prozele lui Băieșu care au ca subiect moravurile contemporane lui va descoperi că multe din ele pun în evidență un sentiment ce urcă din adîncuri în societatea

socialistă și din care se trag mai toate efectele comicului cu reflexe absurde. E vorba de suspiciunea maladivă generalizată. Comedia onestității - de care vorbeam - nici nu ar fi posibilă fără pînza freatică a suspiciunii.

Ca și Băieșu, **TGOdOf Mazilii** a publicat foiletoane satirice (cele mai multe la *Scînteia tineretului* între 1949 și 1956) și detractorii operei lui au susținut că niciodată n-a făcut altceva. Critica a sesizat că textele acestui scriitor autodidact sînt înțesate de semidocti guralivi și că mai ales asupra lumii intelectualilor se revarsă sarcasmul său neobosit. S-a vorbit de un anume complex cultural, dar eseurile lui Teodor Mazilu tipărite în 1972 sub titlul *Ipocrizia disperării* indică mai curînd prezența unui cult al simplității și al bunului-simț care pune într-o lumină umilitoare doctrinele, teoriile, ideologiile și tot ceea ce îndepărtează de viață și de puritatea contactului cu ea.

Însetați în anii '50 și '60 de proza amplă și, în genere, de ficțiune, comentatorii s-au arătat dezamăgiți de neputința lui Teodor Mazilu de a desfășura o narațiune în durată. De la primele volume încă tributare realismului socialist (*Insectar de buzunar*, 1956; *Galeria palavragiilor*, 1957) s-a văzut că este și va rămîne (chiar atunci cînd va da curs imboldului de a scrie roman) un autor de portrete satirice sprijinite de o epică minimă și de comentarii excesive.

Specia „fiziologiei” resuscitată de Arghezi va fi complicată de Mazilu cu elemente de tăioasă portretistică anglo-saxonă. Intervențiile auctoriale sînt abuzive și, transformate mereu în eseuri pe temă dată, reușesc să-l obosească pe cititor în aceeași măsură cu tendința constantă a scriitorului de a deturna în paradox observația incisivă.

Tot studii de caractere sînt „povestirile” sale tipărite în deceniile 7 și 8: *O plimbare cu barca* (1964), *Vara pe verandă* (1966), *Proză satirică* (1969), *Pălăria de pe noptieră* (1972), *Înmormîntare pe teren accidentat* (1973), *Iubiri contemporane* (1975), antologia *Pelerinaj la ruinele unei vechi pasiuni* (1980). O selecție proprie a oferit cititorilor, după moartea prietenului sau, criticul Lucian Raicu (*Soarele și ambianța*, 1983). După cele două romane schematice dedicate în tinerețe lumii muncitorești (*Bariera*, 1959; *Aceste zile și aceste nopți*, 1962), T. Mazilu va mai încerca de două ori și cu puțin mai mult succes să-și depășească condiția de autor de proză scurtă și de teatru scurt. Romanele *Într-o casă străină* și *O singură noapte eternă* (apărute în 1975) rezista însă tot prin grotescul cîtorva personaje descrise cu acea indiferență crudă care e semnul mării arte.

În schițe și în romane nu există decât subiecte contemporane și eroi ieșiți din magma vremurilor noi. Și cea mai însemnată faptă literară a scriitorului ni se pare a fi tocmai contribuția lui la definirea mentalității și psihologiei „omului nou”, a unui *homo sovieticus* în variantă locală. Nicăieri altundeva în literatura scrisă în comunism nu descoperim la un loc animalele fantastice născute din combinațiile năstrușnice favorizate de un climat neprielnic.

La Mazilu se remarcă prezența unui număr neliniștitor de indivizi cu comportamente paradoxale, de ipocriți, simulanți și impostori. Onestitatea, idealismul, altruismul, sinceritatea lipsesc cu totul în acest fiziolog socialist sau mai precis există numai ca disimulare a lăcomiei, invidiei, perfidiei și abjecției. Sensibilitatea e aliată nu cu idealismul, ci cu escrocheria, erudiția face casă bună cu ticăloșia, puritatea cu impostura, porcăria e condiționată de gestul sublim, tandrețea coabitează cu meschinăria...

S-a crezut, cel puțin pentru începutul carierei moralistului, că e vorba de consecințele ciocnirii unor mentalități opuse (noul socialist și vechiul burghez) și că scriitorul surprinde chiar momentul în care indivizii veniți - cum erau - din alte vremuri („scursura” epocilor revolute) și „incapabili de a se alinia noului sau de a i se împotrivi fățiș” (Marian Popa) nu puteau să se manifeste decât ambiguu. Spiritele conservatoare (intelectuali având acum diverse poziții sociale) se prefac a fi convinse de ideile și de principiile morale noi, simulând adaptarea și adecvarea afectivă. Astfel, susține Marian Popa, „contrastul comic dintre aparență și esență prezintă particularitatea că esența devine aparență și invers, într-o dialectică socială a degradării sau deformării valorilor” (*Dicționar de literatură română contemporană*).

Față de simplitatea înfiorătoare a relațiilor umane și de optica maniheistă promovate în literatura anilor '50, curajul lui Mazilu de a bulversa categoriile standard ale psihologiei realist-socialiste echivala cu punerea la îndoială a purității sentimentelor oamenilor muncii. Absurdul, imprevizibilitatea și abisul sufletesc căpătau dreptul la literatură și aceasta din urmă nu mai ilustra prin personajele ei, prin speciile ei adică, determinismul de tip darwinist al esteticii marxiste.

S-a văzut însă că, două decenii mai târziu, T. Mazilu e preocupat tot de rafinarea păcatelor clasice, de tulburarea evidenței viciilor, de înnoirea abilităților omului vremurilor, lui El nu încetează să dea la iveală alte și alte combinații imprevizibile, complicități uluitoare, aliaje oximoronice. Urmarea acestei neobosite răsturnări de clișee caracterologice este senzația că această societate nu există decât ca disimulare. Lumea lui Mazilu reacționează Lua

excepție aberant și perseverarea scriitorului în a remarca în jur numai bizerii comportamentale și în a formula prin paradoxuri esența omului produs de socialismul multilateral dezvoltat pune pe gânduri.

Eugen Simion a considerat că ingeniosul Mazilu a devenit astfel „prizonierul unei maniere” și că proza lui „premeditat antidogmatică, relativizantă”, stăruind în direcția absurdului, instaurează alte clișee și „în cele din urmă un nou sistem de convenții”. Sîntem dispuși astăzi să interpretăm altfel înclinația spre absurd și ambiguitate a înșilor care alcătuiesc Fiziologul (ce pare fantastic) al scriitorului. Felul oamenilor de a fi pe lume e, nu de puține ori, paradoxal, dar numărul copleșitor al indivizilor cu comportamente ilogice devine semnificativ în contextul unei societăți schizoide cum era cea din care am ieșit în 1989.

Mazilu pare a fi nu un prozator atins de paradoxită, ci unul realist care s-a străduit să reflecte nuanțat și corect degradarea abia sesizabilă a fondului nostru sufletesc, dedublarea ființei și simulacrul de normalitate al societății. Socialismul a creat tipologii noi și, dacă ar mai fi supraviețuit cîteva decenii, ar fi produs un popor nou în Europa - poporul socialist.

IV. ETAPA NAȚIONALISMULUI COMUNIST

1971. Campania de reîndoctrinare. Noul climat ideologic

Tezele din iulie 1971 au reprezentat semnalul declanșării unui proces de redogmatizare a literaturii române, al doilea după cel ce a survenit revoluției maghiare. Pentru intelectuali, schimbarea bruscă a politicii culturale a partidului chiar în momentul încercării de desovietizare a României, de desprindere a ei din cleștele ucigaș al lagărului socialist, a însemnat un șoc, dar și un moment al adevărului. Cîțiva au înțeles imediat, alții s-au prefăcut că înțeleg și cei mai mulți au întîrziat cu bunăștiință să înțeleagă că trăim totuși într-un regim comunist și că dreptul la identitatea națională nu era același lucru cu accesul la libertate.

Climatul de creație s-a înăsprit în chip simțitor, iar printre scriitori s-a răspîndit psihoza revenirii realismului-socialist, de care, la urma urmei, ne despărțiserăm de puțin timp. Temerile au fost întreținute de mișcările de cadre efectuate imediat de Ceaușescu pentru îmbunătățirea „compoziției de clasă” și de reluarea, de cîteva ori, a asaltului ideologic în cîteva noi plenare și întîlniri cu activul de partid, în 1974, tezele păreau a fi prins contur teoretic, iar „ideile” conducătorului a se fi instalat temeinic în conștiința scriitoricească și în mentalitatea publică.

Era însă, o putem spune astăzi, o impresie falsă, întrucît, cu toate măsurile administrative luate și în pofida agitației politrucilor, a ziariștilor și a scriitorilor aserviți, preceptele minirevoluției ceaușiste au fost active doar în ședințe, în mass-media și în zona superficială a politicii culturale. Era, în fond, istoricește vorbind, prea tîrziu pentru o asemenea mișcare de tip asiatic, în spatele ei, spre a o propulsa, nu se mai aflau nici tancurile sovietice, nici acei

executanți siniștri și răzbunători din anii '50. Trecutul pușcăriilor politice nu mai putea fi reînviat, conducătorul încă mai ținea la imaginea lui din Occident, iar la toate palierele culturale se aflau acum oameni tineri, fără pete la dosar, „crescuți” de partid, dar care apucaseră să-i cunoască erorile ideologice de parcurs și să realizeze că acesta nu e o entitate infailibilă.

Totuși, presiunea reînnoită, exercitată la ordin și uneori în silă de personaje din aparatul superior de partid, executante ale unor directive la care adesea nu aderau, a creat o stare de spirit specifică, un amestec de dezamăgire, teamă și refuz. Rezistența în lumea creației autentice a fost atât de mare, încât a declanșat reflexul de autoapărare al organismului cultural și i-a regrupat pe creatorii adevărați. Literatura și-a încetinit evoluția spre normalitate, iar scriitorii și-au strâns rîndurile, reasezîndu-se, pentru o scurtă vreme, în tranșee și inventînd stratageme de supraviețuire.

S-a ivit astfel o „generație” a salvării (a cîta la noi?) și a consolidării valorilor cîștigate. Apoi, ca un răspuns la presiunea „contrareformei” și la același stimul negativ persistent (ideea însăși de revenire a tenebrei trecutului), scriitorii au continuat, cu și mai mare stăruință, reconquista, drumul spre adevăr și spre literaritate. Si cît putea să dureze (într-o țară unde minunile țin două zile) climatul acesta marcat de o frică difuză și care a generat o stare de spirit particulară de creație, asemănătoare celei în care, cu veacuri în urmă, contrareforma stîrnise propensiunea barocă? Cît timp și, mai ales, cum ar fi putut să-și prelungească efectele nocive asupra unor inși ca noi, deprinși cu vecinătatea răului și cu priceperea de a-l „administra” și domestici?

E de-ajuns să revedem anii apariției unor proze superioare, ca tehnică narativă, celor din etapa anterioară pentru a deduce că scriitorii au trecut destul de repede peste aceste momente de derută care, dintr-un anumit punct de vedere, au fost favorabile rafinamentelor stilistice, artisticității pure și evaziunii.

În anii '80, aproape totul intrase în derizoriu și starea de încordare inițială a căpătat îngînarea ironică de umbre a unui sfîrșit dominat mai curînd de sentimentul universalizării grotescului.

Continuarea procesului de modernizare și europeanizare a literaturii române

Se poate spune că, după 1971, literatura română a atins, paradoxal, gradul cel mai înalt de complexitate din toată istoria ei.

În anii „micii liberalizări” (1964-1971), proza încerca să mimeze normalitatea, sporindu-și numărul redus de teme de până atunci și îmbogățindu-și întrucâtva substanța umană. În încercarea ei de regăsire și modernizare, a avut ca model proza interbelică românească și, într-o măsură mai mare, proza franceză postbelică. A fi la înălțimea interbelicilor și a restabili legăturile pierdute cu ei era idealul scriitorilor de la jumătatea anilor '60, dar, cu mici excepții, aceștia se aflau, sub aspectul expresiei și al formelor, încă la nivelul premodernilor.

Veritabilii neomoderniști s-au dovedit a fi cei care au publicat după ce furia reîndoctrinării s-a mai potolit. Mai mult, exact în această perioadă, care numai sub raport ideologic a însemnat un regres, a sporit numărul formulelor artistice, s-au consemnat primele romane care le depășeau în subtilitate tehnică pe cele interbelice (apariția celor dintâi faulknerieni, borgesieni, mârquezieni, joyceieni), proza de imaginație și-a câștigat locul cuvenit (dar rareori ocupat într-o literatură ca a noastră, unde guvernează *memoria*, nu fantezia creatoare), însăși metaliteratura și-a intrat în drepturi, printr-un număr în continuă creștere de proze autoreflexive.

Personajele încep să treacă de la o carte la alta și scriitorii par interesați să-și întemeieze o lume a lor, un univers recognoscibil sau un ținut guvernat de un anume mod de viață. Acest „ținut” are uneori reflexe onirice, alteori absurde și, nu de puține ori, magic-mitologice (ivate din fondul național de eresuri). Revine, la un moment dat (și tot în replică), pofta de epic și cantitatea acestuia - determinată și de dorința de a spune adevărul până la capăt - dă naștere unor reprezentări de ansamblu cu caracter de frescă: frescă socială, istorică, de familie, pictată acum de un penel mai sigur și cu numeroase cunoștințe tehnice bine asimilate (simultaneizări, structuri muzicale, alternări de tempo, combinații de timpuri verbale etc.).

Prin reacție la politica oficială de poleire a socialismului cEAUȘIST, realismul își caută insistent o revanșă, coborînd în stradă sau luînd sub protecție zonele uitate de „marea literatură”, în expansiunea lui, va face loc procesului (altădată misterios) al redactării înseși. Apar structuri și combinații noi: ficțiunea fuzionează cu exegeza, realismul cu autoreflexivitatea. În spiritul teoriei reluării, în intervalul 1948-1989, a momentelor fundamentale ale

evoluției literaturii române (ca în raportul ontogeneză-filogeneză), după 1980 mai ales, se remarcă apariția unor manifestări neoavangardiste și a unei năzuințe neoautenticiste.

Sub aspect tematic, s-ar putea spune că nu mai există prea multe interdicții (în afara celor referitoare la credința în Dumnezeu, la sexualitatea morbidă, la temeliile putrede ale socialismului și la ineptiile ceaușiste). În orice caz, cititorii de azi ai prozei scrise în comunism vor fi mirați să constate ce distanță incredibilă există între rețeta de patru-cinci teme a realismului-socialist (aproape toate structurate maniheist, ca în romantismul începutului de veac XIX) și diversitatea din această ultimă etapă, când apare, mult prea devreme pentru o istorie literară de numai un veac și jumătate, însăși metatema literaturii.

„Starea de replică” a literaturii române. Paradoxala ei fecunditate

Dacă luăm în considerare ce s-a întâmplat în planul literelor după 1989, s-ar zice că bogăția stilistică și tematică, precum și complexitatea pe care le relevă literatura română chiar în anii reîndoctrinării ceaușiste dovedesc că inițiativa ideologică amintită nu a avut eficacitate reală și că un regim în care presiunea nu folosește măsuri administrative directe și soluții draconice (ca în anii '50) e mai curînd incitant pentru scriitori. Gîndul, mai mult sau mai puțin explicit, că întreprinzi ceva contra curentului dirijat de o putere din ce în ce mai nepopulară, ideea însăși de a te ști participant la mișcarea de rezistență - fie și numai prin cultură - deveniseră, ca să spunem așa, mobilizatoare.

Faptul că bătaia pentru autonomia esteticului și pentru artă fusese, în linii mari, cîștigată și că *vocația literarității* (a literaturii ca literatură) nu putuse fi înăbușită nici măcar în primii ani ai minirevoluției culturale ceaușiste a făcut ca o mare, o foarte mare parte din energia creatoare să fie dirijată spre revelarea adevărului social, politic și a stării dezastruoase de spirit, dosite, ignorate sau ocolite abil de propaganda oficială. Pe acest cîmp de luptă în numele adevărului, au avut loc cele mai interesante fenomene, unele cu consecințe chiar în planul strict beletristic.

Neputința revelării adevărului vieții în toată complexitatea lui și înfruntarea dintre dorința de a spune și neputința de a spune (specifică într-un regim totalitar) a slăbit forța și percutanta mesajului, dar a avut și urmări stilistice nebanuite. Fenomenul mascării funcțiilor a luat amploare și, de pildă, pro-

blematica libertății și a credinței și-a găsit un alibi perfect: sub acoperișul bun la toate al ficțiunii, o ficțiune care, în felul acesta, se îmbogățește în nuanțe și efecte polifonice.

Sub înrîurirea constantă și perversă a forțelor prohibitive și a autocenzurii, impulsul inițial al revelării și mărturisirii a fost oprit la jumătate și a dat naștere unor învelișuri bizare pentru adevăruri parțiale sau distorsionate artistice. *Evidența* e ascunsă prin strategii de subminare, protecție și relativizare. Frica de cenzură și oroarea de realismul doctrinar stau la originea unor inovații la care literatura occidentală a ajuns prin evoluție firească, exces și epuizare: incompletitudinea narativă, parabolismul, relativizarea faulkneriană prin simultaneizarea vocilor narative contradictorii, estetismul, fantezismul formal, exuberanța ludică.

Al doilea strat de protecție strategică îl asigură, în foarte multe cazuri, autoironia. Ca replică la triumfalismul oficial, câțiva prozatori tineri s-au simțit împinși spre performanța autenticistă. Ei au căutat un loc de exercitare a tehnicilor de consemnare, un spațiu ieșit de sub controlul strict al cenzurii și l-au găsit în zona micilor întâmplări ale vieții cotidiene și a intimității înseși a actului propriu-zis al scrisului, rareori, pînă la ei, revelat în tot realismul și simplitatea lui.

În general vorbind, pînă și *literatura aservită* își modernizează procedeele. Și dacă, așa cum s-a văzut, *literatura dezvoltării* are tendința să devină o literatură în sine, am putea vorbi de o tendință de omogenizare a reliefului stilistic al prozei românești din ultimele două decenii de comunism.

În planul general al istoriei formelor și curențelor literare, are loc, în această perioadă, un fenomen de erodare a fundamentelor paradigmei moderniste. O contribuție la acest proces de maturizare rapidă și de îmbătrînire prematură a *acestei formule* abia asimilate au avut-o două puternice grupări de scriitori: „Școala de la Tîrgoviște” și tinerii scriitori filologi bucureșteni debutați în jurul anului 1980 și numiți, din acest motiv, „optzecisti”. Prin promovarea și generalizarea atitudinii și viziunii parodice în scrierile lor seducătoare, scriitorii celor două grupări au contribuit, fără intenție, la pierderea încrederii în miracolul literaturii ca act de creație și la insinuarea senzației de sfîrșit de cursă.

Grupări influente

„Coala de la TîrgOVÎSte” este un punct de referință al istoriei noastre literare postbelice datorită calității intelectuale a reprezentanților ei, dar și a felului pilduitor cum au rezolvat aceștia problema raporturilor cu Puterea. Prin atitudinea - simplă și clară - adoptată de prozatorii tîrgovișteni validați de timp (Costache Olăreanu, Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu), prin stăruința emoționantă cu care și-au urmat destinul scriitoricesc în pofida potrivniciei vremurilor și prin gestul aristocratic al ignorării - nu al respingerii - oricăror tranzacții dezonorante acceptate de dragul gloriei momentului, această grupare de scriitori oferă nu numai un model artistic, ci și un model de eroism pasiv. Când se va scrie o dată o „pedagogie a neamului în vremuri de restriște”, vor trebui luate în considerare datele generale ale „modelului afirmării și rezistenței prin izolare în grup”, ilustrat ulterior de poeții și prozatorii optzeciști, dar și de câțiva tineri scriitori de limbă germană (Rolf Bossert, Franz Hodjac, Richard Wagner, William Totok, Johann Lippert). Prozatorii legați de spațiul matrice tîrgoviștean formează într-adevăr un grup datorită convergenței la care aspiră, prin propensiunea comună spre formă și joc, prin posedarea și activarea, în momente diferite, a acelorași imagini arhetipale, prin prietenia literară și prin rețeaua de conivențe care le creează un sistem literar subteran, cu acele comunicări secrete, semnale, avertizări, informații știute numai de ei și, nu în ultimul rînd, printr-o atitudine existențială de la care avem ce învăța. Si putem medita la ea astăzi, cînd constatăm că o mare parte din proza epocii comuniste este perimată datorită intenționalității excesive a autorilor minaiți fie de ambiția succesului prin manipularea aluziei, fie de dorința sinceră de a depune mărturie pe calea ocolită a parabolei. Prozatorii tîrgovistenii au izbutii - prin prestația lor literară consecventă idealurilor de tinerețe - să pună în cumpănă critica decisă să recanonizeze, să revizuiască standardele morale și estetice, ierarhiile false sau distorsionate politic ale deceniilor trecute.

Ce este instructiv și exemplar în inventivitatea replierii lor în fața Puterii, în organizarea microsistemului lor literar, în constituirea comunității lor de sihastrii ce se îndeamnă și se îmbărbătează reciproc pentru a nu-și pierde credința și onoarea? Modelul rezistenței este chiar modelul isihast: a te feri de orice ispită a măririi și gloriei sociale prin ieșire în lume, publicare, supunere la cerințele politico-sociale care-ți oferă avantaje. Disprețuirea chemărilor lumii, a infernului exterior și alcătuirea, în sprijin, a unui microclimat literar. Compunerea unui spațiu ocrotitor era obligatorie. Si „tîrgovistenii” și-au constituit un microclimat literar, un fel de circuit închis între-

meiat pe prietenia originală, normalitate, sincronizarea și coroborarea eforturilor. Pentru ca acesta să-și fie suficient și protecția - absolută, au inventat până și autointerpretarea și comentarea reciprocă. *Livrescul* devine calea de delimitare de realul insuficient și murdar, *ludicul* - cale de supraviețuire, *jurnalul* - formă de autocontrol.

Deși cu temperamente diferite, scriitorii țîrgovișteni au deschis împreună o perspectivă nouă în înțelegerea literaturii, alta decât cea reflectistă oficială. Ei au anticipat viziunea prozatorilor și poezilor optzeciști, care au împins foarte departe emanciparea artistică a literaturii de după război, revelând impudic mecanismul propriei scriituri și modificînd percepția asupra actului literar ca producere de sens. Se poate, desigur, identifica la țîrgovișteni o *poetică de grup* dovedită de inventarul *topoilor*, temelor și tehnicilor retorice comune și mai ales de prezența suverană a *jurnalului* de atelier. Acesta din urmă este și mijlocul firesc prin care proza lor referențială se prefăce -- în chip diferit de la un prozator la altul -- în reflecție autoreferențială.

Cum se știe, „**OptzeciStJJ**” sînt acei prozatori, esești, poeți „crescuți” sub îndrumarea și protecția unor profesori universitari și critici de prestigiu (N. Manolescu, M. Martin, Ov.S. Crohmălniceanu) în cenaclurile studențești bucureștene (*Junimea*, *Cenacul de luni*, *Cercul de critică*).

Cele mai clare atribute ale *optzecismului* apar în poezia lui (de la care nu e exclus să fi pornit cîteva din înnoirile prozei). Proza - de care mă ocup în volumul de față - nu-și pune în evidență în aceeași măsură și la fel de ostentativ procedurile. Cu proza e altceva. Ea se caracterizează totuși prin coexistența elementelor de metatextualitate și de neoautenticism.

Ca să o putem plasa într-un capitol sau altul al studiului nostru, trebuie să adoptăm unul din unghiurile posibile de abordare. Depinde de unde o privim și pe care din trăsături apăsăm. Poate reprezenta această proză cu priză la realul mărunț o renaștere, în alte coordonate, a realismului autenticist interbelic, dar poate fi și ultima și cea mai evidentă manifestare crepusculară a tendinței spre autoreflexivitate a prozei românești.

Prin extrapolare, am putea mări puțin capacitatea de cuprindere a noțiunii de autenticism. O variantă a transparenței neoautenticiste ar fi astfel instituirea „realismului” chiar la nivelul producției textului, care e livrat cititorului ca jurnal al redactării. Scrisul face și el parte din actele vieții, face parte din viață. Exprimînd preponderența mimesisului, „jurnalul” faptelor cotidiene cuprinde, printre altele, și un jurnal al scrierii „jurnalului” faptelor cotidiene în

chiar timpul redactării lui. În fond, ca moduri ale „deliteraturizării”, amîndouă pleacă din aceeași unică dorință de adecvare la real și de evitare a tuturor convențiilor artistice disturbative și mincinoase, inclusiv a aceleia care mitizează actul scrierii și persoana autorului. Implicîndu-se personal și la vedere în toate momentele producerii, acesta devine o prezență palpabilă, corporală, și nu una pe care o reconstituim din urmele lăsate în text, ca pe un produs al unui produs.

În cadrul acestui, *realisme sans rivage* imperativul transparenței funcționează atît de eficace încît se poate spune că *eul empiric* (pe care, de la pașoptiști, îl credeam definitiv izgonit din poezie) își ia acum o neașteptată revanșă istorică. Ieșind din abstracție și consemnînd cu (aparentă totuși!) modestie impresiile și gîndurile ce-i trec prin minte pe parcursul însuși al scrierii, autorul ni se prezintă a fi doar un gestionar-manipulator de procedee și trucuri. Firește, deconspirîndu-le cu o suspectă frenezie și făcîndu-ne să observăm că nu vrea să ne manipuleze și că nu dă doi bani pe fantasma tiranică a geniului, el disimulează vechea, preabinecunoscuta trufie scriitoricească.

Sub dicteul notației și sub impulsul revenirii la limbajul tranzitiv generalizat, se șterge granița dintre natură și livresc, livrescul se face natură și e receptat ca natură, în multe din produsele „optzeciștilor” identificăm un progres al observației realiste — fapt care ne-ar îndritui așezarea lor în capitolul *realismului dezvoltător*. Interpretată numai ca o victorie a poeticii de tip mimetic, creația optzecistă s-ar afla în prelungirea mentalității diaristice (dezamăgitoare) a prozei românești care, cum spuneam, rareori a trecut proba ficțiunii.

Dacă însă dăm înțîietate livrescului și limbajului nonreferențial și dacă deplasăm interesul nostru spre polul metatextual al producției optzeciste, putem socoti că ea reprezintă capătul extrem al prozei noastre autoreflexive. Astfel luate lucrurile, autorul și nu *materia mundi* în toată concretețea ei este marea prezență a textelor. Șiret, ingenios și dominator, el se arată capabil să-l convoace și să-l implice pe cititor în jocurile lui metatextuale, care au totuși nevoie de elementele realului spre a putea funcționa.

Printre tehnicile, procedeele, convențiile literare, clișeele, jocurile de cuvinte și stilurile narative de tot felul puse deconspirativ în mișcare în acest spectacol al ingeniozităților de tot soiul s-ar afla și jonglarea cu feliile de viață, cu secvențele cotidianului, manevrarea elementelor realului care ființează, totuși, prin poveste.

Narațiunea e, după voie. cînd deconstruită ironic, cînd reconstituită nostalgic, cînd reciciată parodic. Fragmente ale realului (periferic sau nu) sînt anexate și convocate în acest puzzle inteligent și productiv. Alteori, aceleași

fu/ee realiste devin, ca și alte tipuri de discurs (cele de *bas-etage*: melo-dramă, horror etc.), pretextul și punctul de plecare al practicilor metatextuale și intertextuale. Procedura de acest tip îi așază pe prozatorii optzeciști în descendența directă a țirgoviștenilor.

La fel de bine, însă, am putea trata proza aceasta ca pe un spațiu al sintezei și al întâlnirii tendințelor contrarii. Neoautenticismul optzecist (absorbind experiențele anticalofile ale lui Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, ale trăiriștilor etc.) încearcă să-și găsească (în pofida contradicției în termeni) un *modus vivendi* cu jocul de artificii stilistice și cu literaturitatea expresă a „textualismului” (care a asimilat nu numai experiențele grupării Tel Quel, ci și teoriile ulterioare ale producției de text ale intertextualității și ale esteticii receptării).

Cum și literatura e pînă la urmă o zonă a concesiilor, relativismul pe care îl incumbă practica metatextuală nu izbutește să dilueze - în cîteva cazuri fericite (Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Cristian Teodorescu, Ioan Groșan, Adriana Bittel ș.a.) - prezența realului, care nu va reuși^ niciodată să plictisească. Sau nu o va face în aceeași măsură și atît de repede ca exhibarea procedeeleor. Cînd au în spate realul, micile trucuri arătate publicului dau șarm efectelor. Fascinația spectacolului de prestidigitație nu pierde nimic, iar materialul de viață folosit dobîndește o altă personalitate. Completat cu un realism al redactării înseși și cu toate agrementele unei fantezii formale devine astfel suplu și flexibil.

Acești tineri filologi au realizat în jurul anului 1980 că proza construită pe mai vechi rețete narative, tradiționale sau nu, dar cu o curgere cuminte și posomorită nu mai are impact, cum nu mai interesează nici rigoarea narativă lipsită de deliciiile inteligenței ludice și autoironice. Adoptîndu-se mașinal o explicație valabilă în altă parte a lumii, s-a spus că era vorba de o tendință de adecvare la complexitatea și dinamismul realității. Dar România ceaușistă era tot ce poate fi mai diferit de așa ceva, era stagnarea însăși. E de crezut că motivația se află cu precădere în interiorul fenomenului artistic: prozatorii au simțit pur și simplu nevoia să dea ritm cărților lor, știind bine că interesul epic și energia pot fi sporite fie și numai prin știința manevrării frazelor.

Nu altfel decît regizorii de azi ai unor piese, au căutat cu inteligență să experimenteze sau să se folosească de tot ceea ce e în măsură să anime spectacolul. Chiar cînd miza e mică - și e totdeauna mică sub ochiul vigilant al cenzurii -, cînd nu sînt prea multe lucruri noi de spus, dialogul cu lumea (la

care visează orice scriitor) devine agitat și pitoresc prin astfel de inovații stilistice, ca o dispută pe mărunțișuri între cumetrele italiene dintr-un film neorealist.

Lucruri cu totul impresionante sau profunde nu se transmit ori se povestesc nici măcar în cărțile lui Mircea Nedelciu, dar schimbarea rapidă a instrumentarului, a formulelor tehnice, ochiadele făcute Spiritului Avangardei fac din el un prozator foarte important, care se arată a fi în măsură să sugereze, ca puțini alții, vibrația vieții. Dacă dorim să înțelegem cum se provoacă tensiunea pe spații mici și fără întâmplări mari, mai ales cărțile lui Nedelciu ne sînt de ajutor.

Literatura tolerată

Aspirația la adevăr

**Continuarea procesului dificil de revelare a adevărului
(politic, istoric, social, moral).**

Lupta cu Ministerul Adevărului.

**Dezvăluirea „erorilor obsedantului deceniu”
și a consecințelor lor. Dificultăți,
stratageme, concesi, formule defensive**

Nu altfel decât în viziunea marxistă asupra *adevărului*, și în literatura română acesta se cucerea treptat, dar nu prin progres gnoseologic, ci prin înfrângerea lașităților inițiale. Exact această împrejurare pregătește, într-un anume fel, tema celui de-al doilea roman al lui **Ion Lăncrănjan**. *Caloianul* (1975) are, așadar, la origini tot un impuls de limpezire, dar formula lui (surprinzătoare pentru un prozator cu scriitură canonic-tradițională) are un *ce* reprezentativ-simbolic și o putere de generalizare care ne fac să ignorăm discrepanța dintre stângăcia scriiturii și pretenția de modernitate.

Este vorba de romanul ratării scrierii unui roman. Pornit, ca și Lăncrănjan, de la țară, un personaj (Alexandru Ghețea) care a făcut o spectaculoasă carieră politică și literară întemeiată pe oportunism, trădare și cinism se hotărăște să se elibereze de obsesiile trecutului scriind o carte zguduitoare. Pe sute de coli, autorul proiectatului roman dezvăluitor nu reușește să scrie decât titlul (*Caloianul*), dar cartea se alcătuiește totuși din monologul interior, din dosarul de texte auxiliare: note de subsol, documente, însemnări colaterale cu caracter eseistic, meditații asupra subiectului.

Bref, un roman al romanului care, dată fiind lipsa de subtilitate a scriitorului, ne-ar lăsa inerți dacă nu am fi înclinați să vedem în această neputință a mărturisirii, în această amânare a revelării pînă la capăt a

adevărului propriilor nedemne fapte însăși neputința societății românești de a-și reconsidera critic trecutul. Neputința aceasta e emblematică pentru cele câteva momente-cheie ale evoluției ei care nu au putut deveni prilej de ispășire și de renaștere morală (ultimul fiind deconspirarea poliției politice).

Ieșirea lumii țărănești din matca ei milenară rămîne în continuare obsesia și crisparea acestui scriitor. O ambiție epopeică relevă *Suferința urmașilor* (1978), roman chinuit în multe și diferite feluri, lungit peste fire cu episoade liric-romanțioase, stîngace și ridicole în mediul țărănesc care le tolerează și nepotrivite acestui prozator cu scriitura încruntată. *Alter-ego-ul* autorului e de data aceasta un țăran mijlocăș, Simion Moldovan (Monu), insucit și „mutălău”, dar gospodar neîntrecut reprezentînd tradiția, matca, „baștină” - ținte ale distrugerii în era „făuritorilor noului”. Ei sînt reprezentați în sat de președintele sfatului popular și de alți activiști și băgători de seamă înrăiți și complexați, îmbătați de putere și de violența ei seducătoare.

Nu ideea în sine a colectivizării în stil sovietic, ci astfel de dezgustătoare gadini ivite din „spuma murdară a revoluției” i-au îndepărtat pe locuitorii harnici și chibzuiți ai satelor de nobilele idealuri socialiste și au sfărîmat pentru totdeauna temeiurile societății rurale românești. O teză, aceasta, avansată de propagandă sau de oamenii ei mai abili ori de cîte ori realitățile contraziceau flagrant proiectul ideologic: nu comunismul, ci Stalin, nu Uniunea Sovietică, ci Brejnev, nu național-comunismul, ci Ceaușescu - cel care a „întinat” idealurile revoluționare etc. Cu un mic efort de imaginație, cenzura epocii a început, de la un moment dat, să tolereze și apoi să agreeze acest soi de oportunism „cutezător”, în fond, nu numai „gradele”, ci și gradul de oportunism au stabilit la noi locurile pe scara valorilor.

Inspirat de larghețea documentelor de partid în perpetuă schimbare de optică, Lăncrănjan nu pierde din ochi nici modificările de pe frontul creației (ca să ne exprimăm ca atare). Se practică printre prozatori pluriperspectivismul - formulă narativă îmbrățișată spre sfîrșitul anilor '70 de tot mai mulți charmeuri ai criticii de întîmpinare. Lăncrănjan abandonează, spre surprinderea acesteia, postura de autor omniscient care îi dădea prestanța și farmecul desuet al tradiționalistului, al omului dăruit gliei românești, preocupat doar de problemele majore ale societății, și nu de flecușetele stilului.

Patru naratori (firește, patru precum evangheliștii) reconstituie în *Fiul secetei* (1979) viața unui anume Vasile Pozdare, recurgînd la formulările, replicile, declarațiile acestuia rememorate și comentate în contradictoriu, ca pentru a adînci complexitatea și tragismul personajului, în fapt, acesta are biografia tipică a activistului fanatic devotat politicii partidului, oricît de

monstruoasă și irațională s-ar dovedi ea. Izgonit de sărăcie din Moldova pîrjolită de seceta din 1946, se pripășește pe lîngă o fabrică din Brașov, unde se califică muncitor, devine membru de partid, apoi activist inflexibil. Participă ca „revoluționar de profesie” la nemiloasa colectivizare forțată a agriculturii, dar e exclus inexplicabil din partid.

După ce se „reciclează” urmînd o facultate inginerască, e reabilitat și numit director de fabrică. Pierde funcția din cauza unui „sabotaj” comis în întreprindere și, murind, e înlocuit de un inginer de „școală nouă”, patriot acesta și antistalinist, nu altfel decît succesorul lui Dej la conducerea țării. Pozdare însuși are, înainte de a muri, revelația patriei și frazele pe care le spune despre aceasta și despre sacrificiul în numele ei par extrase din documentele Congresului IX al PCR sau din propriile eseuri publicistice ale autorului.

Această predare a ștafetei unui om tînăr, energic și patriot rezuma situația politică a României de după moartea lui Dej și era, probabil, calea de omagiere a conducătorului aleasă de un personaj ciufut și „rădăcinos” (precum eroii săi), de la care nu te așteptai la astfel de gesturi grațios-perverse. Greu de aflat vreodată cît lichelism ascundea profilul sever și nobil al directorilor de conștiință din comunism (și din prelungirea lui postrevoluționară).

Din ce în ce mai schematică pare să devină, cu timpul, scriitura fecundată ideologic a cărților sale (sprijinite sau nu de elemente narative). Printre volumele de povestiri și nuvele nu cu mult diferite de eseurile publicistice cu titluri promițătoare (*Fragmentariim*, 1969; *Nevoia de adevăr*, 1973; *Cuvînt despre Transilvania*, 1982; *Vocația constructivă*, 1983), se remarcă ***Drumul cîinelui*** (1974). Microromanul acesta își propune să illustreze tema de baladă tragică a fraților învrăjbiți (intens valorificată în filmografia sovietică despre revoluție).

Reveca, mama securistului fanatizat Mihai (ucigașul fratelui său Jilu, luptător anticomunist din munți), îl omoară, la rîndul ei, pe singurul său copil rămas în viață și se sinucide înecîndu-se în Mureș. Astfel de subiecte generoase, înduioșătoare, răscolitoare, vibrante, impunătoare etc., dezvoltate pe scheme narrative comode și într-un stil neglijent, ne lasă să evaluăm estetica precară a absolventului Școlii de literatură „Mihai Eminescu” (seria 1951).

Totuși, autorul acesta pe care îl întrezărim și în cutele textului, preocupat cum e doar de fondul dramatic al lucrurilor, abordează în felul lui (prolix, pasional, sarcastic) dar cu destul curaj fapte istorice, politice, sociale eludate, citite pieziș sau interpretate apăsător partinic de oamenii de știință „cu funcții de răspundere” în cărțile lor de istorie. Din gura unor personaje diverse (credibile sau nu), aflăm cile ceva despre deportările germanilor,

despre jaful sovromurilor pe teritoriul nostru, despre pactul Ribbentropp-Molotov, despre categoria „illegalistului”, devenită o profesiune profitabilă, și chiar despre experimentul atroce al reeducării tineretului de la Pitești.

Punctele de suspensie de peste tot sugerează și mai multe adevăruri indicibile. Atitudinea filozofică și profilul moral al scriitorului se deduc fără efort. Eroii sînt tratați bine sau rău în funcție de originea țărănească, singura care cauționează individul în lumea răsturnată unde judecățile sînt viciate și tipologiile complicate pervers prin strategiile compromisului, diversunii și adaptării desperate.

Ispășind un fel de păcat nebulos al istoriei, oamenii cinstiți (firește, țărani) sînt în genere victime inocente. Dar nu de puține ori, prinși în plasa idealurilor false, pot deveni și agenți ai răului, complici ai unei politici de distrugere a satului și a națiunii, adică de dezechilibrare a ordinii cosmice. Singurii promotori ai strategiei de subminare a spiritualității românești sînt alogenii (evrei, țigani, unguri, ruși etc.), care ignoră și sfidează codurile noastre morale. Dintre ei, rusii (de fapt, sovieticii, dar și românii trădători care fac jocul imperialismului rus) sînt cei mai periculoși, pentru că au distrus lumea veche fără să pună în loc o societate prosperă sau echitatea visată. Lipsiți de principii morale, aceștia sînt urîți, repulsivi și poartă nume stîlcite și porecle urduroase, în timp ce oamenii cinstiți și buni (cei care, cum spuneam, totdeauna sînt de la țară) sînt frumoși și bine clădiți. Simbolistica e de o simplitate dezolantă, iar gîndirea producătoare se folosește, spre a avansa, de antiteze rudimentare.

Curajul tematic și documentar al acestui scriitor funciarmente anti-comunist, ca orice țaran legat de amintirea gliei, s-a întemeiat pe antiteza dintre prezentul (ceaușist) și trecutul (dejist), dintre practica și teoria comunistă. Ea avea, se înțelege, girul autorităților.

Printre primele cărți care s-au ocupat în cu totul alt spirit decît literatura oficială de colectivizarea forțată a proprietății țărănești se numără cel de-al doilea roman publicat de **Augustin Buzura: *Fetele tăcerii*** (1974). Cum ancheta devenise, începînd cu anii '50, un eveniment obsedant, și aici avem de-a face cu un fel de anchetă. Ziaristul Dan Toma, viitorul ginere al unuia dintre protagoniștii bătăliei sîngeroase pentru colectivizarea satului ardelean Arini, vrea să afle adevărul despre ce s-a întîmplat acolo cu ani în urmă.

Una din sursele sale este viitorul socru, un fost instructor de partid, acum pensionar (Gheorghe Radu), care a condus acest „proces istoric obiectiv” pe meleaguri ardelenesti. Comunist de nădejde, necruțător cu „dușmanul

de clasă", rigid, ranchiunos, fanatizat de diversiunile propagandei care vedea peste tot spioni și dușmani, fostul activist susține pînă în pînzele albe legitimitatea actelor violente și a crimelor comise pe vremuri în numele revoluției. Cu libertatea artistică de astăzi, Buzura ar fi putut să dea grandoare acestui personaj (și așa cel mai complex din carte), mizînd pe interferența lucidității și a relei conștiințe.

Tocmai pentru că i se pare suspectă încrâncenarea lui, tînărul ziarist (tinerețea anchetatorilor e, cum se vede în multe romane din epocă, un simbol al schimbării la față a comunismului românesc!) caută să-l cunoască, spre a afla versiunea „celorlalți", pe ultimul supraviețuitor al unei familii (Măgurenii) ce opusese rezistență disperată. Scăpat ca prin minune din masacru, fostul student Carol Ardeleanu, fiul unui țăran înstărit - acum bolnav într-un spital - oferă cîteva amănunte uitate de bătrînul activist, din care ziaristul deduce că Măgurenii nu erau, în fond, ostili colectivizării și, deci, cu puțină răbdare, tragedia s-ar fi putut evita.

Se înțelege, necesitatea „transformării socialiste a agriculturii" nu este efectiv respinsă, dar autorul nu se așază clar și necondiționat de partea ei. Confruntarea punctelor de vedere se face în spiritul echilibrului și chiar al concilierii. Mai intervine și știința prozatorului, care se pricepe să dosească schelăria ideilor și să evite claritatea. Ziaristul nu organizează metodic, ca în justiție, cele două rînduri de depoziții, fatalmente partizane, ca să poată decide o vinovăție. Ele sînt lăsate să curgă meandrat ori să se întrerupă pe neașteptate, ca și cum nu ar fi consecința organizării lor prin voință scriitoricească. Confesiunile se suprapun sau se scurtcircuitează doar în mintea anchetatorului-narator Dan Toma, care suportă, el, omul sub vremi, agresiunea istoriei și contactul brutal și nedorit cu vîlvătaia infernului politic.

Uriașa cantitate de fapte dramatice ce se desprind din marginea acestor spovedanii contradictorii se răstoarnă în sufletul nepregătit, nedeprins cu oroarea al ziaristului. Ajutat de imaginea teribilă a acelor vremuri nemiloase, el învață să depășească frazeologia oficială și imaginea convențională a „procesului colectivizării" și să-și asume moștenirea dureroasă a istoriei, ca și adevărul nepudrat al acesteia. Scormonirea măruntaielor otrăvite ale trecutului prilejuiește trezirea conștiinței ziaristului. O stare epică febrilă și sumbră, ritmul precipitat și dezorganizat al reiatării evenimentelor trădează încordarea momentului regăsirii istoriei. Cu alte cuvinte, destinatarul acestor tragice mărturii nu rămîne un martor impasibil, deși simte că nu e îndreptățit să judece. Momentul acesta al trezirii unei conștiințe va deveni unul capital la Buzura.

Proclamarea fermă a adevărului, despărțirea apelor, separarea promptă a binelui de rău, ieșirea neîntârziată din lașitate și din indiferența vinovată erau, în fond, atunci, căile salvării noastre și, vorbind cu vocea unui personaj, scriitorul vede în tăcere și amânare sursele înstrăinării și ale ratării: „Mîine. Mereu mîine. întotdeauna mîine. Niciodată *acum*, *imediat*, ci mîine. Dar cărui mîine ne putem încredința cînd *azi* nu ne pasă, cînd nu ne afectează cum ar trebui nici propria noastră suferință, o viață la împlinire, sub semnul improvizatiei, cînd binele și răul sînt pe undeva cam același lucru. Orice drept primit sub forma milei. Si totuși? De ce mereu, la nesfîrșit *mîinel* Am o forță, cred eu, imensă, și totuși îmi spun mîine...”.

Se configurează de pe acum una din formulele defensive ale romancierului, care va mai publica, pînă în 1989, cîteva proze dezvăluitoare, căutate cu frenezie de publicul cititor, răcorit de astfel de demascări. El și-a impus interdicția de a miza pe o teză anume și de a oferi o concluzie care să întrerupă procesul problematizării (spre care era atras și cititorul).

Partidul făcuse totuși, în acea etapă a pseudoliberalizării, un pas înainte: nu-l mai obliga pe scriitor să se așeze de partea unei singure teze oficiale. Prozatorul român profită spre a-și transforma textul într-o dezbatere sprijinită cu mijloacele epicului. Nici mai mult, dar nici mai puțin.

Si cărțile tînărului și năvășului **Petru Popescu** s-au bucurat de un mare succes la publicul care, la sfîrșitul anilor '60, rîvnea la adevărul social, politic sau istoric și era avid să citească proze alerte, desprinse de monotonia și dezesperanta previzibilitate a literaturii deceniilor anterioare. Dacă, intuind evoluția regimului lui Ceaușescu, nu ar fi decis, în 1974, să aleagă libertatea și să-și schimbe destinul, el ar fi putut provoca un curent de opinie care ar fi dus cu un deceniu mai devreme la schimbarea de mentalitate artistică din anii '80.

Absolvent - ca mulți dintre scriitorii optzeciști - al secției de limbă engleză a Universității București și la curent cu literatura occidentală de ultimă oră, Petru Popescu a promovat, în stil american și în pofida curentului estetizant al literaturii române de atunci, principiul accesibilității: problematică populistă, gustul comun, alertețea narațiunii. Și tot în contracurent cu ce se întîmpla atunci printre confrății de generație, el și-a propus un program de susținere a temei orașului, afirmînd imperativul descoperirii umanității urbane (în articolele *Unde ne sînt orășenii?* și *Metafora Bucur est iului*, publicate în *România literară*). El a teoretizat și necesitatea spiritului citadin, individualist și nu categorial și colectiv (precum cel rural) și care, în orice caz, era „indispensabil pentru o literatură modernă și matură”.

Romanele *Prins* (1969), *Dulce ca mierea e glontul patriei* (1973), *Sfîrsitul bahic* (1973), *Să crești într-un an cât alții într-o zi* (1973), *Copiii Domnului* (1974) au subiecte tentante, o scriitură neobișnuit de fluidă, un aer tineresc viril, directete și spectaculozitate. Paginile lui scrise la persoana I, cu numeroase note de realism brutal și înnoitor, fac loc unor personaje rareori prezente în literatura comunistă: tînărul intelectual abia ieșit din studenție și aflat în fața primelor veritabile experiențe de viață și orașul București cu bulevardele și piețele lui aglomerate, cu barurile lui animate, cu arhitectura lui complexă, cu pofta lui de viață inconfundabilă.

Sensibil, ca un veritabil autor de best-seller-uri, la subiectele cu adevărat incitante, frondeurul Petru Popescu nu scapă din vedere pe acelea care erau ocolite cu abilitate în documentele propagandei referitoare la temele, izvoarele și problematica recomandabile scriitorilor socialiști.

În *Dulce ca mierea...* ni se oferă, în sfîrșit, informații neconvenționale despre armata română „burgheză”, despre corpul ofițeresc de elită și destinul lui nemeritat, despre războiul al doilea mondial privit fără menajamente și fără *parti-pris-uri* învăpăiat patriotice.

Sfîrsitul bahic ne vorbește despre consecințele în plan moral ale presiunii din interiorul cazanului stalinist producător de mutanți și de teribile diformități sufletești. Cu o origine „nesănătoasă”, tînărul Gigi (personajul-narator) e exclus din partid și dat afară din serviciu. După lungi și infructuoase căutări, face rost de o slujbă de ajutor-contabil la cimitirul evreiesc, unde parcurge experiențe fundamentale și cunoaște o lume în măsură să-i ofere un alt orizont de înțelegere decît cel pe care îl impuseseră cei ce voiau ca oamenii să gîndească în formule și să se alinieze fără ezitări. Contactul cu societatea evreiască îl învață să prețuiască valorile, să le conserve și să le apere. Și asta în timp ce scara axiologică era complet răsturnată și vechile valori fuseseră date la „lada de gunoi a istoriei”, cum se exprimau comuniștii.

Sfîrsitul bahic se alcătuiește, ca și alte cărți semnate de Petru Popescu, din revelații succesive și pe diverse planuri. Gigi, anonimul, decăzutul Gigi își definește treptat individualitatea și adevăratul profil moral prin confruntare cu demagogia comunistă și cu ipocrizia celor ce își drapau nulitatea sub faldurile principialității. Printre aceștia, în cercul de plasticieni în care pătrunde eroul, se aflau veleitari cu pretenția de a fi reprezentanții artei revoluționare (între care un deținător al Premiului de Stat), în fond, conformiști fără idei, măcinați de ambiții meschine, cinici și adînciți în mocirla morală.

Cum se întâmplă nu o dată în proza epocii, trama epică și portretistica acidă îi favorizează prozatorului prilejul unei dezbateri etice și intelectuale. Aceasta pare a fi veritabila miză a romanului, care pune într-o lumină neiertătoare figura tipică a artistului pervertit de regim, supus regulilor ideologice, oprit să-și dezvolte liber creația și, astfel, preschimbat într-o creatură monstruoasă.

Constantin Toiu execută în *Galeria CU Viță sălbatică* (1976) poate cea mai veridică descriere a existenței cotidiene a intelectualității anilor '50, aflate sub teroarea unei permanente supravegheri. Romanul nu se constituie treptat, în felul frescelor, ci prin cuplarea, aparent întâmplătoare, de secvențe situate la diverse etaje ale timpului, când deasupra, când dedesubtul punctului de întâlnire a anului 1957 cu anul 1958. Atunci are loc acțiunea principală, al cărei protagonist este redactorul de editură Chirii Merișor, dar aceasta e complicată cu linii narative multiple (pornite dintr-un asa-zis proces de spionaj, de la o crimă, de la o arestare abuzivă etc.).

De altfel, vocile narative se înmulțesc și, o dată cu ele, sporește și numărul povestirilor cvasiautonomes, al întâmplărilor, al descrițiilor, căci Constantin Toiu acordă aici, ca și în următoarele lui cărți (*Însoțitorul*, 1981; *Obligado*, 1984; *Căderea în lume*, 1987), istorisirii - semnificația unui act mîntuitor, binevenit la vremuri tulburi. O casă din Dristor, numită de scriitor „Galeria cu viță sălbatică”, e locul de întâlnire al celor ce povestesc sau evocă, spre a se salva. Fostul peisaj monden al Bucureștiului, trecutul cartierelor lui, figurile sale pitorești (între care anticarul înțelept și delicat Hary Brummer - mentorul lui Merișor - și cinicul, inteligentul Cavadia) sînt invocate cu simț poetic și chiar cu o propensiune spre mitic și fabulos.

Alături de latura evocatoare, se detașează în carte cea eseistică. Chirii Merișor își încredințează jurnalului său, cu naivitate și cu o totală lipsă de precauții, opinii, comentarii de cărți, obsesii, întrebări neliniștitoare, reiatări de experiențe intime. Jurnalul acesta se află și în centrul romanului politic pe care îl conține, în principal, *Galeria*.... Politicul determină, în fond, toate destinele din carte.

Și destinul lui Chirii Merișor este unul emblematic pentru intelectualul român sensibil și lucid, incapabil să se adapteze pînă la capăt stării de suspiciune maladivă perpetuă și regulilor de supraviețuire în comunism. După excluderea sa din partid, în 1950, el se comportă ciudat, devine sfios, șovăitor, temător chiar și în relația cu prietenii adevărați, cărora nu reușește să li se confeseze. O spaimă continuă, fără motiv real, îi stăpînește și îi controlează toate mișcărilor sufletești. Când jurnalul lui cade în mîna securiștilor, spaima cîștigă

temei și o sumbră consistență: încep interogatoriile și, într-un *crescendo* lent și crud, ele capătă forma teribilă a unei anchete politice. Se înțelege că „organele” decupează din furnal, în timpul confruntărilor, doar fragmentele ce îl pot inculpa, ignorând explicațiile semnatarului. Nerezistînd jocului acesta criminal de carasiere care amîină răpunerea victimei pentru a storce cît mai multe avantaje (lărgirea cercului de justițiabili, transformarea lui în unealtă a delațiunii), Chirii Merișor se sinucide, oferind - indirect - călăilor, oamenilor în uniformă albastră ai puterii, argumentul așteptat al vinovăției lui.

Prezentă și stăpînă în această excepțională carte este starea de permanentă anxietate și de așteptare tragică a momentului fatal al confruntării cu puterea nemiloasă. Puțini sînt românii acelor vremuri care să nu fi cunoscut puterea de erodare a acestei stări de așteptare nelămurită.

Cartea aceasta a izbutit, lucru rar, să cîștige un număr însemnat de cititori - cititorii noștri avizi de adevăr - fără ca, în același timp, să îi decepționeze pe criticii noștri estetizanți - avizi de literatură. Ar fi nedrept să punem succesul romanului numai pe seama îndrăzelii de a înfățișa tragismul unor vremuri nenorocite, întrucît, cum se știe, practicile politice staliniste fuseseră de cîțiva ani buni osîndite chiar de conducerea partidului.

Reconstituirea atmosferei care a împins la sinuciderea unui intelectual vulnerabil ca Merișor, adevărurile dezvăluite fără menajamente cîștigă girul cititorilor prin finețea cu care scriitorul se folosește, flaubertian, de semnificația faptelor banale, a gesturilor mărunte, a micilor detalii socio-morale și prin senzația de autenticitate pe care o propagă raportul bine proporționat al binelui și răului.

Constantin Toiu e, firește, un realist superior, scriitor de mare rafinament, care mizează în aceeași măsură pe indecizie (și pe simbolistica ei difuză) cît și pe precizia traseului narativ și a desenului tipologic. El alcătuiește o lume de o mare diversitate și cititorul acelor ani era încîntat să descopere complexitatea vieții adevărate, în acea „arcă plină la refuz de amintiri” (care e întreaga *Galerie...*) se adună oameni cu ocupații și vîrste diferite, aducînd cu ei istorisiri colorate, pline de tîlc. Scriitorul crede în autoritatea povestirii, în „polenul întîmplărilor, și dulce, și otrăvit”, în puterea personajului memorabil de a da savoare și consistență literaturii și — cum am spus — asta se va vedea și în celelalte romane.

Cu atîtea personaje de mai mică sau mai mare anvergură și care dau măsura varietății năucitoare a naturii umane, Constantin Toiu nu alunecă niciodată în eroarea simplificărilor maniheiste. Alături de carieriști infecti, de comuniști fanatizați (Luiza) și iresponsabili, de scriitoriși vînduți și ticăloșiți (ca Bunshez - sfărîmătorul culturii „vechii lumi”. Ariei Scarlat, Georgcoiu

Fîlănescu, Spuderca) ori de delatori de rînd, apar și personaje care își conservă - oricît de modificate ar fi de mentalitatea și propaganda epocii - structura morală sau măcar un rest de moralității. Inteligentul locotenent Ionel Roadevin, care încearcă în anchetă să-l salveze pe Merișor, Axente „Iacobinul”, tipograful simpatic și îndatoritor Aurică etc.

Ca veritabil profesionist ce este, Constantin Țoiu știe, însă, că, fără poveste, fără întîmplări savuroase, comice sau tragice, și fără eroi puternici, fără spirite înalte și bizare, romanul curge placid, bălțește și se uită. Cititorilor anilor '70, dar și celor de astăzi (în eventualitatea că se vor mai găsi oameni care să deschidă această remarcabilă carte) le va fi imposibil să uite cîteva figuri fascinante din „galeria” romancierului.

La polul opus ezitantului Merișor, tăiosul, strălucitorul Cavadia, nepotul unui episcop și fiul lui Mefistofel, își pune tot timpul în mișcare, în societatea de care se și folosește, o doctrină a succesului întemeiată pe acceptarea răului și manipularea lui. El cultivă în tot ce face un cinism imperial: „Ca să reușești, trebuie să fii detestat”. De neuitat va rămîne figura de „Socrate iudeu” a bătrînului anticar Hary Brummer, și prin origine paznic al cărții și al culturii, emoționant prin credința lui în rațiune, în lumină și în puterea spiritului de a răzbate prin vremi, împăcat cu gîndul morții, el nu se sfiește să identifice esența comunismului și să-i pună un diagnostic zdrobitor: „păcatul originar devenit politică de stat”. Profeția lui comunicată tînărului prieten Merișor ne pune pe gînduri: „După ce vor fi distrus tot ce e de distrus și întîi și-ntîi pe ei înșiși, se vor căi, fiindcă abia la capătul răului străbătut în întregime se va vedea că nu mai e nimic altceva de cucerit decît binele, și ei vor să cucerească și binele”.

Talentul romancierului scoate această carte îndelung polisată din zona perisabilă a politicului.

Un exemplu de scriitor în slujba partidului (dacă nu cumva unul care a pus partidul în slujba lui), și care a știut să profite de toate micile deschideri operate de Congresul al IX-lea al P.C.R., este **Dinu Săraru**

În *Niște țărani* (1974), el aduce în prim-plan un sat din Subcarpații Olteniei, cuprins de febra acelorași „primeniri” revoluționare care au zdruncinat din temelii și satul lui Moromete. Evenimentele sînt complexe și dramatice. Mentalitatea economică și spirituală a satului tradițional e reprezentată de Năiță Lucian, un *alter-ego* al lui Moromete. Ironic, disimulat, vorbitor în dodii, jucîndu-și inocenta. Năiță Lucian (completat sufletește de

prietenul său Patru cel Scurt) e capabil să regizeze farse sumbrilor strângători *de cote* ai regimului comunist (precum „percitorii” lui Marin Preda!), dar nu poate opri tăvălugul socialist gata să-l strivească și pe el ca pe mulți alții.

Devine salvatoare, ca de regulă la autor (care, în această carte, își depășește în chip convingător condiția de scriitor de pluton), intervenția, evident neverosimilă, a unui secretar raional de partid „luminat”: Dumitru Dumitru, devenit personaj central în cartea următoare - *Clipa*. Acesta refuză, cu prețul carierei și al libertății, să semneze ordinul de arestare a incomodului țaran din Cornul Caprei - personaj care e în măsură să dea consistență romanului.

Folosind rețeta *Muntelui vrăjit* sau, și mai sigur, a romanului lui Soljenițîn, *Pavilionul canceroșilor*, **Petre Sălcudeanu**, un scriitor de partid, dar atent la barometrul ideologiei și la dezideratele publicului, a publicat, în 1980, o carte al cărei succes a confirmat, înainte de orice altceva, setea de adevăr a cititorului român de atunci: ***Biblioteca din Alexandria***. Republicată, în versiune integrală, după Revoluție, când, pe nenumărate căi, cititorul primea informație politică ori istorică abundentă și necenzurată, cartea a rămas fără ecou.

E un roman alcătuit din destăinuirile făcute unui scriitor (Petre Curta) de către câțiva foști mari activiști „cu funcții de răspundere” aflați într-un sanatoriu al elitei de partid. Scrisă în cunoscutul stil tenace-demonstrativ al tuturor lipsiților de grație și fantezie scriitoricească, cartea nu are mișcare interioară, dar configurează câteva tipuri interesante. Se află acolo, în sanatoriu, printre multe alte epave morale: „revoluționarul de profesie”, complet dezumanizat, capabil ca, în numele flamurei roșii, să sacrifice întreaga umanitate, începînd cu propria familie; un prieten și „tovarăș de luptă” al Anei Pauker, intelectual de rasă cu vederi de stînga, marginalizat pentru atitudine elitistă; birocrațul de partid, vigilent și delator din pasiune, oportunist pînă și în fața morții; informatorul standard, recrutat prin șantaj și transformat în vierme veninos etc.

Caietele cu însemnări (împreună cu autorul lor) ajung însă la Securitate, unde unul dintre anchetatori le așază alături de alte manuscrise valoroase ale „dușmanilor socialismului”, pentru a le edita cîndva. Ele alcătuiesc o bibliotecă *sui-generis* care lasă mărturie despre o lume ce pare bolnavă incurabil. Dar iarba și pădurea din preajma acestui loc blestemat - brusc revelată naratorului - anunță, prin însăși prezența lor dumnezeiască, nădejdea însă-năătoșirii: soluție simbol facilă și liniștitoare, aptă să facă posibilă editarea.

Într-un alt roman - *Cina cea de taină* (1984) -, Petre Sălcudeanu se va arăta încă o dată preocupat de acele fenomene psihice bizare care sînt consecințele infamiei și fărădelegilor primilor ani de socialism.

Nu cu mult timp înaintea morții, **Marin Preda** a publicat romanul ***Cel mai iubit dintre pămînteni*** (1980), probabil cea mai viguroasă și mai impresionantă frescă a apocalipsei comuniste și a universului concentraționar din anii '50. Mitologia populară a legat moartea scriitorului de publicarea acestei teribile cărți demascatoare.

Marin Preda nu se mărginește să dezvăluie în această carte chinurile intelectualului de rasă, mînat de nobile idealuri (Petrini), în iadul subteranelor comuniste, unde ispășește o vină imaginară, alături de mii de alți condamnați politic. El urmărește atent consecințele grotești ale acelei experiențe devastatoare, umilințele fără număr ale reluării legăturilor cu noua societate, o societate condusă de personaje abjecte și funcționînd nu altfel decît coloniile de șobolani pe care le cunoaște bine echipa de deratizare unde abia găsește de lucru filozoful și fostul universitar Petrini.

În cartea lui Preda nu sînt dezvăluiri cu totul noi despre „obsedantul deceniu”. Firește, faptele imputabile regimului de teroare și exterminare fizică impus țării de P.M.R., sub directă supraveghere a organelor specializate sovietice, sînt astăzi mult mai bine cunoscute decît în vremea redactării romanului. Dar și pînă atunci nu puțini romancieri se străduiseră să șocheze prin cantitatea neliniștitoare de orori și aberații politice date la iveală. Nici una din prozele lor nu a impresionat pe cititori și nu a avut o înfrîurire într-atît de profundă asupra conștiinței românești precum această ultimă creație a autorului *Moromeșilor*.

Judecînd retrospectiv, am zice astăzi că a fost o carte care, prin impactul provocat asupra unui număr enorm de cititori din toate categoriile sociale și prin moartea suspectă a autorului ei, a contribuit - ca puține altele - la anihilarea efectelor, încă sesizabile în România, ale propagandei comuniste exercitate de decenii, la risipirea iluziei umanismului socialist și la crearea unor sentimente de antipatie față de puterea în continuă degradare. Nimeni nu a dat o asemenea palma usturătoare pe obrazul unui regim care, chiar dacă își nuanțase metodele, rămînea în esență obscurantist, opresiv, totalitar, gata să strivească sub senile (cum s-a dovedit puțin mai tîrziu) cea mai firavă zvîcnire de libertate.

Care e secretul forței demascatoare a unui roman care are destule, vizibile, slăbiciuni: puterea analizei - mediocră - e răscumpărată doar de dramatismul sentimentelor, comentariile la tribulațiile istoriei sînt la fel de modeste ca în *Delirul*, momentele de filozofare, mai degrabă jenante, narațiunea are un pronunțat caracter eteroclit, iar numărul, neobișnuit de mare în epocă, al scenelor senzaționale și erotice, ca și miza pe anecdotice și colportaj împing cartea în zona speciei romanului popular (de tipul „povestea vieții mele”).

În mod paradoxal, reușita, ca roman politic, a acestei creații se datorează faptului că nu este numai un roman politic, ci, în aceeași măsură, dacă nu cumva într-o mai mare măsură, un roman de dragoste, un roman social și unul de idei, problematizant. Dacă ar fi fost doar un roman politic - unde rîvna demascării și a afirmării adevărului (unic și definitiv) intră în condițiile genului și duce implacabil la tezism (cu sens inversat) -, cartea ar fi incitat, ar fi intrigat, poate, ar fi sporit notorietatea scriitorului, dar n-ar fi convins.

Mai precis, politicul este, peste tot, fundalul, factorul agravant și motivul stărilor individului, ale unui participant la istorie care trăiește faptele ei mizerabile, abominabile, ale unui om chinuit să-și salveze sufletul de la ticăloșirea și degradarea la care îi supune pe toți boala necunoscută și de nelecuit a comunismului. Poate nici nu ar trebui să vorbim de „romanul politic”, ci de efectele politice ale unei cărți care, adoptînd convenția narativă a *confesiunii*, a putut amesteca fără reticențe toate planurile.

Cel mai iubit dintre pămînteni explorează schimbările petrecute în viața oamenilor, în ordinea lor spirituală, în intimitatea existenței, în starea lor morală, prin „punerea în practică a marilor decizii implacabile” - cum prudent se exprimă autorul. Ale cui? Ale forurilor comuniste, ne permitem să precizăm noi, astăzi, cu un mîndru și de nestăvilit curaj!

În anii '80 s-au găsit comentatori care, din dorința de a-l proteja pe autor, au deplasat inteligent interpretarea pe „drama erotică”, deși „crosul” e un cuvînt cu o conotație ușor ironică, nepotrivită cu împătımirea și calvarul personajului. „Tragediile din dormitor constituie în carte principalul obiect al scriitorului, după cum indică și titlul”, afirma Ov.S. Crohmălniceanu într-un articol intitulat, un pic cam cinic, *Fioroasele tragedii din dormitor*, din *Pînea noastră cea de toate zilele* (C.R., 1981). Criticul se străduia să demonstreze că pe erou „tramele experiențelor lui sentimentale îl marchează mai grav decît avatarurile *acestea* (s.n.) sociale umilitoare”. Si, într-adevăr, se întreabă criticul, ce istorisește, în fond, autorul, decît „un șir de eșecuri sen-

timentale repetate ale eroului, Victor Petrini, care crede în «marea iubire», are mereu impresia că o trăiește, cunoaște cumplite dezamăgiri, dar cade din nou pradă aceleiași iluzii"?

Nineta, Căprioara, Matilda și Suzy sînt numele celor patru eșecuri sentimentale și, totodată, dovezile credinței emoționante, neclintite a eroului în dragoste, oricît de distrugătoare ar fi ea, dragostea simțită ca miraj perpetuu și ca unică șansă de „împlinire omenească". Dar, dacă judecăm bine, ar fi mai corect să vorbim nu de o unică, ci despre o ultimă șansă. Eroul e un *desperado* care pune tot ce are, ce mai are, pe această ultimă carte a iubirii absolute, împărtășite, fericite, căci nimic altceva nu i-a mai rămas, dintr-o viață sfârșimată de istorie, decît această iluzie. Fără speranță în plan profesional, fără vreo satisfacție în plan social, abia ieșit dintr-un atroce univers concentraționar unde a cunoscut suferința și umilința, Victor Petrini știe că va fi sortit să trăiască în subsoluri, printre șobolani și imbecili, de unde va fi chemat la interogatorii și frecat, prelucrat de alți șobolani, cei de la cadre și cei cu „munci de răspundere".

Trăirea tragică a fiecăreia din cele patru experiențe dezastruoase, gravitatea așteptării perpetue a perechii primordiale, a iubirii împărtășite care să deschidă porțile empireului pentru el, el cel mai lovit dintre pămînteni, ar fi fost de neînțeles la un individ norocit de soartă, socialmente împlinit sau, în orice caz, ferit de evenimente nefaste ori, și mai precis, de întîlnirea cu supliciul moral și fizic. Intensitatea paroxistică a sentimentelor și violența lor, nebunia iubirii care prinde în turbionul ei devastator existențele, ridicîndu-le în cer spre a le zdrobi mai apoi, toate acele porniri radicale, rareori prezente în literatura română, și care dau forța și profunzimea cărții nu s-ar putea explica dacă eroul nu ar găsi în iubire compensarea tuturor absențelor din viață.

Importante în economia romanului, „dramele erotice" nu ar fi totuși posibile fără drama socială în care l-a scufundat pe Petrini un regim politic criminal. Si înseși „tragediile din dormitor" nu ar exista fără nevoia elementară de claritate morală a eroului, fără dorința lui disperată de a-și feri spiritul de degradare, fără setea delimitării de ticăloșie, în formele ei nenumărate și în travestiurile ei mirobolante, purtînd și numele unor femei.

Cu alte cuvinte, sedus de galeria de figuri memorabile aparținînd unor medii sociale și intelectuale diverse (intelectuali de toate condițiile, activiști, pușcăriași, securiști, mici și mari funcționari de stat, „rămășițe" ale vechiului regim, lumpenproletariatul), încîntat de savoarea sau grotescul scenelor relatate magistral (conflicte temperamentale, confruntări ilariante de opinii, discuții casnice sau de alcov etc.) și mai cu seamă fascinat de tribulațiile ero-

tice și, în special, de decepțiile eroului (totdeauna reconfortante, pentru că ne regăsim în ele), cititorul primește pe nesimțite o informație politică explozivă. Pentru cititor, *Cel mai iubit...* este o carte cinstită pentru că ea cuprinde adevărul unui om încercat de soartă, care a trăit faptele istoriei și a recepționat în fibrele cele mai intime ale ființei lui loviturile lor de berbec.

Marin Preda este un scriitor care dă sentimentul unei verticalități remarcabile, unei probități morale indiscutabile. Pe el îl crezi așa cum îl crezi pe Eminescu, pe Rebreanu și pe încă doi-trei autori români (nu mai mulți!), a căror operă este expresia unei temeinice conștiințe morale. Forța cuvântului lui este redutabilă și nu întâmplător autoritățile s-au speriat de efectul apariției unei cărți care câștigă instantaneu încrederea cititorilor.

Cum și de ce penetrează conștiințele textele lui Preda am încercat să explicăm în alt capitol. Adăugăm la ce am scris despre expresivitatea *Moromeților* alte câteva observații care confirmă existența unei maniere inconfundabile de redactare, care, în esență, nu se modifică, în trei decenii, de la carte la carte, păstrându-se ca atare și atunci când e inadecvată împrejurării, mediului, temperamentului și educației personajelor. Exegeții lui Preda au remarcat că „stilul moromețian” (cum îl numește Crohmălniceanu) se întâlnește până și în comentariile sociale și politice și reflecțiile de istorie contemporană din *Imposibila întoarcere*.

În privința autenticității și a intensității trăirii, romanul *Cel mai iubit...* poate fi comparat doar cu acea excepțională carte *Viața ca o pradă*, și ea o scriere care amestecă istorisirea unor întâmplări intime cu reconstituirea acelor evenimente politice și istorice (unele înscenate romanesc) în care e absorbită biografia sa.

Cel ce povestește sau se confesează în cărțile lui Preda convinge prin marea lui libertate de gândire. Aceasta se confundă, de fapt, cu felul natural în care reacționează autorul la tot ceea ce tradiția culturală, canoanele înalt artistice, normele gustului rafinat sau ale bunului gust socotesc drept „subtil”, „înălțător”, „nobil”, „elevat”, în locul „bunului gust”, el pune bunul-simț, în locul dialecticii întortocheate și al speculației intelectuale, elementarul, logica simplă, reducerea la absurd, coborîrea brutală pe pământ, între lucrurile și relațiile de ordin primar, niciodată amăgitoare. Cu cât se află mai sus pe panoplia marilor idei de uz universal, cu cât mai blazionate principiile și opiniile vehiculate unanim, cu cât mai faimoase numele autorilor lor (fie ele al apostolului Pavel, al lui Goethe, al lui Tolstoi, Dostoievski, Sartre etc.), cu cât mai atașată e intelectualitatea de tezaurul ei de teorii, cu atât mai puțin dispus e creatorul *Moromeților* să se lase păcălit.

Cu o cruzime țărănească simplificatoare, îndărătnic și, nu de puține ori, deliberat grosolan, Marin Preda, adoptînd, printr-un delict de inadecvare, vocea lui Petrini (care e totuși un universitar), sfărîmă mirajul speculației intelectuale, coborînd-o brutal (și cu o satisfacție semidocă) pe pămînt, în băătura casei țărănești sau în locul cel mai de jos al întîmplărilor și legilor vieții de zi cu zi.

Un personaj ca Petrini - înfiorat, cum va fi fost și Preda însuși, la gîndul că și-ar putea pierde sufletul într-o lume cu mii de arcanе și cu tot atîtea subtile justificări ale slăbiciunilor și căderilor noastre morale - respinge din capul locului însăși ideea de abilitate speculativă, întrucît, ca invenție intelectuală, ea a permis justificarea oricărei porcării, scuzarea oricărei ticăloșii. Ca îndrăgostit pasional și maximalist ce e, visînd la contopirea integrală, nu poate permite spiritului speculativ să explice de ce și cum simpatica Nineta Romulus s-a metamorfozat într-o turnătoare stipendiată. El e un refractar, un capsoman. Nu vrea să accepte nici o motivație abisală, dostoevskiană sau existențialistă, și nici vreun complicat balet dialectic pentru a da o șansă Matildei și a-i argumenta filozofic absența iubirii profunde, egoismul și viclenia vulgară, animalică.

Aducerea bruscă, ușor amuzată, pe pămînt a miturilor culturale, schimbarea rapidă a registrelor lingvistice (din zona teoretică, abstractă, în cea terestră), coborîrea intempestivă a limbajului „înalt” direct la înjurătură au efect comic și dau un anumit soi de satisfacție, căci în fiecare dintre noi zace un mitocan care se ignoră. El e omul liber din noi, cel ce se exprimă în deplină sinceritate. Pe el îl disprețuim în consens cu lumea bună și îl iubim în intimitate, obosiți de prea marea ipocrizie a culturii, educată la ceea ce Gombrowicz numea „școala minciunii”.

Cititorul este, cum spuneam, cîștigat și transformat repede într-un partener cu satisfacții imediate. El se simte părtaș la suferințele eroului, dar și la efortul lui de prezervare a unui sîmbure de umanitate și de cinste, la refuzul lui de rinocerizare. Si nu este disuadat nici măcar de faptul că are de-a face cu mărturia, de regulă exagerată, a unui inculpat, acuzat de uciderea soțului femeii iubite, mărturie redactată la cererea avocatului și în sprijinul apărării.

Senzația de subiectivitate este risipită, pe de o parte, de ardentă și autenticitatea confesiunii, de tensiunea trăirii faptelor și, pe de altă parte, de înclinarea lui Preda de a preschimba narațiunea la persoana I în spectacol dramatic, cu interogații, replici și apartouri. Înscenările care se înlanțuie în text îl atrag pe cititor în jocul eroilor și-l transformă în spectatorul care are el însuși opinii despre dramele și comediile la care asistă.

Izbutind performanța de a obiectiva un enunț la persoana I, Marin Preda găsește cea mai scurtă cale spre simpatia cititorului.

Lăsate de cenzură (sub orice nume s-ar fi ascuns ea) să apară numai pentru că echipa ceaușistă era interesată să ne determine să vedem doar gunoiul din curtea lui Gheorghiu-Dej, cărțile în care cititorii anilor '70 și '80 aflau câte ceva despre ororile primului „obsedant deceniu” comunist reușeau să-i facă pe aceștia să se simtă răzbunați. Oricum, o parte din aspectele rememorate ale coșmarului erau încă valabile. Iar regimul, împlînzit întrucîtva după 1964, a dat, după 1971, semnale descumpănitoare. Ele nu erau indiciile unei „imposibile întoarceri” (cum credea sau voia să creadă Marin Preda), ci ale unei oricînd posibile întoarceri.

Proza de această factură dovedea că numai deplasarea abilă a acțiunii într-o anumită etapă istorică îți putea oferi o marjă de libertate și mai confirma faptul că numai folosind ca alibi anumite pasaje din discursurile lui Ceaușescu și mai ales din cel de la Congresul al IX-lea (depășit în mare măsură, an de an, de evoluția neîntreruptă a „genialei” lui gîndiri inovatoare) că numai atenți - ca propriii lor cenzori de atenți - la nuanțele infinitezimale ale modificărilor politicii oficiale, scriitorii puteau face progrese în cucerirea adevărului. Prea multă risipă de inteligență situativă și tactică pentru a-ți mai rămîne intactă energia aceea teribilă și pustiitoare cu care veritabilul prozator se dăruie creației de oameni!

De regulă, scriitorul român din acele vremuri era, sub aspect politic, informat ca nimeni altul, peste măsură de bine informat. Nici cunoștințele lui de ordin estetic, tehnic-narativ și stilistic nu sînt de disprețuit, într-un fel sau altul, romanul lui era obligat, de la un punct anume, să ia o turnură întrucîtva concesivă sau să sugereze, prin alura sa narativă, că autorul nu e, în esență, nicidecum potrivnic unui socialism luminos și înțelept, că speră în perfectibilitatea, nu în dispariția lui.

Și pentru că autorul știa sau presimțea ce se cere, se căznea să-și atenueze sentimentul alunecării discrete, lente în compromis prin insinuarea în text a unei impresionante cantități de viață. Contribuiau la senzația de bogăție a trăirii și de densitate prozastică: personajele fascinante, numeroasele intrigi secundare, planurile paralele, înmulțirea vocilor narative, jocurile de oglinzi multiplicatoare, neîntreruptele urcări și coborîri pe scara timpului, scriitura confuză sau cea melodioasă, lungile pasaje cu caracter eseistic.

Au izbutit, s-ar zice, mai ales prozatorii care au exploatat intens avantajele metonimiei. Evitînd analiza sau evocarea cauzelor - demers care i-ar fi putut împinge la atingerea periculoasă a unor zone interzise -, ignorîndu-le sau prefăcîndu-se că ele nu există, acești scriitori s-au ocupat pe larg și în profunzime de consecințele acestor cauze în planul relațiilor umane și al psihologiei indivizilor. Complexitatea psihicului omenesc fiind, în fine, un adevăr unanim acceptat și apt să explice oricînd gesturile bizare ale eroilor trăitori în socialism, atitudinile lor neobișnuite, frecvența manifestărilor de declasare și de degradare sufletească, tendințele lor neurastenice și suicidare, evoluțiile absurde sau monstruoase, căderea în abjecție, pierderea atributelor umane nu mai trezeau automat vigilența cenzurii.

**Dezvăluirea caracterului nociv al prezentului ceaușist.
Dificultăți, stratageme, concesi, formule defensive.**

**Relevarea (prin apel la aluzie, alegorie, parabolă, analogie)
a mecanismelor puterii absolute**

„Tehnicilor” amalgamării, ale ambiguizării, ale aluziei, ale temporizării conflictelor și ale suspendării lor „în coadă de pește” li s-a mai putut adăuga o altă formulă defensivă: debilitarea conflictelor de ordin politic și social prin prinderea lor în vesmîntul estetizant al alegoriei și al parabolei, cu curgerea lor armonios monotună. Ne simțim însă obligați să exemplificăm acest „complex al parabolei” printr-o povestire aflată într-o carte retrasă din librării, una din primele care a suportat consecințele brutalei politici de reîndoctrinare și redogmatizare ceaușistă de după 1971.

În amintitul an de tristă rezonanță al *Tezelor de Ia Mangalia*, **Alexandru MoncîU-Sudinskî** pe atunci student la Sociologie - publica o culegere de proze scurte purtînd titlul *Rebarbor*. Cu mai mult de un deceniu înaintea prozatorilor „desanțiști”, el îndrăznea, spre stupoarea autorităților, să facă eroi de literatură - o literatură de stil cinematografic neo-realist, fără urmă de poleială reportericească și fără concesi „umaniste” — din produsele unor medii insignifiante sau periferice, din inșii cu ocupații mărunte și cu existente sordide, lipsiți de orizont și de idealuri.

În această carte, retrasă din circulație întâi de toate pentru realismul ei dezvăluitor și intratabil, se află o piesă antologică intuitivă *Guliver*, care reprezintă etalonul genului parabolic dezvoltat în comunism și, după Laurențiu Ulici, „cel mai bun text epic antitotalitar din proza contemporană”. Povestirea ne vorbește despre un personaj în ochii multora stimabil pentru dorința lui de igienizare a unui loc insalubru, și care, adunînd de peste tot șobolanii, se hotărăște să le taie doar picioarele, preschimbîndu-i astfel în tîrîtoare în viață.

Povestirea a avut darul anticipării, căci la sfîrșitul anului 1989 prea puțini dintre români se simțeau altfel decît acele vietăți amputate în numele unui ideal de puritate.

O parabolă dezvoltată cu mijloace kafkiene este *BiseriC3 lIbăgră* de A.E. Baconsky, carte tipărită abia în 1990, dar cunoscută de numeroșii ascultători ai *Europei libere*, care a difuzat-o în serial. Printr-o scurtă, necomplicată și, într-un fel, previzibilă mișcare narativă, autorul se pune în situația pe care, în fond, și-a dorit-o, aceea de a putea descrie, precum creatorii de utopii negative, o cetate („cetatea-cavou”) în care toate lucrurile evoluează după legi bizare și locuitorii s-au preschimbât în făpturi grotești.

Abia întors în orașul natal, povestitorul e convocat la o *Ligă a cerșetorilor* înființată, ca multe alte instituții suspecte, în răstimpul absenței lui. Consiliat de un amic al familiei, se îmbarcă pe prima corabie și încearcă să fugă. Azvîrlit în mare, el reușește să se întoarcă înot tot în portul pe care îl părăsise. Abia acum poate să observe în amănunt, ca un explorator uimit de lumea nouă, felul cum arăta „cetatea” unde casa lui devenise sediul conducerii cerșetorilor care își instauraseră între timp dictatura.

Oamenii și locurile s-au schimbat în chip dramatic. Paracliserul în casa căruia fusese obligat să locuiască printr-o „repartiție” oficială se comportă slugarnic ca toți ceilalți locuitori (printre ei foști prieteni și iubite). Indivizii se adresează cu umilință și cer, invariabil, de pomană, din supunere față de noua putere și de lozinca ei: „umilință și milostenie”. De altfel, comportamentul și limbajul s-au standardizat și sculptorul descoperă că pînă și atelierul său a fost colectivizat.

Cititorul trecut prin internul comunist recunoaște fără dificultate lumea aceasta orwelliană atinsă de nebunie: toți oamenii sînt automate fără nume, chip și limbaj proprii; cărturarii altădată onești și valoroși au devenit slugi odioase și, ca semn de prețuire, gropari plini de rîvnă, mulțumiți de noua lor postuie. Gata de delațiune și de josnica trădare pentru a cîștiga favoruri ridi-

cole. Supravegherea reciprocă și ipocrizia domină viața socială, care gravitează în jurul cimitirului și care funcționează în virtutea inerției, prin indivizi-șuruburi programați să execute o unică mișcare. Și, în tot acest timp, îndărătul fațadei și lozincilor se derulează fapte abominabile, torturi, orgii bestiale care vorbesc de impostura și schizofrenia acestei societăți.

Insistențele unor editori de bună-credință de a *tipări Biserica neagră* în țară la sfârșitul anilor '80 s-au izbit de ipocrizia „groparilor-șefi”, care au amânat mereu evenimentul, alertați de prea multele potriviri, iritați de prezența oglinzii care li se pune sub ochi. De altfel, prea marea asemănare a lumii ei fantastice nu numai cu România obsedantului deceniu, ci și cu grotescul vremurilor ceausiste transformă lectura cărții într-o vânătoare de similitudini și într-un exercițiu de identificare și reperare.

Nemaiavind, ca alte faimoase reprezentante ale genului, avantajul de a fi împinsă de un vînt profetic transfigurator, cartea a devenit caducă și, pentru o generație, neinteresantă.

Alexandru Ivasiuc se numără printre puținii scriitori români care au asimilat cu fervoare intelectuală tezele lui Marx (mai ales ale tînărului Marx), făcînd, după ieșirea din închisoare, din ele nu numai un instrument de gîndire politică, ci și - ca să ne exprimăm ca atare - „motorul” progresului epic al romanelor sale.

Raportul dintre necesitate și libertate, dintre general și individual, problema liberului arbitru sînt prezente în proza sartriană a lui Ivasiuc, care s-a străduit - fără prea mare succes - să atenueze caracterul demonstrativ al cărților sale. Scriitorul face față cu greu ideologului, indivizii se luptă să nu fie simpli figuranți ai măreței și crudei drame istorice marxiste. Sentimentele omenești se chinuie să intre în scenă și izbutesc doar de cîteva ori să nu pară consecințele slăbiciunilor unor inși care au uitat o clipă să fie instrumentele supuse ale necesității.

Exercițiu silnic de voință, implicarea autorului în psihologic și introspectiv din primele romane (*Vestibul*, 1966; *Interval*, *Cunoaștere de noapte*, 1969) a fost, din punctul de vedere al marxismului, nepotrivită ca o mezialianță; autentică, adecvată și necesară cu adevărat era doar angajarea lui în social și politic din celelalte proze, chiar dacă sub raport stilistic asta a însemnat readoptarea unor forme obosite. Ne aflăm în fața unei opțiuni spontane, a unui caz rar în care o operă cu subtile accente materialist-dialectice nu e consecința unei imixtiuni dogmatice sau a unei inițiative oportuniste.

RăCUI (1976), ultima carte a regretatului prozator, a fost și un prilej excepțional - pentru cel care a suportat mereu ca pe o nenorocită corvoadă recurgerea la individual în dauna generalului - de a fi, în fine, el însuși. Sacrificînd mai tot ce îi iese din schemă și îi contrazice prin complexitate teza („într-o anumită măsură, în cărțile mele sînt teze", se mărturisește autorul într-un interviu), Al. Ivasiuc dă la iveală un produs transparent care ne pune sub ochi mecanismul terorii totalitare în plină funcțiune. Evident, nu de o țară afiată în zona de influență sovietică sau de o revoluție și de o dictatură de extracție comunistă va fi vorba. Acțiunea e plasată în America Latină, unde un nelipsit „comitet al salvării" condus de un nelipsit Don Miguel (secretar al boșului capitalist Don Athanasios) pregătește nelipsitul puci fascist.

Pe urmele lui Carpentier, Márquez sau Roa Bastos, dar și ale autorilor europeni de utopii negative, Al. Ivasiuc acordă aspectelor sociale, umane și puținelor psihologii individuale exact rolul obișnuit al amănuntelor de viață dintr-o parabolă. Sugerarea verosimilului e, într-o astfel de proză pe rol de fabulă politică, tot atît de necesară ca și prezența acelor elemente de viață care fac posibilă analogia cu o situație preocupantă cum era aceea spre care părea să evolueze și regimul ceaușist.

Alegîndu-si o țară sud-americană și dînd o coloratură mafirot-fascistă complotiștilor, autorul a dovedit o bună intuiție, întrucît temperamentele latine ușor manevrabile (de acolo, dar și de aici) și gradul de educație civică scăzut al tuturor locuitorilor lumii a treia (de care ținem și noi) fac ca mitul Salvatorului (pe care l-a folosit propagandistic și Ceausescu) și cel, complementar, al Complotului malefic să poată fi înviate în scopul instaurării dictaturii absolute. Erau, de altfel, destule indicii în 1976 că Ceausescu se folosește spre a-și consolida puterea - și așa excesivă - de tehnicile manipulării și chiar de ideologia național-socialistă întemeiată pe astfel de mituri.

Obsedat de raportul general-particular și de prezența, ca să zicem așa, agasantă - în perspectiva dialecticii istorice - a individului (care introduce în ecuație ideea meschină și mic-burgheză de libertate), Ivasiuc ne arată, în acest manual al loviturii de stat, chiar felul cum poți suprima individualitatea în numele interesului comun care cere sacrificarea oricăror tendințe divergente și subiective. Trebuie, cum se știe, mai întîi provocată o stare de criză, aptă să creeze o situație revoluționară și un grup de inițiativă. Cineva se va dovedi apoi indispensabil grupului, intuindu-i interesele (de clasă sau de clan) și dominînd prin simț practic, prin claritatea ideilor și curajul deciziilor. „Modestul ordonator - cum însuși se socotește - al ideilor, năzuințelor și dorințelor" participanților la complot este Don Athanasios. cel care e

hotărît și coerent întrucît e convins că lichidarea democrației ține de sensul implacabil al istoriei. Teroarea pe care o dezlănțuie nu e decisă prin propria voință, ci pare, nu-i așa, o fatalitate a umanității în progresul ei neînterupt, care cere în chip peremptoriu distrugerea libertăților pentru salvarea națiunii.

Acest cocteil de mituri (al Salvatorului, al Complotului malefic, al Patriei primejduite), care a servit de licoare îmbătătoare tuturor popoarelor seduse sau numai amăgite (ca al nostru) de un dictator, își face efectul. Pentru ca lumea să mai existe - sugerează Don Athanasios - o parte din ea trebuie să piară înecată în sînge. Urmează, cum bine se știe din experiența secolului XX, execuții la întîmplare, instaurarea unui guvern de yesmeni sprijiniți de armată și în frunte cu o marionetă, drama veritabilă a revoluționarilor și a naivilor înșelați, punerea în mișcare a morii de vorbe și de lozinci a propagandei.

Sînt cîteva pasaje în carte care acum, după Revoluția noastră, își găsesc o stranie actualitate. Ele sînt formulările unui posibil ideolog al noului regim (Miguel): „Don Fernando (președintele de paie ales cu grijă de complotiști, *n.n.*) este *emanația* directă a poporului, a tuturor oamenilor de bine, el nu este fructul acțiunii vreunei instituții. Deci nu are rost o investiție care deja există, prin *unanima voință națională*. Rămîne doar, după ce faptul s-a consumat, în fața celor care l-au dorit și-l așteaptă, să rostească proclamația”.

„Cultura, își spunea Miguel, care va începe aici, va avea mai puține monumente de piatră și marmură și mai multe monumente de vorbe, o nouă lume magică, luînd cuvintele așezate în structuri strălucite drept singură realitate. Astfel, cu îndreptățită mîndrie, Miguel se simțea un ctitor și un întemeietor, care va veghea la construirea marelui edificiu verbal - ce va ascunde existența neostenitului și genialului vierme, marele Don Athanasios, cu marile sale interese netulburate.”

Aspirația la schemă și la clișeu a întregii proze a lui Al. Ivasiuc își găsește în *Racul* o justificare, și nu numai una dialectică. E singurul loc unde stereotipia și mecanismul sînt binevenite estetic, iar slăbiciunea personajelor (simple instrumente ale necesității) nu devine supărătoare.

**Dezvăluirea tarelor morale și sociale
și a climatului demoralizant.
Problematica omului și a înstrăinării în comunism**

»

AugUSTIN Buzura debutează editorial în 1963 cu volumul de povestiri *Capul Bunei Speranțe*. După trei ani, în 1966, mai publică o nouă și ultimă culegere de povestiri și nuvele (*De ce zboară vulturul?*), care pune punct exercițiului stilistic pregătitor și anunță apariția unui romancier dedicat conștiințelor în derivă.

Cu o formație de medic psihiatru, Augustin Buzura a declarat, nu o dată, cu modestie, că proza sa nu este propriu-zis artistică și că el nu face decât să comunice cu mijloacele artei rezultatul explorării obsesiilor și resoriturilor psihologice ale indivizilor, în speranța că gestul său va fi folositor. Utilitatea morală și socială la care aspiră mereu scrisul prozatorului conferă o anumită turnură romanelor sale, ce nu par interesate să rămână construcții fastuoase valabile în sine. Puse, prin intenție, în serviciul binelui și doar atât cât e posibil și al frumosului, ele și-au asumat pericolul unui anumit grad de previzibilitate pe care intenția ideologică îl implică întotdeauna, ca și riscul unei receptări fie inadecvate, fie excesive.

Astfel de cărți angajate în schimbarea lumii (care începe cu sau pretinde întâi de toate exprimarea adevărului vieții), teoretic, nu ar fi trebuit să jeneze cenzura unui regim la rîndul lui angajat, teoretic, în „edificarea unei lumi mai bune”, în perfecționarea raporturilor sociale. În realitate, „curajul” civic de a indica fenomenele pernicioase ale societății socialiste a trezit suspiciunea „organelor”, care, pretinzîndu-i autorului numeroase modificări de text și diluarea conflictelor, i-au provocat probleme de conștiință nu cu mult diferite de cele ale eroilor săi.

Societatea cu pricina intrase în faza neîntreruptelor celebrări ale „epocii de aur”, epocă fără fisuri, marcată de prezența copleșitoare a unui conducător genial și, firește, infailibil. Pînă și denunțarea unor drame obișnuite, a unor biete păcate morale, a unor vicii și neputințe omenești precum lașitatea, cinismul, meschinăria, ipocrizia, carierismul, putea să pară un atac la adresa fundamentului societății devenite model al umanității și țel al evoluției ei, dar și al puterii care, folosită abuziv sau greșit, generează erori și conflicte. Iar conflictele pierdute din vedere, nestinse la vreme ori nestăpînite abil pot naște destabilizare și insurgență, după cum se arată în orice manual de marxism-leninism la capitolul despre *contradicții*.

Mai bizar e că tot exagerat au reacționat la problematica romanelor lui Buzura și ceilalți cititori (nelegați de Putere). Meliorismul prozatorului și acest tip de angajament social care nu presupune cine știe ce îndrăzneală a spiritului și nici o cutezătoare înnoire artistică au părut în anii '70 și '80 drept acte de demnitate și de forță scriitoricească - reconfortante în vremea tuturor compromisurilor.

O sursă de avantaje, dar mai cu seamă de primejdii estetice este în romane implicarea profundă și mai ales sesizabilă a autorului în destinul eroului său, un erou a cărui voce o îngîină pe aceea a intelectualului Buzura. Sînt izbitoare în cărțile acestuia tonul patetic, îndîrjirea cu care personajul său favorit și reprezentativ, care e, de regulă, un intelectual vulnerabil, încearcă să reazeze în limitele normalității o societate năpădită de fenomene îngrijorătoare.

Autorul vrea cu tot dinadinsul să transmită un mesaj dezvăluitor și să iasă din resemnare, din contemplarea sau din simpla descriere a răului social. Or, cum am arătat și altă dată, reușitele unor astfel de scrieri - cîte sînt - vin din ceea ce nu-și propune să ne spună scriitorul, din ceea ce atinge el în trecere și involuntar. Pe de altă parte, e prea multă speranță, întrevăzută în evoluția oricît de contorsionată a destinelor protagoniștilor, pentru ca acestea să ne zguduie conștiințele în felul decisiv și transfigurator în care o fac destinele marilor revoltați ai marii literaturi, cei ce au conferit o tragică demnitate conflictului dintre individ și lume.

Cu toate acestea, pot fi avansate cîteva analogii interesante cu un anumit tip de literatură în vogă în România în anii elaborării primelor scrieri ale prozatorului. Deschiderea culturală pe care a regizat-o după 1964 regimul, spre a-și recăpăta credibilitatea internă și mai ales externă, a fost pentru scriitorii tineri și cu instrucție fatalmente precară prilejul de mult visat al contactului cu mișcările literare și filozofice mai noi sau mai vechi, cunoscute pînă atunci, în parte, doar de acei puțini intelectuali de elită supraviețuitori ai holocaustului fascist, ca și ai celui comunist.

Din noianul de scrieri apărute treptat, după război, în lume și cunoscute vag sau distorsionat (prin grija ideologilor de partid atenți la posibilele influențe nefaste ale Occidentului), fiecare a ales atunci, după temperament și afinități, pe acelea care, prin forța impresiei, puteau să constituie un model artistic ori un ghid spiritual de durată. Nu o dată, selecția a urmat ordinea traducerilor, care nu erau sistematice și nu respectau cronologia. Unii dintre scriitori s-au lăsat seduși de viziunea și tehnicile narrative ale „noului roman” care **tulburase** apele litera-

turii franceze, dar cu două decenii în urmă, alții s-au lăsat înrîuriți de Faulkner sau de Thomas Mann, cîtorva le-a trecut, mai apoi, prin minte că ar putea crea ținuturi romanești în felul prozatorilor sud-americieni etc.

În vremea aceea a recuperărilor grăbite și a sincronizărilor bizare (fenomene repetabile istoricește la noi), Augustin Buzura s-a simțit atras de experiența existențialistă franceză, care avea și ea o vechime de mai bine de trei decenii (*L'Etre et le Neant* apare în 1943, la cinci ani după *La Nausee*). Faptul pare uitat cu totul astăzi, dar, în momentul apariției primelor romane, el nu a scăpat criticilor de întîmpinare. Al. Piru și Eugen Simion au remarcat similitudini de atitudine și de ton cu proza și teatrul lui Sartre. Un dezacord moral acut între individ și lume există și la Buzura, personajele sale tensionate și veșnic neliniștite sînt vizitate, pe rînd, de același soi de „greață” și sînt responsabile, cu lacrimi de mîndrie în ochi, de soarta umanității. Răzvrătindu-se împotriva propriului conformism, a înstrăinării și dezumanizării, ele se radicalizează vertiginos în pas cu creșterea sentimentului propriului eșec.

Evident că problema moralei libertății nu putea fi pusă, în România comunistă a anilor '70, în termeni sartrieni. În *Leș Mouches* și în *Leș Chemins de la liberte*, filozoful admite că omul (care nu era, în *L'Etre et le Neant*, decît „une passion inutile”) este liber să dea sens existenței sale, liber să se inventeze de-a lungul actelor sale. El nu poate scăpa de condiționarea istorică, dar se poate angaja să se folosească de chiar această situație spre a-r conferi un sens. Libertatea e dificilă: ea presupune abandonarea ficțiunilor asigurătoare, a iluziilor liniștitoare, căci omul e singur într-o lume fără Dumnezeu, iar umanitatea începe dincolo de disperare („l'humanite commence de l'autre cote du desespoir”). întrebîndu-se ce ar putea, în aceste condiții tragice ale existenței, să-l țină drept pe om, Sartre își răspunde, în spiritul unui umanism inserat în istorie, că ar fi în măsură să o facă numai o morală ale cărei prime valori sînt libertatea și solidaritatea cu cei oprimați.

Spre aceste valori și spre acest activism sartrian care presupune lupta și prezența concretă în lume, Augustin Buzura putea privi, în anii redactării romanului *Absenții*, cel mult cu nostalgie. El se afla într-o societate a oprimaților, marcată de tragism istoric, de neputință și resemnare. La el (la eroii săi), revolta - efect al unei lucidități necruțătoare și agresive - rămîne a fi mai curînd un act în sine, ca la Camus (în *L'Homme revolte*), care vedea în ea un simbol al Omului, începutul și resortul conștientizării valorii sale.

Intellectualii lui Buzura nu vor atinge niciodată radicalismul lui Sartre (convîngător stipendiat de K.G.B.), care își permitea să afișeze o morală a neîntreprinderii opoziții față de o societate putredă și odios de permisivă, gata.

cum s-a văzut în 1968, să se lase dărîmată. Totuși, ei au reușit să instituie un model de înțelegere a raporturilor cu istoria, un mod de a fi și de a continua să fii o conștiință într-o lume alienantă.

Cum spuneam în alt capitol (pe care îl reluăm din considerente didactice), în primul său roman, *Absenții* (1970), Augustin Buzura analizează evoluția - pe parcursul a câtorva ore de singurătate - a stărilor de conștiință ale unui psihiatru (Minai Bogdan) care trăiește în ambianța frustrantă a unui institut unde domnește impostura. Totul în jur, în profesie, în viața personală din trecut și de azi, în prietenie chiar, îi pare terifiant și îi devine de-a dreptul ostil: o exasperare care, orice s-ar spune, nu ar avea ce căuta în „cea mai dreaptă dintre orînduiri”. Nu avem, însă, nici o îndoială că, în referatul adresat cenzurii, redactorul de editură a susținut că prozatorul a relevat un caz particular de conștiință, explicabil, de altfel, și prin meseria și temperamentul personajului.

Mihai Bogdan este primul dintr-o serie de personaje ajunse în răscrucea reexaminării nemiloase a propriului trecut și a încercării de a ieși din resemnare și din compromisul cu sine și cu alții: Cristian din *Orgolii*, Ștefan Pinte din *Vocile nopții*. Amînarea și fuga de sine sînt bolile lui sufletești. Cititorii romanului lui Buzura, cei mai mulți intelectuali care făcuseră compromisuri pentru a-și asigura confortul social, cunoșteau bine starea aceea de așteptare stearpă și de ocolire a întîlnirii cu sine. Simțiseră, din cînd în cînd, și ei pornirea de a-și sfărîma măștile de împrumut, de a ieși din rolul (social și politic) impus și jucat cu nemeritată hărnicie. Eroul își caută identitatea uitată și adevărul ființei și, mînat de dorința unei prime certitudini, supune unui fel de ritual al biciuirii ipostazele sale mincinoase, mistificatoare: „eu-neutrul”, „eu-cel-de-peste-două-decenii”, „eu-celălalt”, „eu-sus”, „eu-purtîndu-mă”. Nu că ar avea vocația suferinței, dar realizează că nimic nu se va schimba în destinul lui fără această voită, dureroasă rătăcire prin văile Purgatoriului.

În căutarea adevărului fiind, Mihai Bogdan, ca și atîtea alte personaje dintr-o serie ilustră, nu are cum să nu întîlnească suferința. Deocamdată el și-o stîrnește cu închipuirea, înfruntîndu-se cu fantasmele stînjenitoare ale trecutului și cu ipostazele sale jenante, căutînd în jur ceea ce Eliot numea „corelative obiective” ale propriei stări: cenușul murdar al pereților camerei, ploaia sufocantă, străzile înnoiroite etc. Aceste secvențe de realitate, la care se adaugă frînturi de vis urît și flashuri obsesive ale memoriei, funcționează metonimic, anunțînd gravitatea momentului.

Sîntem însă și rămînem în plan imaginativ... Dacă personajul ar fi și acționat spre a se salva sau spre a-și construi, sartrian, destinul prin fapte, ar fi cunoscut tară întîrziere răspunsul tăios și pedeapsa concretă ale unui regim

care disprețuia individul și problemele lui mic-burgheze. Dacă nu aveai tentații suicidare și dacă voiai să supraviețuiești mulțumitor, adică larvar (o spunem pentru cititorii tineri de astăzi), trebuia să te abții să te decizi vreodată să trăiești *altfel*. Acest *altfel* era chiar începutul sfârșimării dramatice a vieții tale (pierderea serviciului, hărțuirea de către „organe”, pedepsirea, fără justificare, a membrilor familiei, anchetarea repetată, amenințarea cu moartea și chiar înscenarea binecunoscută a unui accident etc.)-

Cel de-al doilea roman (*Fetele tăcerii*, 1974) semnat de Buzura (despre care ne-am exprimat în alt capitol) a reprezentat o tentativă de obiectivare, de diversificare tipologică și de rehabilitare a conflictului epic.

Romanul *Orgolii* (1977) profită întrucâtva de avantajele acestei deschideri epice, lăsând să se configureze câteva conflicte și personaje în dispută, fără să renunțe la modalitatea care l-a consacrat pe autor, aceea a înlănțuirii de secvențe confesive, de jurnale și spovedanii (adică stilul participativ al pledoariei cu alură epică). La momentul apariției, cartea a fost citită cu pasiune pentru realismul ei crud, pentru scenele sale memorabile, cu încheștări dramatice de idei și cu confruntări etice de o mare tensiune explozivă.

Medicul savant Ion Cristian este împiedicat să-și împlinească destinul de cercetător al bolii canceroase prin toate mijloacele murdare imaginabile, dar, în fond, curente în comunism (scrisori anonime, denunțuri oribile, birfe, insulte ordinare, suprimări perfide de fonduri, insinuări asupra trecutului și a simpatiilor lui erotice etc.). Autorul adaugă, totuși, reiațării propriu-zise câteva documente care au menirea să relativizeze imaginea favorabilă a eroului: textele a două rememorări contradictorii care îl au ca subiect pe savant și raportul-jurnal (citit astăzi - de un comic savuros) al unui informator anonim, agramat și imbecil. Astfel, personajul principal e luminat și din alte unghiuri, nu mereu favorabile.

Lupta care se dă în carte nu este totuși, cum s-ar crede, între doi protagoniști: savantul Ion Cristian și delatorul, căci acest „scrietor” de note informative nu are chip și nume (deși, într-un fel, el reprezintă răul absolut tocmai pentru că e răul fără memorie și fără identitate). Este, am zice astăzi, o luptă pentru imagine. Informatorul intră în conflict „artistic” cu vocea autorului, insinuând o versiune disturbativă, un discurs critic denigrator care se contrapune celui auctorial, luminos și apăsător favorabil. Deși ilariant, contrapunctul pe care îl execută acest Mefistofel de serie mare născut din măruntaiele pestilențiale ale comunismului și devenit pe măsura acestuia, cenușiu și previzibil, reușește, cum am spus, să erodeze întrucâtva în ochii noștri, ai cititorilor, portretul eroului.

Teoria remanentei calomniei, indiferent cât de odioase, de vizibil mincinoase alegațiile și de ridicoli preopinienții, se verifică și în cazul mai vechilor cunoștințe ale doctorului - Redman și Varlaam (călăul și, respectiv, complicele acestuia din detenție). Acești torționari nu pot înțelege rectitudinea morală probată de savant în închisoarea unde fusese torturat pe nedrept de regim, tratând-o drept orgoliu criminal și eroism bine jucat.

Doctorul Cristian însuși pare a se întrista nu de acțiunile ostile ale oamenilor, ci tot de o imagine, imaginea nedreaptă produsă sau receptată ca atare de atîția oameni din jurul său. Întrebarea care îi trece mereu prin minte savantului - dacă nu cumva poartă el însuși o vină pentru tot ce i se întâmplă - se insinuează și cititorului, care începe să caute explicații pentru izolarea socială a unui astfel de ins. Ea este trista dovadă a faptului că pînă și un om de statură morală a savantului Cristian putea fi clătinat în certitudinile lui, putea să se lase contaminat de suspiciune, o boală provocată și întreținută perfid în comunism. Regimul în care trăia avea nevoie de supuși ezitanți, marcați de îndoieli și smeriți de prezența sentimentului difuz și umilitor al unei posibile vinovății.

Privită ca o carte despre universalizarea suspiciunii în comunism, romanul ar putea servi astăzi drept eșantion cercetătorilor (sociologi, istorici, mentalisti, psihologi) interesați de tertipurile maculării și ale pervertirii, ca și de tehnicile generalizării senzației de culpă, acea senzație binecunoscută trăitorilor acelor vremuri și care avea darul de a scuti de orice responsabilitate politică.

Necruțător cu burghezia roșie - amorală, avidă de lux și de sex -, pe care și Nicolae Ceaușescu o combătea, din timp în timp, cu ipocrizie, de ochii supușilor săi săraci și umili, se arată a fi Augustin Buzura atît în *Vocile nopții* (1980), cît și în *Refugii* (1984). În *Vocile nopții*, personajul care dezvăluie climatul demoralizant dintr-o uzină socialistă și viața dezgustătoare de familie a demnitarilor e un fost student, Ștefan Pinteș, acum muncitor necalificat, bănuț, pe nedrept, că ar fi furat o mare sumă de bani. Slăbiciunea lui morală - faptul că a cedat avansurilor unei soții de ștab - nu-l așază însă în cea mai convingătoare postură de critic al realităților socialismului.

Dar să lăsăm la o parte această mai veche, la Buzura, stratagemă „politică” narativă, în măsură să îi ofere o mai mare dezinvoltură, iar redactorului de carte argumente în fața cenzurii. Un personaj absolvit de servitutile pe care le incumbă postura de erou-instanță morală putea să se exprime necstînjinit și să spună destule lucruri neplăcute. Chiar și cu aceste precauții.

cartea a fost primită cu injurii și comentarii obtuze de către cultumicii regimului, speriați să descopere în paginile ei o muncitorime evoluind diferit decât aceea prevăzută în manualele de socialism-științific.

În schimb, ea a întrunit opiniile entuziaste ale criticilor de prestigiu, pe care, în 1980, deja îi lega o solidaritate de atitudine și chiar un anumit grad de ostilitate față de obscurantismul regimului comunist. Ei au remarcat, înainte de orice altceva, chiar autenticitatea descrierilor de mediu muncitoresc. Buzura izbutește această performanță, cu toate că nu din lumea aceasta și-a recrutat de regulă personajele, iar narațiunea, în cea mai mare parte a ei, e redactată la persoana I, ca un fel de monolog interior al fostului student Ștefan Pinte. Acesta este nevoit să părăsească temporar facultatea și să se angajeze, cum spuneam, într-o uzină ca să-și ajute părinții la refacerea casei distruse de inundații. Dar nefiind, în fond, diferit de celelalte binecunoscute personaje „revoltate” camusian împotriva mediocrității, sterilității, indeciziei și conformismului vieții lor, Ștefan Pinte se află, de fapt, acolo în uzină pentru a-și salva ființa morală.

Năzuința lui dureros de vie de a ieși din starea de alunecare perpetuă, aspirația lui spre acel „altceva” care i-ar reda identitatea destrămată, mototolită în efortul grotesc al supraviețuirii cu paliative, îl împing spre o biografie picarescă presărată cu nu puține înfruntări dramatice în locuri ostile sau necunoscute.

Este vorba întâi de mediul muncitoresc al tinerilor veniți să lucreze la combinatul dintr-un orașel minier și care locuiesc la căminul de nefamiliști, unde ia naștere o umanitate nouă, cu mentalitate și morală specifice, indiferent de proveniența socială a indivizilor. Caracterul dificil al fostului student, apartenența lui la o lume diferită, stilul său sarcastic și tăios îi întârzie adaptarea la acest mediu eteroclit, un produs al fenomenului industrializării rapide.

Oamenii alături de care e obligat să trăiască alcătuiesc o masă socială în plină metamorfoză, o premuncitorime care aduce cu ea apucături vechi și se adaptează, cu viclenie instinctuală sau cu ingeniozitate, noului, fără să aspire la a reprezenta vreodată clasa muncitoare stas. Sînt scandalagii, zeflemitori, rebeli, muieratici. Au o luciditate critică impresionantă, iau peste picior frazeologia oficială și toate recomandările principiale înalte venite de sus, spunînd pe nume eșecurile regimului. În cămin locuiesc frații Vasii, tăcuți, răbdători, resemnați, dar cu sufletul încă la satul unde visează să se întoarcă cu bani spre a-și întemeia un rost. Dar tot acolo își fac veacul și posibilia delincvenți Niculae Sultan și Gelu Neamțu, ca și un număr constant mare de chiulăi, bețivi, turnători, golani fără haz.

Dintre toți acești indivizi pitorești și temperamentalți care și-au făcut un stil din persiflarea continuă a limbajului politic de ședință, cel mai interesant este ingeniosul, agilul, dibaciul Stelică Goran, orășan acesta, crescut la orfelinat, „sahin-șah” în meseria lui, gata să găsească mereu alte surse de câștig suplimentar. El ascunde, sub aparențele unei veșnice bășcălii, sensibilitate și o mare căldură sufletească. Se ocupă efectiv de întreținerea câtorva pensionari și, fără ca nimeni să-l roage, îl ajută, împreună cu frații Vasii, din pură prietenie pe Pinte să termine casa părintească.

Stelică Goran observă cu surprinzătoare acuitate tot ce se întâmplă în jur, reperează ca un veritabil sociolog neajunsurile și disfuncțiile socialismului ceaușist și nu se lasă înșelat de diversiunile și frazeologia lui luminoasă. Pentru că face parte dintr-o categorie socială subestimată de regim și pentru că se știe printre cei disprețuiți de cei de sus și socotit gunoi social, el poate enunța adevărurile pe care reportajele-anchetă (care ocupau paginile *Scînteii*) le acopereau cu metafore: „Pe cine-și exersează ideile? Pe noi! Pe spinarea cui scot depășiri? Pe a noastră! Cine le drege tîmpeniile lor? Tot noi. Și mai e ceva. Nu le e de ajuns că dăm patriei peste plan nu știu cît plumb și argint, aur, metale rare, acid sulfuric și clorhidric, dar mai avem și alte sarcini. Clasa aliată, harnica noastră țărănime, n-are chef de strîns recolta. Bun! Cine credeți voi că-i vine în ajutor? Noi și prăpădiții ăia de intelectuali...”.

El identifică ceea ce astăzi am numi motivele perpetuării regimului ceaușist și lipsa de instinct revoluționar. Printre ele era și supușenia neversosimilă a celor care alcătuiau categoria mulțumită cu puțin a foștilor colectivști veniți la oraș: „Ai observat mentalitatea de colectivist? Au părăsit satul unde lucrau pentru cîțiva bani, se spălau în ciubăr și-și făceau nevoile sub gard, au trecut la dușuri și water closet, și-s mulțumiți cu cele cîteva sutare. Acceptă tot ce li se spune cumiți, supuși, exact cum ascultau pe vremuri de popă și de notar”. Din replica unui astfel de fost colectivist, Visan, cel pe care îl viza Stelică Goran în cuvintele de mai sus, deducem că mai exista o explicație pentru prudența și imobilismul acelor oameni și așa neliniștiți, dezorientați de smulgerea brutală din matca satului - formidabila capacitate a regimului de a răspîndi suspiciune: „...am văzut în lunga mea viață o sumedenie de curajoși și îndrăzneți din ăștia, care turuiau de-ți venea să mori, dar în realitate erau cooperatori la «Ochiul și timpanul»”.

În orice caz, tinerii aceștia din roman, ce par a fi scăpat muncii educative a partidului și care resping realitatea fictivă propusă de propagandă, sînt în stare de lucruri demne de toată lauda, refăcînd, de pildă, întreagă uzină

înnoroită în timpul unor inundații sau dăruind piele pentru salvarea unui coleg care suferise arsuri grave. Simți în felul lor de a fi o mare neîncredere în regim și o ură mocnită împotriva minciunilor lui. Ei nu vor altceva decât să fie considerați oameni și nu animale tîmpe puse la jug și tratate apoi cu zaharicale și recompense verbale ipocrite. Mulți dintre acești tineri neluați în seamă de regim își vor recîștiga respectul de sine peste cîțiva ani, în timpul revoluției din decembrie 1989, cînd „vocile nopții” ignorate atunci s-au auzit în sfîrșit. Deocamdată ei se află în ceea ce chiar documentele de partid din epocă numeau procesul de cristalizare a conștiinței de clasă.

Augustin Buzura are meritul de a produce cea mai revelatoare descriere realistă a unui mediu muncitoresc în prefacere și de a surprinde fenomenul ivirii germenilor revoluției exact acolo unde ideologii clanului ceaușist se așteptau mai puțin. Sînt, cu mici excepții, verosimile și celelalte personaje din carte, cele care provin din „lumea bună” a orașelului minier (ingineri, directori, activiști, profesori, ofițeri de miliție). Se remarcă printre ele inginerul Filipaș, adîncit în apatie profesională, obișnuit cu monotonia vieții lui, pierdut pentru orice cauză, și Lena, soția lui (și amanta lui Pintea), păguboasă și resemnată sentimental, prefîgurînd, cu psihologia ei neliniștită, pe Ioana Olaru din *Refugii* și confirmînd predilecția autorului pentru femeile fragile.

Cartea reprezintă și un progres stilistic. Povestea cîștigă în naturalețe, naratorul nu mai e implicat la vedere și nu mai pledează țândăros pentru ade-văr. Glasul lui îndîrjit abia de se mai aude.

Personajele care în *Refugii* incriminează modul de viață deplorabil al conducătorilor comuniști sînt Ioana Olaru (femeie frumoasă, fragilă și demnă, a cărei sensibilitate, agravată de o neputință comunicativă ciudată, o va împinge în neurastenie) și tînărul ei soț, care nu izbutește să-și păstreze integritatea morală. Profesor repartizat la țară, deși încă lucid și nu prea bine adaptat „colectivului de oameni ai muncii” (avînd altceva mai bun de făcut decît datoria), acesta dă semnele unei nu foarte îndepărtate în timp „încadrări”.

Sîntem convinși că, în ce privește obiectul grotesc al picturii necruțătoare la care recurge autorul - autoritățile sătești, directorii de combine și șefii de partid -, redactorul de carte, pus în încurcătură, a trebuit să invoce, în referatul pentru „cei de sus”, argumente perfide ca să facă drum cărții spre tipografie. Spre a fi convingător și a-și menține poziția și serviciul, el ar fi putut scrie acolo, într-un limbaj clișeizat și nu cu mult diferit de cel din anii '50, că scriitorul a avui în vedere doar pe *unii*, pe *anumiți*, pe *acei* funcționari de partid a căror mentalitate retrogradă însuși tovarășul secretar general a

înfierat-o nu o dată. Pronumele și adjectivele nehotărâte folosite în referatele de carte care treceau pe sub ochii multor persoane vigilente de diverse calibre au jucat un rol benefic în istoria luptei cu cenzura.

Așadar, în 1984 apare cu mare dificultate romanul *Refugii*, prim volum al unui ciclu intitulat *Zidul morții*. Legătura pe care au stabilit-o cei mai mulți critici între această carte și *Absenții* este de natura evidenței și confirmă teoria debutului-crisalidă. Si în centrul acestei proze se află un om disperat, o ființă vulnerabilă într-un moment dramatic al vieții ei, percepute ca un neîntrerupt șir de întâmplări nefericite, de eșecuri umane și de înfrângeri nemeritate. Aceleași spaime nelămurite, aceeași obsesie a ratării, aceeași oroare de decădere și compromis, de „plutirea conștientă între minciună și iluzie”, aceeași năzuință teribilă, arzătoare spre o schimbare profundă, moleculară a vieții ei și aceeași sete de trăire intensă și în numele unui sens superior ori de negăsit.

Fiind însă vorba de această dată de suferința morală a unei femei în pragul sinuciderii - Ioana Olaru -, aceasta își concepe retrospectiv viața ca o căutare zadarnică, exasperantă a unui refugiu, a unei certitudini. Ca urmașă a doamnei Bovary, esențială pentru ea este dorința de a fi fericită, fericită, firește, printr-o mare și adevărată iubire, copleșitoare, purificatoare. Chiar și decepționată și profund lovită, ea încă mai speră confuz, ducându-si, neostentată, crucea „așteptării stupide”.

„Nimic întreg, stabil, în afară de sete și umilință”, își rezumă eroina viața la capătul șirului de eșecuri sentimentale care i-au adus în suflet nu numai sentimentul zădărniceiei, ci și pe acela al unei vinovății nelămurite. A ratat căsătoria promițătoare cu Iustin Olaru, a înțeles că protecția bărbatului puternic întrevăzut în Anton Crișan este iluzorie, nu se poate bucura de iubirea neconturată a prea puțin consistentului Sabin și nu reușește nici măcar să trăiască „prin alții” o iubire, să rezoneze la dragostea celei mai bune prietene, sensibila doctoriță Victoria Oprea, pentru bizarul Helgomar David.

Mai mult, Ioana Olaru nu poate recurge la nici una din soluțiile de supraviețuire și de acomodare practicate în cercul cunoscuților: drogul eroticismului nelimitat (Maia Cerbu), învățul cu mizeria și împăcarea cu puținul pe care ți-l dă viața (femeile din sanatoriu), evaziunea prin alcool (Iustin) sau ciclobarbitol (Claudia Roman), cultivarea orgoliului și beția puterii (M.N.S.). Ea se vede ca „un conglomerat penibil de dorințe, eșecuri și aspirații amputate, o structură informă, demnă de dispreț”.

Ca toate personajele bovarice și nu altfel decât Mihai Bogdan din *Absenții*, Ioana Olaru fie se vede altfel decât este, fie că s-ar dori să fie altfel. Bovarismul este ceea ce numim astăzi o chestiune de imagine și cele mai multe romane semnate de Buzura au ca sursă a tensiunilor psihologice un abuz sau un defect de interpretare - conceperea existenței într-un mod diferit decât ceea ce este de fapt acea existență.

Si această eroină își biciuiește cu trudnică sete melioristă, pe zeci de pagini, imaginea socotită a o reprezenta și pe care o contrapune unei imagini virtuale morale, canonice, derivate, ar spune psihanalistii, din visele adolescenței maximaliste, incoruptibile, absolutiste. Adolescența ei întârzie să se consume și, ca de fiecare dată în astfel de cazuri, împrejurarea devine demnă de literatură. Cu aspirația ei perpetuă spre curățenie morală, cu obsesia de a da un sens superior vieții, cu neputința ei de a scăpa de hăituirea imaginii-stas a „frumuseții sufletești”, Ioana Olaru ilustrează, în fond, bogata specie literară a „florilor ofilite”.

Zbuciumul personajului, care sfîrșeste o dată cu depășirea resemnării (în finalul dramei ce pare lipit de autor sub presiunea cenzurii), ar fi devenit pentru cititor de-a dreptul obositor, vreau să spun și mai obositor decât e, dacă Augustin Buzura nu ar fi învățat, între timp, lecția marilor prozatori (Celine), care nu lasă niciodată confesiunea să funcționeze steril, adică dezlegată de faptul social și de epica lui. Sînt în carte scene memorabile din viața satului (Măgura), unde tînărul profesor Iustin Olaru își începe cariera și își pierde tăria morală, din activitatea unei întreprinderi socialiste, cu sordidul și cu conflictele ei specifice, ori din lumea teribilă a minerilor (văzută prin ochii personajului Helgomar David).

Experiența stilistică a romanului *Vocile nopții* își arată roadele. Pasaje de proză comportamentistă cu personaje grotești și cu conflicte hilare aduc mișcare epică și înviorează aerul cărții. Cu puțină stăruință, Augustin Buzura ar fi putut atinge performanța de a înregistra rece, fără umbre nostalgice, pentru viitorime, imaginea satului românesc într-unul din ultimele lui momente de viață. Deși sînt personaje episodice, primarul Socoliuc, milițianul Oituz, profesorul Dobrotă, profesoara Claudia Roman, preotul Giurgea sînt conturați cu o remarcabilă precizie, care ne confirmă faptul că Buzura își ignoră însușirile de prozator epic.

Dar și așa, el va rămîne în memoria cititorilor anilor '80 nu numai ca scriitorul psihologiilor în derută (deci a] lumii intelectualilor), ci și ca un foarte dotat pictor al categoriilor sociale în prefacere: colectivitățile muncitorești (*Vocile nopții*) parcurgînd etapa cristalizării și colectivitățile satului socialist în plin proces de degradare (*Refugii*).

în confruntarea - plină de burlești inventivități și de viclenii tragicomice - cu instituția cenzurii, devenită și mai puternică prin desființarea ei oficială, cu această jivină ieșită din infernul totalitar și căreia îi creșteau două capete în locul celui tăiat, Augustin Buzura a contat, cum am văzut, pe o stratagemă care, în alte vremuri, ar fi fost evitată pentru demonismul ei. A pus adevărul în gura personajelor ponegrite, dezaxate sau pline de slăbiciuni și astfel percutanta lui a părut vlăguită, nu suficient de primejdioasă spre a fi luată la ochi.

Pe de altă parte, el știa - cum știau sau intuiau și alți scriitori - că problematica politică (sau luată ca atare) nu trebuia lăsată să devină absorbantă. Concurată de o altă erotică, de una eseistică sau de una strict formală, legată, de pildă, de producerea însăși a cărții, ea s-ar fi efasat îndeajuns spre a mulțumi toate părțile și a da senzația unei densități artistice impresionante.

Personajele scormonitoare din spița lui Hamlet și situațiile revelatoare pentru esența inumană a regimului se cereau făcute să apară în cât mai multe contexte și să fie privite diferit, de cât mai mulți ochi, pentru ca în acest sistem de oglinzi și de ecouri relativizante să se aburească și să se piardă contururile problemelor nevralgice, răscolitoare și ale personajelor provocatoare, incendiatoarele spiritelor șovăielnice, lipsite de fermitate partinică.

Dacă narațiunea avea o curgere grea, meandrată și digresivă, iar scriitura - dificilă și neispititoare - nu te fermeca fulgerător, de la primele pagini (cazul lui Buzura), era cum nu se poate mai bine pentru redactor, pentru scriitor și pentru autoritățile interesate ca scriitorul să-și publice textul în țară, în „cadru organizat”, pentru a nu-l transforma în erou și a-l împinge în dizidentă.

Toate aceste stratageme defensive pot fi întâlnite în *Drumul cenușii* (1988), romanul lui Buzura care reprezintă, față de tot ce a scris el, cea mai cuprinzătoare dezvăluire și cel mai necruțător atac la adresa unui sistem social dezgustător, cu practici aberante, bazat pe un aparat opresiv, în același timp viclean și barbar, care nu viza decât anihilarea individului și nivelarea personalităților.

Drumul cenușii, cel de-al doilea roman din ciclul *Zidul morții*, exploatează, în avantajul dinamicii lecturii, stilistica prozei polițiste, stările de expectație și de falsă tensiune, ambiguitatea soluțiilor, variantele contradictorii, schimbarea din mers a pistelor, reconstituirea traseelor, obsesia adevărului.

Si aici este vorba de aflarea unui adevăr, dar cel ce se chinuiește să-l găsească nu are de deslușit mai întâi urmele voit încurcate ale criminalului, cum se întâmplă în romanele cu pricina. El are de înfruntat nu inteligența unui om hăituit, ci pe aceea a autorităților care sînt interesate să ascundă urmele

răpirii chiar de către ele a acestuia, folosindu-se cu abilitate de întregul arsenal al zvonisticii și diversiunilor de care era capabil un regim totalitar cu o lungă experiență în folosirea fumigenelor.

Într-o postură detectivistă este pus în carte ziaristul Adrian Coman. El e angajat de Victoria Oprea să dea de Helgomar David, omul care dispăruse fără urmă după ce organizase o grevă a minerilor, în anul 1988 al apariției cărții, când lectura printre rînduri devenise o ocupație aproape patologică, cititorii români cu posibilități de informare (posturile de radio occidentale și presa care reușea să ajungă la noi) au făcut imediat legătura între personajul căutat de ziarist și conducătorul grevei din 1977 din Valea Jiului, care de asemenea dispăruse în chip straniu împreună cu mulți alți ortaci dispersați, strămutați de securitate în locuri cât mai îndepărtate. Ca și acest misterios lider grevist, devenit pe atunci modelul secret al multora dintre noi, și Helgomar David (cel care în *Refugii* spunea că „răul crește datorită indifferenței noastre”) reprezintă un mit pentru toți cei ce speră să-l regăsească, întrucît el întrunește visul eliberării de frica paralizantă față de Putere.

Adrian Coman primește, pe măsură ce investigația avansează, lumină din nimbul eroului, își cristalizează opiniile și se radicalizează în numele dreptății prea des terfelite de regim. Ziaristul face din ancheta și din călătoria lui un prilej de reconstituire a profilului moral al personajului-cheie, dar și ocazia primenirii sufletești: răul e înfrînt prin cunoașterea lui în profunzime, lașitatea prin fapta dusă pînă la capăt.

Cartea se înscrie în seria neobișnuit de bogată a romanelor-anchetă care au proliferat după 1965 în România ceausistă, făcînd din anchetator (fie el judecător, procuror ori ziarist) un personaj bine conturat și cu mare pondere narativă. El a putut fi asimilat de către critica noastră - atinsă de complexul onorabilității - căutătorilor de adevăr din galeria marilor eroi ai literaturii. Misiunea asumată de ziarist are, așadar, noblețe, iar călătoria lui e și una de cunoaștere a unor medii sociale puțin cunoscute lui, ca și a unor psihologii derivate din jocul raporturilor de putere în socialism.

Numeroase efecte comice scoate scriitorul din reproducerea clișeeleor limbii de lemn, a limbajului argotic din epocă și din creionarea unor personaje ivite din jalnica mentalitate culturală a *Cîntării României*, cum ar fi poetul Eustațiu G. Călinescu, versificatorul avîntat și protocronic al întregii istorii naționale.

În acest al doilea roman al ciclului reappare Ioana Olani, total schimbată, de fapt un alt personaj, cu numele Ana Măria Serban, o ființă lucidă, însetată de adevăr, știind acum cu exactitate care sînt motivele schizofreniei

noastre politice, a lipsei nefirești de reacție la provocările răului. La fel de radical gîhdește Victor Socoleanu, care scrie fără să-și facă iluzii că scrisul său va schimba ceva, doar spre a-și face curaj și a se opune „morții psihice” și apatiei atît de bine cunoscute intelectualilor anilor '80.

Sînt prezenți în toată hidoșenia lor și oamenii puterii, vicleni și abuzivi, tratînd cu cinism valorile și demnitatea individului, între ei și ziaristul investigator are loc un veritabil „război informațional”, în joc se află imaginea dispărutului, căci și această carte are în centrul ei o problemă de semiotică: construirea sensului și receptarea mesajului ca atribuire de sens. Rînd pe rînd, încercările ziaristului de refacere a faptelor și a itinerarului lui Helgomar, de interpretare și evaluare a știrilor despre el sînt bruiate de autoritățile stăpîne pe mijloacele dezinformării, care difuzează legende, versiuni liniștitoare, indică piste false și lansează diversiuni. Cazul conducătorului de grevă e astfel minimalizat, deformat sau împins în banalitate.

Puterea comunistă a știut să se folosească din plin de arma dezinformării, domeniul fiind, în cadrul Pactului de la Varșovia, o „specialitate” românească. Prin macularea oricărei împotriviri eroice, prin denigrarea subtilă a cutezătorului, prin descoperirea în biografia acestuia a unui detaliu umilitor, totul era redus la nivelul unui fapt oarecare, totul era teșit și coborît la etajul instinctelor, în lumea unde se simt bine și se recunosc și oamenii obișnuiți. Ca orice regim ajuns în faza crepusculară și birocratică, și regimul ceaușist avea obsesia normalității.

Prin cărțile lui, Buzura și-a asumat misiunea - plină de riscuri politice și estetice - de a lăsa o mărturie asupra stării de spirit a intelectualității române debusolate, ajunse în pragul disperării în vremea ultimelor două decenii ale regimului comunist.

Încercări de reconsiderare, sub pretextul ficțiunii, a evenimentelor istoriei naționale. Rîvna veridicității. Asumarea funcției istoriografice

La sfîrșitul anilor '70 și de-a lungul ultimului deceniu al guvernării ceaușiste, prozatori de toate calibrele se arătau a fi preocupați să dea cititorilor, prin cărțile lor, un cît de mic semn de respingere ori numai de neaderență la erorile, acumulate în timp, ale regimului. Se născuse o adevărată psihoză a strecurării cu orice preț a „șopîrelor” politice, prolifera parabola, iar limbajul esopic (sau luat drept aluzie) era la el acasă.

Dar au existat și cititori care nu au cedat acestor tentații și care au realizat că asemenea trucuri și artificii aducătoare de popularitate, oricât de necesare momentului și oricât de bine primite de criticii de întâmpinare, nu sînt în măsură să consacre. Mai mult, ele își pierd cu ușurință actualitatea și „farmecul”, se demonetizează în timp, o dată cu schimbarea - previzibilă ca orice schimbare - a regimului.

Așadar, se poate spune că, în plină „vogă” a politizării prin aluzii, dorința de a crea romane de mare respirație, scrise de dragul literaturii, nu se stinsese. Ca „oglinză” a lumii, chiar romanul realist tradițional, cu atmosferă, caractere puternice, confruntări de destine și fir narativ vizibil, era, la acea dată, o specie care nu-și consumase posibilitățile. Literatura română nu număra în deceniul 8, cum nu numără nici astăzi, prea multe romane notabile de acest tip clasic, întrucît, atinsă de complexul sincronizării, s-a cuprins prematur de un modernism *sui-generis*.

De altfel, *vocația realistă* a literaturii a fost activată în acei ani de minciuna generalizată și de veșnica poleială ideologică, tocmai pentru că se simțea nevoia unei corecții la lecțiile de istorie, de politică și de sociologie servite zi de zi, prin toate mijloacele, de propaganda comunistă.

În acest sens, scriitorii puteau profita de caracterul „încăpător” al romanului, specie utilă tuturor, gata să primească, precum o arcă, informații de tot felul, considerații istorice, filozofice, etice, psihologice, religioase de înaltă ținută, imposibil de găsit altundeva în presă sau în tratatele și manualele publicate sub atenta observație a partidului. Sub acoperirea ficțiunii, sub pretextul inovației artistice, scriitorii împingeau cunoașterea dincolo de granițele fixate de cenzură cercetătorilor și specialiștilor, forțînd, astfel, revizuirea treptată a punctelor de vedere oficiale.

Romanul e, pe de altă parte, și o specie proteică, aptă - cum se știe - să-și inventeze înnoirile, să ia numeroase înfățișări, să devină complex precum ansamblul vieții înseși. El poate da satisfacție și celor dominați de rîvna adevărului și a bogăției tematice, ca și celor care consideră că oferta lor realistă îi obligă să nu ignore înnoirile tehnice și de viziune auctorială aduse de secolul XX.

Cîteva elemente viabile de frescă socială cu numeroase personaje memorabile, tablouri realiste de medii și mari evenimente social-politice conțin romanele lui Titus Popovici (*Străinul*, 1955; *Setea*, 1958) și, într-o mai mică măsură, cele ale lui Ion Lăncrănjan (*Cordovanii*, 1963; *Suferința*

urmașilor, 1978; *Fiul secetei*, 1979). în proporții diferite, ele sînt tributare opticii ideologice din momentul tipăririi lor, întrucît au în vedere prefacerile sociale răscolitoare și istoria tragică a României de după 1944.

Romanele lui Titus Popovici urmăresc, în spiritul realismului tradițional, destinele eroilor principali (tînărul intelectual Andrei Sabin din *Străinul* și țăranul Mitru Moț din *Setea*), în jurul cărora se adună numeroase alte personaje de extracție diferită, episoade dense de război, descrieri de mase umane în mișcare și revoltă, însumate, ele dau senzația unei vaste evocări realiste și, ieșite din mîna unui prozator de indiscutabil talent și puternic mediatizate, au izbutit să impună cititorului din epocă (fără prea multe surse de informare) imaginea nemeritat de luminoasă a partidului comunist.

Cu stilul său bolovănos, cu frazele sale transpirînd de o mare opintire demonstrativă, Ion Lăncrănjan nu reușește să convingă nici măcar atunci cînd, poate bine intenționat, vrea să evoce seisme care, după război, au zdruncinat și, pînă la urmă, au sfărîmat „baștină”, „matca” vieții țăranului român.

Cel care a redeschis cu adevărat apetitul cititorilor pentru adevărul istoric și social a fost **Marin Preda**, care, în *Delirul* (voi. I, 1975), evocă momentele istorice în genere evitate, tratate superficial sau partinic în studiile istoricilor oficiali: instaurarea dictaturii militare, rebeliunea legionară și participarea României la războiul din Est.

Cum personajul principal (din stirpea moromețiană), plecat din Siliștea-Gumesti ca să-și facă un rost, devine ziarist și străbate medii diverse (redacții de ziare, localuri de noapte, familii sărace și bogate, întruniri legionare), romanul se transformă într-o frescă a existenței cotidiene din preajma războiului. El nu ar fi ajuns însă niciodată să fie citit cu atîta pasiune dacă Marin Preda nu și-ar fi asumat rolul de cronicar sobru și onest în fața unei istorii „în delir”, dezvăluind fața umană a tragicului personaj Ion Antonescu și pătrunzînd în culisele - atunci necunoscute sau puțin cunoscute - ale războiului antibolșevic.

Romanul nu ar fi avut succesul fulminant pe care l-a înregistrat (un consistent supliment de tiraj și o ediție nouă în anul apariției) dacă în centrul lui nu s-ar fi aflat un tînăr fragil cu slăbiciuni și naivități omenești, dar încă nepervers moral și politic. Iar în persoana acestui ins timid venit din satul său într-un mediu străin și încercînd să înțeleagă, cu încetineală și bun-simț țărănesc, mentalitatea citadină și intelectuală, încîlcitele raporturi ale legionarilor cu Antonescu și ale acestuia cu istoria, cititorii l-au ghicit pe tînărul Preda, persoană care, prin felul său de a fi și prin autenticitatea scrisului său, căpătase un credit imens în ochii românilor.

Martor întâi al evenimentelor terifiante din anii 1940 și 1941, expedit niai apoi pe frontul rusesc în calitate de corespondent de război al ziarului *Ziua*, Paul Ștefan al lui Pariziana își reprezintă corect faptele, dar descrierile lui cumpănite nu corespund exigențelor propagandistice ale cenzurii oficiale, care le modifică brutal. El are astfel revelația istoriei ca ficțiune și e surprins de puterea transfiguratoare a ideologiei.

S-au auzit însă și voci care au pus la îndoială inițiativa asumării de către scriitor a misiunii de istoric dezinhibat: la mijloc ar fi fost însăși dorința partidului de reabilitare a lui Antonescu. Furnizându-i sursele documentare și sugerându-i linia interpretativă, forurile puteau precipita revizuirea de către istorici a întregii perioade. Nu era prima concesie făcută partidului de scriitorul care, cu viclenia stirpei lui țărănești, își apăra atît poziția socială, cît și libertatea cărților lui cu mize mari.

Din libertatea aceasta semiordonată a ieșit o carte scrisă în manieră tradițională, cu semiadevăruri, cu destule abile escamotări, dar fără răstălmăciri mîrșave. Poate că alterările de evenimente și tot ce ne sare astăzi în ochi sînt consecința nivelului modest al cunoștințelor generale ale scriitorului și a informației de duzină la care a avut acces.

Ca personaj, Hitler nu iese din profilul obișnuit al caricaturii și din tiparele grotescului; lui Stalin nu i se dă prilejul să-și pună în evidență în aceeași măsură demonia și spiritul distructiv simetric. Conflagrația mondială, ciocnirile de armate terestre și asaltul aerian al Angliei sînt parcă scoase din documentarele de duzină, încheștările de pe frontul bolșevic sînt descrise cu stîngăcie, iar filozofările acestui Toynbee de Gumești asupra civilizației umane și a sensului istoriei sînt de-a dreptul jenante.

Printre tezele avansate este aceea că istoria poate fi bolnavă și că delirul ei aduce în fruntea popoarelor indivizi tarați care însîngerează planeta. E un fenomen natural, o maladie autodistructivă imposibil de înțeles și de explicat logic și care își găsește în chip fatal, oricînd și oriunde, executanții și victimele. Cam simpluț acest soi de fatalism țărănesc, dar, în orice caz, altceva decît ceea ce materialismul dialectic și istoric oficial susținea în privința cauzalității istorice.

Cartea, care ar fi trebuit să aibă, după mărturiile autorului, cîteva volume, este începutul precar, îndeajuns de modest al unei fresce istorico-sociale abandonate, firește, cum sînt abandonate la noi mai toate marile proiecte (literare), în schimb, ea a reprezentat în epocă o binevenită și mult așteptată corectare a tezelor canonice comuniste în legătură cu evenimentele de cel mai tragic interes pentru români.

Iepurele Șchiop este numele dat de **Dumitru Radu Popescu** primului volum al unui mare ciclu de romane-frescă proiectate să „zugrăvească” momentele importante ale istoriei noastre începând cu ultima parte a celui de-al doilea război mondial și cu lovitura de stat de la 23 august, întreprinderea era cum nu se poate mai riscantă, întrucât mașina de fabricat istorie a propagandei continua să schimbe de la un Congres la altul al partidului rolul și ponderea actorilor săi, ca și interpretarea evenimentelor menite să-i dea legitimitate istorică. Era un teren minat, pe care un președinte al Uniunii Scriitorilor iubit până la sufocare de conducători nu avea cum să pășească vitejește, întrucât nu e în tradiția scriitorului român atentatul sinucigaș.

Dar D.R. Popescu avea în spate experiența stilistică a ciclului *F* și stăpînea acum un bogat arsenal de procedee și tehnici relativizante. Fără ca măcar să recurgă la un truc mai puțin uzitat, el delegă un personaj - Tiron B., intelectual de stînga, participant la primul război mondial - să semneze paginile unei istorii naționale revizuite pe ici pe colo și nu în locurile prea importante.

În prefață ni se furnizează datele biografice ale insului Tiron B., autorul textelor din volumul de care, firește, se va ocupa numai ca îngrijitor de ediție scriitorul însuși. Iar postfața (căci există și așa ceva) închipuie - în spiritul tinerilor optzeciști și al vechilor convenții narative - un interviu cu bătrînul posesor de manuscris, martor ca scriitor și gazetar, în București și în Ardeal, la mișcările politice cruciale din vremea războiului. Printre cîteva personaje fictive apar, evocați de-a valma, Antonescu, Maniu, Al. Vaida-Voevod, N. Ceaușescu, M. Ralea, L. Blaga.

Cartea devine interesantă doar pentru cel ce urmărește mersul șovăitor al gîndirii producătoare a unui scriitor care vrea, în vremuri grele, să se închine la doi idoli deodată. Ca să nu trezească vigilența cenzurii și să nu supere fie pe istorici, fie pe conducătorii români, fie pe cei sovietici, fie pe toți la un loc, scriitorul schimbă atît de des simpatia cu antipatia și antipatia cu simpatia pentru eroii săi (de altfel, fără relief), încît pînă și evenimentele arhicunoscute, de manual, se ficționalizează. Zadarnic sînt transcrise documente de epocă și ne sînt furnizate cifre verificabile, căci totul se scufundă într-un fabulos de duzină, împănate cu conspecte filozofice studențești, fragmente eseistice, monologuri banale și care aici, spre deosebire de alte dați, își trădează mediocritatea.

Sub presiunea politicului, ambiția generoasă a revelării unor adevăruri istorice multă vreme ocultate a dus la alte ocultări și s-a preschimbat în rătăcire pe trasee labirintice. D.R. Popescu a făcut pur și simplu un calcul greșit dînd Pătîrlagelor dimensiunea României.

În ultimul deceniu al dictaturii clanului Ceaușescu, de romanul-frescă și de romanul-total s-au simțit atrași, din considerentele pe care le-am amintit la începutul capitolului, și câțiva scriitori din noile generații.

Gabriela Adamesteanu. prozatoare care moștenește de la Hortensia Papadat-Bengescu privirea necruțătoare, puterea de a observa nuanțat și de a înregistra cu detașare întâmplările existentului, a debutat cu *Drumul egal al fiecărei zile* (1975). Prima parte a cărții - remarcabilă prin descrierile de mediu și de atmosferă (atmosfera primelor decenii de comunism) - este povestea depănată lucid de tânăra Letiția Brancea a ultimilor ei ani de liceu petrecuți într-o provincie mohorâtă, lângă o mamă înrăită de viața plină de privațiuni a începutului anilor '60. Cea de-a doua - în care predomină analiza psihologică - investighează stările sufletești ale eroinei care, mutată la București, descoperă erosul.

Înclinația spre pictura de mediu și spre portretistică este evidentă și în volumul de nuvele *Dăruiește-ți o zi de vacanță* (1979). Însă mai ales romanul Gabrielei Adamesteanu *Dimineață pierdută* (1983) este o mare reușită a prozei românești. Printr-un artificiu narativ relativ simplu, autoarea izbutește să înglobeze numeroase planuri temporale, evenimente de tot felul și personaje din epoci diferite, începând cu primul război mondial și sfârșind cu o dimineață de martie a anului 1977.

Plecată din cartierul ei spre o altă parte a Bucureștilor, unde locuiește o clientă din lumea bună de pe vremuri (Ivona Scarlat), bătrânei croitorese Vica Delcă îi vin în minte valuri de amintiri și crîmpeie de viață. Acestea constituie doar o parte infimă din fabuloasa cantitate de întâmplări, de episoade narative, de portrete savuroase pe care le scot la lumină cele două bătrîne care, de cum se întîlnesc, încep să tăifăsuiască și să depene amintiri de familie.

Acest soi balcanic de conversație e, în fond, modalitatea ingenuă și involuntar modernă prin care narațiunii i se ridică acele stavile convenționale ce țin de timpul enunțării, de cauzalitate și succesiune epică. Sporovăielii de acest fel i se adaugă „sporovăială” vocilor interioare ale interlocutoarelor. La un loc, ele sporesc substanța narativă care reușește să acopere, în chip strălucit, un secol de istorie națională. Punînd la contribuție - în căutarea timpului pierdut - și câteva documente (printre care jurnalul tatălui Ivonei), precum și amintirile a înșiși oamenilor evocați, prozatoarea realizează un sistem simplu și ingenios de oglindire care schimbă continuu imaginile eroilor și urcă și coboară acțiunea la etajele timpului.

Romanul devine astfel o frescă a României din secolul ei teribil și o galerie de personaje memorabile, între care se evidențiază distinsa și discreta doamnă Ivona (un exemplar rar al „lumii bune” de altădată) și mahalagioaica de un intratabil optimism, Vica Delcă (un exemplar rar al mahalagioaicei de altădată, întrucât pînă și mahalaua avea distincția și personalitatea ei).

Și, din nou, romanul captează prin relatarea mereu vie, spectaculoasă a unor evenimente cunoscute distorsionat sau necunoscute de către marele public: moartea regelui Carol I, ziua angajării României în primul război mondial, războiul balcanic, dictatul de la Viena, insurecția legionară, instaurarea comunismului, epoca arestărilor în masă și a tardivelor reabilitări etc. Ca roman retro, el crea imaginea mitologică a unei lumi pierdute și a unei societăți interbelice înfloritoare, ce trezea în anii '80 nostalgia cititorului vlăguit de mizerie și frig.

Setea de autentic sau numai de verosimil a cititorului din deceniul 9, excedat de minciuna politică de fiecare zi, a fost satisfăcută și de proza încăpătoare a lui **Bedros Horasangian**. Deși nu era un optzecist, el a ilustrat categoria consemnatorilor neutri de evenimente minore, scene obișnuite, conversații de pe stradă, fapte diverse, a celor care izbutesc, prin felul cum mînuiesc camera de luat vederi, să dea viață literară banalităților existenței cotidiene.

Cînd a alcătuit romanul-depoziț *Sala de așteptare* (1987), Bedros Horasangian avea deja o experiență de colecător de crîmpeie de viață, de fapte de toată mîna (volumele de proză scurtă: *înciderea ediției*, 1984; *Curcubeul de la miezul nopții*, 1984; *Parcul Ioanid*, 1986). Repetînd procedura la alt nivel, cel al marii istorii, romanul (îl numim așa prin simplă convenție, autorul însuși îndoindu-se parșiv de romanescul cărții lui) nu a făcut decît să adune, fără vreun plan aparent, secvențe de istorie politică și socială, felii din viața țării. Ele sînt prinse, de-a valma, în toate tipurile imaginabile de discurs: jurnal, cuvîntări, confesiuni literare, corespondență, comentarii și reflecții eseistice, tăieturi din ziarele vremii, discursuri parlamentare, articole, acte oficiale, proclamații, citate, note de subsol, intervenții narrative auctoriale etc. etc.

Există totuși un personaj central, o conștiință unificatoare în această Arcă de modalități literare și nu numai literare. E vorba de Lucian, un bărbat interiorizat, un visător cu preocupări muzicale, același cu povestitorul din prozele scurte semnate de Horasangian. Ca pentru a ilustra o anume convenție artistică, Lucian este discipolul fostului avocat Paul Petrovicescu, inte-

lectual de rasă, trecut prin lumea bună interbelică și prin închisorile comuniste și care, prin ceea ce știe și ceea ce posedă în arhivă, este principala sursă a informațiilor istorice și literare care fac deliciul cărții. După moartea avocatului, mai tânărul prieten al acestuia îi preia arhiva care conține și jurnalul savuros al unei domnișoare din înalta societate, prin care pătrundem în intimitatea elitei românești.

Reale sau contrafăcute inteligent pe potrivă unui anume temperament, a unui anume nivel de cultură și a unui stil de viață pe care Bedros Horasangian le cunoștea bine chiar din romanele epocii, simpaticele note de jurnal acoperă o perioadă de timp impresionantă (din 1914 până după cel de-al doilea război mondial), devenind temeiul unei fresce istorice de proporții.

Însemnările - ce par spontane, fiind adaptate stilistic vîrstelor eroinei - cuprind experiențe personale, dar adesea ele fac loc unor inubliabile tablouri de epocă, secvențe de război și revoluție (retragerea de la Iași, refugiu] la Moscova și la Odesa, puciul bolșevic), impresii și realități (puțin cunoscute sau bine mimate) din sferele politice și artistice.

O dată cu ele, pătrund spre a completa spectacolul mai toate personajele vieții politice și literare ale secolului nostru, mișcate de fluxul atotputernic al timpului care bîntuie „sala de așteptare” a lumii.

Consemnarea realității cotidiene ca replică la minciuna oficială

Cîțiva din tinerii scriitori activi în anii '80 au înțeles că, dacă esența nocivă a socialismului nu poate fi dezvăluită, nu le rămînea decît să înregistreze „mica realitate” în toată concretețea ei. Autenticismul minor dădea un soi de satisfacție „justițiară” și ținea loc de replică politică.

Mircea NedelCÎU a absolvit Facultatea de Limba și Literatura Română cu aproape un deceniu (1973) înaintea grupului compact al optzecistilor, timp în care prin ocupații (ghid turistic, profesor) a acumulat o experiență de prozator pe care alții, debutînd în mare viteză, au putut-o suplini doar prin „vicleniile” artei.

Primele texte pe care le publică sînt două proze scurte, în 1977 (!) în *Luceafărul*, cu prezentarea lui Ov.S. Crohmălniceanu. Simptomatic, debutul în proza scurtă a optzec iști lor era un senin că nevoia de rea], de viață, de trăire.

de autenticitate redevenise acută printre scriitori. Se anunța revirimentul realismului postbelic și calea pe care acesta revenea în literatură nu putea fi narațiunea de cursă lungă, care pierde adesea, prin meandrele ei, priza la real.

Dimensiunea reflexivă, metatextuală a prozelor lui Nedelciu a fost și este exagerată și, dacă nu luăm în seamă prefetele (și pe unele chiar am dori să nu le luăm), nu dăm, sub raport tehnic-stilistic, peste nici un procedeu narativ cu totul revoluționar. El nu rămîne prizonierul unui singur stil, dar de o densitate în exces a intervențiilor autoreflexive și a manevrelor la vedere nici nu poate fi vorba. Deși vorbește adesea despre necesitatea experimentelor, a reconsiderării și a înnoirii tehnicilor literare mai vechi, autorul va respinge nu o dată eticheta de „textualist”, termen pe care îl socotește impropriu (formula lui, care mi se pare într-adevăr mai adecvată, este „inginerie textuală”). Din interviurile date aflăm că de ce s-a temut mereu este ca „textul” să nu-i devină un „înlocuitor al lumii reale”, iar atenția, percepția senzorială acordată cotidianului să-i scadă.

Volumele de proză scurtă (*Aventuri într-o curte interioară*, Cartea Românească, 1979; *Efectul de ecou controlat*, Cartea Românească, 1981; *Amendament la instinctul proprietății*, Editura Eminescu, 1983; *Si ieri va fi o zi*, Cartea Românească, 1989) sînt mostre de naturalețe și de iscusită captare a realului, în romanele publicate pînă la Revoluție (*Zmeura de cîmpie*, Editura Militară, 1984; *Tratament fabulatoriu*, Cartea Românească, 1986) autorul nu va mai atinge gradul de prospețime și de senzorialitate din aceste decupaje mustind de viață.

Cu instrumentele lente ale romancierului, contemporanii lui încă încercau, pe cît le era îngăduit, să dezvăluie, învăluind, în fond, în ceață, erorile mai mari (din anii '50) sau mai mici (din anii '70 și '80) ale regimului comunist, denunțîndu-i nu esența, ci contradicția dintre vorbă și faptă. Nedelciu se va ocupa de omenescul insignifiant, dar capabil să vorbească mai profund despre o epocă decît literatura „temelor mari”. Prin proza lui scurtă, cu lungi și ramificate rădăcini în prezent, viața cotidiană a României anilor '80 ar putea fi cu succes descrisă peste un secol de un sociolog. Nu se mai întîmplase de mult în proza noastră obsedată de problema puterii opresive a politicului o asemenea activare a **vocației adevărului**.

Personajele nu mai sînt măreții, temuții secretari de partid încărcăți de sarcini, responsabilități și păcate, și nici umilii lor supuși (intelectuali, țărani, muncitori) care își apără ce le mai rămăsese din demnitate, ci medici, portari, chelneri, taximetriști, studenți, ingineri, pensionari, răcani, navetiști, mici meseriași, căministi, colocatari, intelectuali de provincie etc. aflați în vacanțe

nespectaculoase sau în deplasări banale de serviciu. Ei par, chiar și în micile lor escapade, în scurtele derapaje, în boema lor tristă, în puseele lor de revoltă de doi bani, adaptați regimului și învățați cu lipsa lui de perspectivă.

„Eroii” evoluează pe câteva scene predilecte: „autospeciala”, trenul cu navetiști, autobuzul jegos interurban, azilul, baia publică, sediile de primărie, foste conace mirosind a petroxin, gazdele țărănești austere, laboratoarele precare ale unei științe precare, birouri încărcate de dosare îmbâcsite, barăcile de colonie muncitorească, bufetul, mai ales bufetul.

Cu o problematică minoră și cu o miză ideatică mică, ei au nevoie de multă abilitate, de un montaj cinematografic ingenios, de o aglomerare de procedee narative și de o schimbare rapidă de registre lingvistice. Cu alte cuvinte, de agitație.

Epica secundă a desfășurărilor auctoriale joacă rolul parantezelor fan-teziste și al dezlănțuirilor fermecător demonstrative care amână sau maschează în alte tipuri - mai vechi - de proză slăbirea spectaculozității și a vervei narative. Prin asumarea în fața cititorului a caracterului fatalmente convențional al scrisului, i se comunică acestuia și această dezvăluire ca pe altă experiență de viață și astfel, paradoxal, senzația de autenticitate nu se atenuază, ci dimpotrivă.

Un vârtej de imagini, de gânduri, de fețe, de siluete, de gesturi mărunte, de fapte posibile sau imposibile, închipuite sau nu, acumulate, amalgamate, înnodate strâns, se abate asupra cititorului parcă într-o tentativă de atingere a verosimilului absolut. Uzînd de știința textului, Nedelciu ajunge la o radicalizare a observației realiste, în timp ce alți comilitoni (precum Gh. Iova) se radicalizează estetic, ajungînd în fundătura șmecheriilor artei și a explicărilor fastidioase.

În fond, unul din secretele percutantei prozelor scurte este capacitatea de fixare, adică precizia redării detaliului prins cu coada ochiului și a figurilor neimportante care nu sînt trecute în planul secund al scenei. Plevușcă și crapii la un loc. Există chiar un raport invers între derizoriul faptelor și precizia prezentării lor. Mari sau mici, întâmplările au aceeași rezonanță.

Trecerile de la o istorioară la alta și de la un personaj la altul sînt de regulă fără avertisment, contactele sînt grăbite și mizele, astfel, multiplicare, în felul acesta, nu se înfiripează în prozele scurte nici un mesaj, nici o temă decelabilă, nici un sens revelator. Faptul reflectă chiar voința autorului care, de la un punct al biografiei, a declarat că nu mai are, ca la începutul carierei, ambiții de „antropogenie” și nu mai dorește să impună o viziune, „să intervină în constituirea omului”, să provoace reacții în conștiințele cititorului pe care refuză să-l mai socotească drept un „individ manevrabil”.

Într-un interviu în SLAST (Suplimentul literar-artistic al Scînteii tineretului), Mircea Nedelciu interpretează chiar în acest sens manevrele lui metaliterare la vedere: „Metaliteratura, cîtă există în cărțile pe care le-am scris (și există încă de la prima carte), are tocmai rolul de a atrage atenția cititorului că nu trebuie să se lase manipulat de mine, e o continuă declarație că am nevoie de el numai atunci cînd e o conștiință liberă, un om care gîndește cu propriu-i cap”.

Așa cum nu e subliniată în texte o anume semnificație pregătită de o intrigă și de un punct culminant, nu se conturează nici un „erou” al lor. Pe același plan se află și problemele de viață (adultere, conflicte de familie, îmbolnăviri, divorțuri, evadări de acasă, mici ilegalități etc.), fie că sînt tragedii sau comice. Si aceeași atitudine egală are autorul față de mijloacele punerii în pagină: descripții, istorisiri, decupaje de imagini, înregistrări de voci, dialoguri, fragmente din cărți, jurnale, scrisori etc. Orice instrument de înregistrare și redare poate fi folosit, cu condiția ca transmisia să nu fie selectivă.

Nici un indiciu nu înlesnește distingerea faptei reale de cea inventată și cu mare și inutil efort am putea delimita acțiunea sau povestea în plină desfășurare de cea petrecută de mult și reprodusă acum și direct de un narator anonim, narator care la rîndul lui greu poate fi deosebit de autor.

Evitarea „demonstrativității” și a organizării silogistice, renunțarea la preocuparea de a induce un sens amintesc frapant de o tendință decelabilă în poezia de la sfîrșitul anilor '70 (C. Abăluță, P. Stoica, V. Felea, M. Sorescu, I. Ieronim). Este vorba de poezia întemeiată pe redare și consemnare și pe care am inclus-o în *Sistematica poeziei* în categoria „structurare minimă fără adaos de sens”. Ea nu e consecința unui simplu act estetic negativ de tip avangardist, ci a unui existențial: regîndirea raportului nostru cu lumea. Preocuparea de a prelucra *materia mundi* și de a o orienta într-o direcție mitică, simbolică, speculativ-metafizică a devenit la un moment dat obositoare și a fost resimțită ca o coerciție ideologică și ca o manipulare.

Nu de o voluptate a concretului e însă vorba, ci de setea de autenticitate. Faptele, lucrurile, întîmplările sînt înfățișate simplu, sub regimul percepției strict concrete, fenomenale. Scriitorul nu amplifică, nu deformează și, suspendîndu-și subiectivitatea reflexivă, nu pare a avea decît o singură preocupare: să nu dea un suprasens materiei. La Petre Stoica (cel din *Un potop de simpatii*) sau la Constantin Abăluță, de pildă, exact ca în prozele scurte ale lui Nedelciu, prezidează modelul mental al consemnării întîmplătoare: înregistrările dintr-o anumită sferă (concretul vieții, viața gîndurilor, planul creației) sînt urmate firesc și fără vreo raportare, de „evenimente” de alt

ordin. Nepotențe stilistic, întâmplările, gesturile sînt tratate egal și dispuse într-un fel de enumerare divergentă, de parcă un obiectiv de luat vederi ar fi fost condus aiurea, într-o parte sau alta, de o mîină de copil.

Această împotrivire la coeziune a fost pusă mai tîrziu în legătură cu tendințele deconstructivismului postmodern. E mai simplu să decelăm aici un ecou nu prea întîrziat al experimentelor grupului de scriitori de la Tel Quel. Lecția lor a fost bine asimilată de prozator. Dacă scriitorul vrea să dea textului, prin analogie, chipul lumii și să consune cu vibrația ei, va trebui să-și reprime instinctul epic. Aspirația - comună și firească - la unitatea temporală și spațială și la continuitate poate fi întrucîtva preîntîmpinată doar prin descompunerea secvențială a realului și prin fragmentare.

Numai fragmentul dezlegat de prezumtivul centru narativ poate sugere stridența, haosul și pulsionile vieții, în spiritul unei estetici autenticiste. Numai dislocate, structurile pot fi mișcate, redistribuite, amestecate și pliate pe dinamica existențială. Fizionomia lumii își pierde naturalețea și „adevărul” din clipa în care - prin durată, fie și numai prin durată - se înfiripează „povestea” și intră în dispozitiv consecuția și legile ei constrîngătoare.

De aceea, în ce mă privește, mi se pare nefericită (spiritul avangardei ar spune lașă) inițiativa lui Nedelciu de a intra în cușca romanului. Epica și nu numai epica, ci și reflecția anostă asupra ei atenuază vibrația existențială sesizabilă în proza lui scurtă.

Zmeura de cîmpie (1984) nu a însemnat, cu toate acestea, renunțarea la miza realismului secvențial și nici la procedeele „noului roman” francez: inventarul alfabetic de obiecte, notația telegrafică, juxtapunerea de istorii, scrisori, reiatări întâmplătoare, fragmente din scrieri cunoscute sau nu, instantanee, probe de limbaj cotidian, tipuri diverse de enunț (chiar și un caiet de regie), schimbarea rapidă a registrelor lingvistice, perspectiva cinematografică, simultaneitatea în expunere a timpurilor verbale. Dar chiar dacă voința dispersivă rămîne, în linii mari, cea din proza scurtă și autorul se străduiește să-l facă zigzagat, imprevizibil și nervos, epicul se instalează de la sine prin legea duratei și a succesiunii.

O nouă tensiune se adaugă astfel celei ce se ivește între excesele „activității textuante” și autoreflexive și dorința autorului de a se lăsa doborît sub vehemența vieții ori între distanțarea subtil-ironică și tentația lui de a prinde zvîcnetul vieții. Din pricina acestei complexități stilistice și a arhitecturii sofisticate, e dificil de rezumat subiectul, dacă există totuși unul. Mai conturate sînt personajele, raporturile dintre ele, obsesiile, ambițiile și pasiunile lor.

E vorba de doi tineri soldați crescuți la case de copii și care își caută identitatea, satul, rudele necunoscute, meseria, încorporat în 1973, Zare Popescu ține legătura prin scrisori cu profesorul Valedulcean din Sinaia, care îl remarcase pentru felul ingenios cum interpreta la orele de istorie evenimentele trecutului. Zare se împrietenește în armată cu Radu A. Grințu, care în civilie fusese pedagog la un liceu și, din când în când, ghid. Visînd încă la cariera lui ratată de regizor, el caută materiale pentru un închipuit scenariu, apelînd la memoria prietenului Zare și la reiatările unui posibil frate vitreg al acestuia, Gelu Popescu. Elev la același liceu din Sinaia, acesta întreprinde un fel de anchetă genealogică spre a-și găsi părinții și a rezolva enigma unei nașteri obscure.

Eroii sînt, așadar, în căutarea nu prea fructuoasă a originilor, a identității, a baștinei și a unui trecut cît de cît sigur, care le-ar putea oferi o certitudine și le-ar vindeca sufletul de îndoieli și infirmități.

În aceeași măsură, există o explorare, în spiritul unei arheologii lingvistice, a semnelor realității, ca și cum eroii (și naratorul în spatele lor) ar fi obsedați de fenomenul ștergerii memoriei, poate chiar de orwelliana politică a amneziei la ordin. Adumbrirea conexiunilor și datelor ce părăseră o clipă sigure prin încrucișarea firelor narative are darul să amîne mereu concluzia și să dea cărții un soi de mister detectivistic, apropiînd-o de specia romanului de investigație.

Dar să nu uităm esențialul. Radu A. Grințu se străduiește să compună un scenariu de film, Gelu Popescu - să scrie, documentîndu-se, o carte. Descoperim aici cunoscuta convenție artistică a nașterii de la sine a cărții prin relevarea a însuși procesului elaborării ei. Cum se bagă se seamă, puținele rudimente de construcție narativă ne-au împins deja în tărîmul întristător de previzibil al legilor și locurilor comune ale literarității. Senzația e întărită de elementele de dramă populară (tema fiului pierdut), de prezența țeposului epic al căutării adevărului, precum și de practicile textuale care dau la iveală aroganța inteligenței. Experimentul redării vibrației existențiale și a credibilității realiste se încheiase o dată cu sesizarea de către cititori a continuității narative care literaturizează și ne readuce în spațiul autonom al artei.

Sînt încredințați destui exegeți s-ar lăsa încîntați de chiar această recunoaștere indirectă de către autor a superiorității și atotputerniciei invenției artistice și ar fi dispuși să celebreze totalitarismul literaturii, puterea ei de a încolona evenimentele și de a canaliza fluxul haotic și înspumat al faptelor vieții.

În ce mă privește, percep această retorsionare a realului și această alunecare în literatură ca pe o contrazicere a principiilor de imparțialitate și a perspectivei declarat dezideologizante asumate de autor. Chiar dacă știu că e o utopie și că experiența avangardei a demonstrat că antiliteratură devine literatură, as fi preferat ca el, Mircea Nedelciu, și nu altcineva să fie protagonistul unei tentative extraordinare de *cine-verite* total, de subminare consecventă a chiar ideii de Formă.

Nu a fost să fie așa și cel de-al doilea roman al lui - ***Tratament fabulatoriu*** (1986) - devine chiar un roman cu toate atributele de rigoare ale speciei: frescă socială cu tipologii cunoscute și observații caracterologice acide, descrieri de moravuri, curgere epică discretă spre un simbol central etc.

Citită astăzi, enorma prefață pare mai curînd un referat de seminar îmbogățit cu achiziții teoretice încă noi în anii '70 și care vizează pericolul marsandizării artei și necesitatea unei literaturi capabile - în spirit marxist - să modifice lumea. Ea nu ne ajută în descifrarea mesajului cărții - în eventualitatea că aceasta ar conține, cum s-a spus, o parabolă a spiritului activ și a unui posibil tratament fabulatoriu resurectiv al umanității. Prefața nu contează în economia romanului, cum nici intervențiile teoretizante și pasajele cu considerații metatextuale nu mai au ponderea de altădată.

În centrul cărții se află chiar o poveste - povestea unui meteorolog, Luca, repartizat la o stație Fitotron de cercetări, unde se fac experiențe de acclimatizare cu plante scoase din mediul lor natural. El relatează cunoștințelor și colegilor faptul - greu de admis de ei - că, rătăcindu-se prin munți, s-a trezit într-un fel de conac boieresc în mijlocul unei comunități organizate, ca într-un falanster, pe principii nobile de armonie socială, în societatea filistină plină de indivizi mărginiți în care lucrează, nimeni nu poate, firește, confirma existența Conacului, iar meteorologul, socotit victima unei tulburări psihice, e trimis la un psihiatru.

O singură ființă e dispusă să-l creadă și aceasta e soția doctorului, actrița Gina-Felina, care se și îndrăgostește de el. Deși este printre ceilalți o excepție, Gina, animată prin rezonanță de idealul iubitului, nu izbutește totuși să ajungă la Conacul enigmatic și recade în lumea meschină și frivolă de care părăsise o clipă a se fi desprins. Numai Luca, acum izolat, rămîne credincios, ca un erou eliadesc, visului despre așezarea fabuloasă din Valea Plîșii. Ea reprezintă, se înțelege, idealul accesibil doar spiritelor înalte.

Pentru o astfel de dezvoltare narativă a unui scenariu romantic era nevoie ca lumea profană de care se desprinde, prin fidelitatea față de un ideal, eroul să fie ascultată de o ureche atenta și neiertătoare și radiografiată și

descrișă cu mare precizie. Aici, în această zonă necesară contrastului, îl regăsim pe inconfundabilul Nedelciu din prozele scurte, care ne aruncă câteva inubliabile și apetisante halci sîngerînde de viață.

Cum spuneam mai sus, îl prefer pe prozator în această postură de executant al unei transcripții nude, dezorganizate de replici și de gânduri, metamorfozat - pentru că tot a făcut teoria necesității metamorfozei fabulatorii - în aparat de înregistrare a rumorilor și a ambianței sonore și vizuale, un aparat fără stăpîn și fără intenție.

Abia așa s-ar putea recupera pentru posteritate imaginea cenușie, demoralizantă a socialismului anilor '80, bîntuită de umbrele noastre fără speranță și fără țel. Cei care au insinuat cu ani în urmă lipsa de conștiință civică a autorului ar putea medita la efectul involuntar subversiv al realismului său nemărginit.

Cu o formație de politehnist și o tinerețe de funcționar, **Bedros Horasangian** debutează tîrziu (1984), la aproape 40 de ani, cu un volum de povestiri, *Curcubeul de la miezul nopții*, urmat la scurt timp de alte două: *închiderea ediției* (1984) și *Parcul Ioanid* (1986). Va fi, după 1989, petit de grupul optzecist, alcătuit cu precădere din poeți și aflat mereu în căutarea unor prozatori reprezentativi. Bedros Horasangian a venit la întîlnire și cu un plus de experiență de viață... ca zestre.

Sînt ușor de recunoscut, în aceste prime texte, maniera jurnalistică a abordării realului minor și caragialiana preferință pentru faptul divers. Autorul va avansa, în *închiderea ediției*, un fel de teorie a hiperesențializării prozei, chiar și a prozei scurte care, la rîndul ei, s-ar putea rezuma, fără pierderi, la „micile nimicuri ale fiecărei zile”, „la întîmplări insignifiante, cu ne-întîmplări, cu oameni insignifianți sau obiecte banale, laîndemîna oricui”. O astfel de microproză, făcută din „grenade”, tensionări de o clipă, „implozii” concentrate de sentimente, pulsații de idei, dă la o parte rapid „rochia epicului pur”, scutindu-ne, nu-i așa, de eforturi inutile, de personajele acelea plictisitor de complexe și obositor de multe, obligate să-si încîlcească destinele, să le înlănțuie în istorii previzibile. Scutindu-ne, așadar, de literatura însăși, care, în fond, este suma acestor complicații.

„Camera de luat vederi” — obiect analogic evocat în textele autoscopice optzeciste, ca și în acelea (precum cel de față) care se referă critic la ele - apare și în însemnările lui Bedros Horasangian despre postura discretă a naratorului: „Cel care observă și notează, un fel de cameră de luat vederi sau aparat de filmat, e undeva sus, înlr-un colt. Nu-l vede nimeni, nimeni nu

bănuiește prezența lui discretă. De altfel, oricum nu ar putea să se amestece în nici un fel în mersul evenimentelor. Al vieții. Este doar un martor, un martor neutru. Și atât. Nu participă decât prin sustragere. Consemnează."

Numai că, în prozele lui B. Horasangian, aparatul cu pricina nu înregistrează evenimentele, ci, cum constatăm cu surprindere, aproape numai consecințele sau preliminariile acestora. Nu remarcăm un început și un sfârșit al întâmplării, o înlănțuire causală care s-o propulseze, pentru că nu există o împlinire care să se decupeze, ca mai semnificativă, în continuul cenușiu al vieții. Scrisul lui trimite întrucîtvă, prin inventarul de împrejurări, la proza de atmosferă (a unei atmosfere anume). Dar, dacă ținem cont și de esențializarea notației (redușă adesea la enumerarea de obiecte, de atribute și de mișcări în platou), ne-am hazarda să-l asimilăm, ca procedură, poeziei metonimice. Modul consemnării este însă cel din poezia realist-constatativă (linia Abăluță), care nu prelucrează, și nu organizează un tobogan speculativ-metafizic.

Juxtapunerea de secvențe, seriile rapide de scene animate, de replici relatate exact și stenografiate atent, apropie proza lui de aceea a lui Mircea Nedelciu, dar acolo, cu toate arterele deschise, fremătătoare, viața năvălește în text, făcînd să trepideze toate articulațiile lui. Contactul cu lumea are o vibrație nevrotică la Nedelciu, pe cînd la Horasangian e moderat, livresc și de o simpatie frivolitate auctorială. Aparatul lui de recoltat sunete și imagini nu pare interesat decât de peisajul derizoriu bucureștean: berării, magazine alimentare, mijloace de transport în comun, piețe, străzi vechi etc., locuri propice melancoliei cehoviene ori unde pot apărea situații hilare și se pot consuma dramolete și comedioare din portofoliul lui Caragiale.

În schimb, alta este ponderea intervențiilor autorului și a rolului lui de regizor și comentator care își marchează teritoriul și își desenează, mai mult sau mai puțin discret, chipul. Ceea ce nu se întâmplă în prozele scurte ale lui Nedelciu. Acesta, abia, respectă cu adevărat condiția de „martor neutru” care „nu participă decât prin sustragere”.

La Horasangian, realitatea întâlnește tot timpul literatura și autorul mizează pe putința cititorului de a sesiza aluzia culturală și de a se simți flatat să-i devină complice și partener în jocul seducător al intertextualității. Dezinvolt și cabotin, dezlănțuindu-se adesea în speculații eseistice încîntătoare, dar mereu la marginea zeflemei, naratorul exploatează capacitatea materiei de a se impregna de literatură. Citește în cheie literară, plastică și filozofică și vede în ungherele vieții, în toate împrejurările ei tragicomice,

scene din Kafka, Proust, Urmuz etc. Sînt povestiri scrise cu lichidul amniotic al lui Borges ori care par făcute să ilustreze faimoasa butadă a lui O. Wilde referitoare la natura care imită arta.

Printre protagoniștii scenelor, îi amestecă dezinvolt pe Vasilica Basamac cu un oarecare Tăvi Luca, pe Barbu Savin și pe Ben cu Sartre, Holban, Noica, Bedros Horasangian. Niciodată dispus să trădeze codul literaturii, prozatorul este un fân al expresivității involuntare, descoperindu-ne, pe urmele lui M.H. Simionescu, Paul Georgescu și Eugen Negriei, deliciile onomasticii hilare, ale denumirilor insolite din listele și din cărțile de bucate, șarmul vechilor meniuri, procurîndu-ne plăcerea joasă a devălmășiei. Stau comod la un loc, în spirit democratic (cum ar spune cei atinși de postmodernită), stilul umil și stilul înalt, oralitatea de mahala și dizertația eseistică, platitudinile și căcățișurile vieții cu contemplația sceptică, superbia intelectuală și voluptatea autoironică a ruinării propriului mit.

În destule din prozele lui, din foșgăiala burlescă de vorbe, se desprinde o voce care pare să spună: Priviți la mine, eu sînt jongleurul, neîntrecutul iluzionist, cel ce face și desface. Tot ce vedeți și auziți este produsul ficțiunii metaliterare, al trucurilor mele retorice, al schimbărilor abile de unghi și perspectivă, vârtejului de aluzii culturale. Senzația de șiretenie vanitoasă și surplusul de vorbe coboară nivelul de autenticitate al prozelor.

Cum se întîmplă în astfel de cărți, crîmpeiele acestea din viața de zi cu zi, trase în literatură și citite în continuare, devin secvențele unei fresce romanești alcătuite exclusiv de faptele „miciei istorii”.

O parte din procedurile prozelor sale de început se regăsesc în romanul *Sala de așteptare* (1987), care se ocupă, însă, de marea istorie.

Literatura aservită

Contracurarea literaturii justițiare. Proza cu activiști superiori de partid în suferință. Legitimarea erorilor ceaușiste

Așa-zisa „proză politică” în care apărea o imagine revizuită a anilor '50 (ai sovietizării României) reprezenta totuși o contrazicere a versiunii istoriografiei oficiale referitoare la perioada de luptă pentru instaurarea „democrației populare”.

În principiu, însă, dacă necesitatea „revoluției” înseși nu intra sub incidența actului critic dubitativ ori demistificator și dacă noul conducător (implicat, de fapt, în represiunile anilor stalinismului integral) ieșea bine din compararea cu predecesorul — cenzura nu avea de ce să intervină în acest proces ipocrit de purificare și regăsire morală care dădea satisfacție și avea avantajele lui concrete.

Scriitorii dobândeau teme și cititori noi și un soi de aureolă a curajului retrospectiv (invariabil, la noi, retrospectiv). Intelectualii se puteau amăgi că România intra într-o eră a libertății și că partidul însuși - sub un conducător bine intenționat - și-a schimbat esența lui antinațională și antipopulară.

Pe de altă parte, cine învățase corect regulile mecanismului de producere a narațiunii realist-socialiste - era în măsură să actualizeze cu ușurință antitezele ei, răsturnându-le: din dușman de clasă, eroul devine victimă a unui activist fanatic sau „strecurat”, cu diverse ambiții murdare, în partid, partid care, la rîndul lui, nu găsisese încă momentul tactic pentru a se smulge de sub controlul strict al ocupantului sovietic, el singurul care...

Pînă și scriitorii cu simț civic nefalsificat și cu veritabile ambiții justițiare nu au izbutit să ocolească stercotipiile și aplicarea cunoscutului, de acum, procedeu al distribuirii ingenioase a petelor (mai pune o pată aici, mai

pune și dincolo una) ori să nu remarce într-un fel sau altul caracterul accidental al atrocităților. Au inventat, cum am arătat, o literatură metonimică și o adevărată stilistică a eschivelor pentru a nu revela cauzele profunde ale conflictelor, dar nu au ajuns până acolo încât să justifice, pe temeiul unei dialectici revoluționare, comportamentul activiștilor și securiștilor din anii '50 și să sugereze un fel de împăcare mioritică sub semnul bunătații funciare a țaranului român. Prin asta se deosebesc ei (și se deosebesc din ce în ce mai greu) de scriitorii de partid, care, adoptând aceleași tehnici de relativizare, apărau, cu insolență, acel comportament în numele revoluției și al procesualității ei.

Însă cantitatea cărților despre „neajunsurile” regimului dejist și riscul desprindem unor posibile similitudini au început de la un moment dat să irite autoritățile.

Nicolae Ceaușescu dă încă o dată primul alarma solicitând imperios scriitorilor - într-o consfătuire de lucru din 1977 - să reanime faptele mărețe ale luptei revoluționare din anii cuceririi puterii cu care istoria națională se poate mândri.

Imediat se aud și glasurile infinit adaptabile ale unor critici de serviciu care descurajează evocarea în spirit justițiar a trecutului apropiat și cer un tablou echilibrat al epocii.

Ca totdeauna în astfel de circumstanțe se evocă pervers argumente nu de ordin politic, ci de ordin estetic: verosimilitatea nu se poate sprijini pe fapte exclusiv negative și nici pe schemele întoarse ale literaturii staliniste; complexitatea psihologică pe care literatura română abia o redescoperise s-ar putea vedea înlocuită cu senzaționalismul negru, cu grotescul și tragicul obositor prin exces.

Necesară la un moment dat pentru fortificarea cultului noului conducător, proza „obsedantului deceniu” devine, după un timp, subiect de dezbateră critică și e privită cu o pronunțată antipatie, după 1981 de către autoritățile care, sub diverse pretexte principiale și economice, limitează tirajele și refuză reeditările.

Ca să descurajeze elanul justițiar față de amintita epocă, diriguitorii culturii (între care se distingea prin inteligență Dumitru Popescu) recomandă, într-un limbaj care trezește amețitoare similitudini cu cel din vremea lui Leonte Răutu, distribuirea justă a energiilor creatoare spre noua măreață realitate a zilelor noastre care merită, ea singură, o grandioasă epopee la care să contribuie fiecare în parte și toți împreună.

Capitolul **literaturii aservite** - niciodată absent de-a lungul istoriei, în etape, a comunismului românesc - va fi reprezentat de scriitorii care s-au pus în slujba acestei inițiative de deturnare a intenției critice a prozatorilor români.

O cale perversă de răspîndire a confuziei printre cititori în legătură cu cine a fost călăul și cine victima este aceea care face personaje-victimă din activiști cu rang înalt în ierarhia de partid. O alta - care îi preschimbă pe activiștii fanatici, îndepărtați pentru diverse motive de la putere, în ființe profunde, cuprinse de remușcări, și în analiști tăioși ai erorilor trecutului. Partidul urzește astfel ceea ce s-ar putea numi *contraofensiva prozei cu activiști*. D. Popescu însuși, redactor, o vreme, al cuvîntărilor lui Ceaușescu și organizatorul cultului personalității acestuia, a indicat prin romanele ciclului **Pumnul și palma** (început în 1980) încă o cale de boicotare a ideii care îi anima pe scriitorii justițieri ai epocii. El lasă la o parte problematica „minoră”, nu-i așa, a lichidării clasei țărănești, a distrugerii identității naționale, a miilor de morți din penitenciarele comuniste - în favoarea celei a confruntărilor de idei (din anii cu pricina) între activiștii superiori de partid în legătură cu felul cum trebuie să se ducă la capăt revoluția. Tema luptei de idei între „umanisții” și fanaticii doctrinei, asortată cu ceva informație parțial cenzurată (bună pentru cîștigarea cititorilor patrioți) este înviorată cu cîteva trucuri narrative moderne (bune pentru amețirea criticii) învățate din cărțile autorilor pe care funcția îl obliga să le parcurgă.

De o parte se simte dorința, nu prea bine mascată, a intelectualului de partid de a alege din faptele trecutului și din argumentele eroilor (susținute în lungile lor dispute) elemente care să justifice politica ceaușistă și noul tip de revoluționar. De alta, năzuința de a fi socotit demn de numele de prozator de bună condiție. Prea multe obiective pentru un om cu funcții și cu mari răspunderi pentru ca efortul lui secret (de după ședințe, plenare și chemări intempestive la Cabinetul I) să dea naștere la altceva decît la un discurs greoi, fals și nesfîrșit de plicticos.

Si Dinu Săraru devine în romanul **Clipa** (1976) prizonier al aceleiași scheme. El nu mai e capabil să atingă performanța realistă (din *Niște țărani*), întrucît e interesat să construiască portretul luminos al unui activist adevărat demn de vremurile noi și asemănător **Cîrmaciului**. Cu gîndul la omagierea ingenioasă a conducătorului și a epocii lui, prozatorii comuniști practicau, prin eroii lor, un fel de *Imitatio Christi* ori își alegeau din trecutul istoric românesc fapte și nume care să demonstreze (ca în Biblie) că un personaj eroic și demn din vechime îl anunța pe Messia anilor '80.

Avem aşadar, pe de o parte, o literatură cu activiști în suferință morală (care e menită să contrabalanseze avîntul neobișnuit al literaturii cu activiști care produc suferința) și, pe de altă parte, una pusă în slujba omagierii cu mijloacele prozei a Conducătorului (firește, indirect și aluziv) și chiar a argumentării subtile a gesturilor lui autocratice de Rege-Soare al Balcanilor.

Pentru legitimarea măsurilor autoritare și, nu de puține ori, tiranice luate de Ceaușescu în plan economic și politic, scriitorii aveau la dispoziție un nume de domnitor legendar - Vlad Țepeș. Comeliu Leu, în *Plîngerea lui Dracula* (1977), îl pune pe „Dracula” să explice și să îndreptățească, în închisoare fiind, politica secretarului general, întâmplător sau nu, în listele de titluri își fac loc numele unor vestite stirpe de domni chiar în anii în care propaganda pregătea discret terenul întemeierii dinastiei Ceaușestilor: Georgina Viorica Rogoz - *Drăculestii* (1977), Aurel Petrescu - *Neamul Basarabenilor. Cei care am fost* (1984).

La îndemnul fidelilor familiei conducătoare — care avea, în chip vizibil, complexul respectabilității -, cîțiva scriitori găsesc cu cale să se ocupe de regii Daciei: Mihai Diaconescu - *Călătoria spre zei* (1980), Aurel Petrescu - *Dromichet* (1988). Cu atît de puține date certe, trecutul îndepărtat, înecat în neguri cum era, putea fi făcut mai lesne să semene cu prezentul unui Conducător ce se voia eroic, autoritar, glorios, unificator și demn de stima întregii lumi: „Stima noastră și mîndria!”

Nu mai puțin, trecutul cultural românesc a căpătat lustru și măreție, o măreție comparabilă cu aceea a celor mai stimabile culturi europene. Vremea Mavileștilor și a lui lancu Sas uimește prin rafinamentul civilizației și numărul excepțional de cărturari în romanul lui Mihail Diaconescu *Adevărul retorului Lucaci*, 1977. În viziunea aceluiași, în mînăstirile Dobrogei din vremea lui Dionysius Exiguus se studia intens în „străromână”, căci aici se afla una din marile vetre de cultură din Europa, poate cea mai mare (*Depărtarea și timpul*, 1986). Sîntem în plină ofensivă a *protocronismului*, devenit la sfîrșitul anilor '80 ideologie literară oficială.

Literatura tolerată

Aspirația la literaritate

Afirmarea complexității naturii umane

Proza de introspecție și analiză. Predilecția pentru „cazuri” și comportamente imprevizibile

Cu apariția romanului *Bunavestire* (1977), asistăm la o cristalizare a raporturilor lui **NÎCOLAE Breban** cu opera sa. Cartea face dovada faptului că prozatorul este preocupat de respectarea unui singur principiu: nepăsarea (dacă nu cumva antipatia) față de tot ce, de regulă, ține de luciditatea critică a creatorului, de adevăr, de respectarea legilor realismului. Scriitorul are acum o încredere nemărginită (nu de puține ori clamată) în puterea lui de a convinge, de a crea un univers *al lui*, cu personajele lui, personaje care să-i răspundă la orice fel de comenzi, oricât de capricioase ar fi ele.

Nu puțini critici, partizani ai verosimilului, ai consecvenței și logicii narative și caracteriale, au început, însă, să observe că e sortită eșecului încercarea hazardată a lui Breban de a crea o literatură unde orice conduită firească, deci previzibilă, a unui individ trebuie evitată. Socotindu-l pe Breban drept un „romancier cu program”, Ov.S. Crohmălniceanu consideră că „urmărirea cu încăpăținare a programului fixat dinainte are în cărțile lui și efecte dezastuoase”. El își propune, într-adevăr, să facă o „literatură a ambiguității” comportărilor umane și ni se pare că, la drept vorbind, era chiar legitim să o facă, câtă vreme ani întregi li s-a cerut scriitorilor să ilustreze ideologii literare de tip maniheist. (În care se iveau numai îngeri și numai demoni.

Dar un orgoliu nemăsurat l-a împins pe Breban să creadă că poate făptui orice și poate da mișcărilor sufletești celor mai bizare cu puțință ale eroilor o justificare convingătoare. Respingînd orice logică narativă, dînd, mereu și mereu, numai soluții contradictorii acesteia, prozatorul cade într-un alt soi de schematism tipologic. Schematism pe care doar scenele grotești de o forță uluitoare, sarcasmul colosal, plenitudinea senzitivă și credibilitatea unor atitudini și a unor părți de destin reușesc să-l atenueze. Să luăm exemplul personajului central.

În prima jumătate a romanului se conturează treptat figura jenantă, grețoasă a merceologului Grobei din Caransebeș, funcționar corect, naiv, ridicol, fără ambiții sociale, dornic, cu sinceritate stînjenitoare, să devină o persoană cultivată și să se instruiască. Ei bine, chiar dezagreabilul personaj și nu altcineva (cineva din roiul de bărbați de bună condiție care o curtează în concediu la Sinaia) o cucerește pe superba Lelia Crăiniceanu, ființă ce părea intangibilă și ar fi trebuit, dacă logica relațiilor sociale ar funcționa la Breban, să rămînă pentru un asemenea individ nesărat (e vorba de Grobei) doar un vis romantic de vacanță.

În loc să-și savureze victoria, merceologul se abținează să se logodească după tot dichisul provincial și, cu mari stăruințe, obține ceea ce dorește de la familia fetei, cum va obține mereu ceea ce își planifică funcționărește. Fără a da semne de însuflețire erotică, Grobei o va vizita periodic pe logodnică la Alba (cînd vine în interes de serviciu), în timp ce fata își continuă relația cu „neoficialul”, cu „trăpașul” ei sublim (Mișu Cîrstea), legiuitul Grobei, „mic-burghezul”, conversează cu familia și, prin intermediul viitoarei soacre, ia contact cu textul unor scrisori redactate de fratele ei, Mihai Farca, fiind frisonat de cinismul și radicalismul lor nietzscheean. Revelația e întărită de o femeie, Petronela, cu care, în secret, începe să întrețină un cult al dispărutului Farca, deși individul o molestase, umilind-o timp îndelungat.

Are loc acum o nouă schimbare brutală de unghi narativ: asistăm la părăsirea tuturor obișnuințelor și la ruperea tuturor legăturilor sociale (firește, și a logodnei) de pînă atunci ale eroului. E această schimbare la față asemănătoare străluminării de pe drumul Damascului sau, mă rog, oricărui moment analog din scenariul mistic universal. Grobei preia rolul de biograf al lui Farca și se consacră cu fervoare unui soi de cult al acestuia. Exemplul transfiguratului merceolog va crea o întreagă rețea de discipoli și adoratori în jurul noului cult. Divinitatea venerată acum de tot soiul de intelectuali de vază deveniți zelatori - ratatul, declasatul student Mihai Farca - crește nemăsurat în imaginația lor setoasă de mit, pentru că toți au nevoie și sînt în căutare -

crede scriitorul - de stăpîni. Iar personajul adorat postum își dovedise magnetismul, virtuțile dominatoare și o seducătoare bestialitate asezonată cu mărețe fraze nietzscheene.

Cînd Grobei - care exercită, la rîndul lui, o fascinație bizară asupra unor inși nu lipsiți de finețe intelectuală (doctorul Boris Sidorovici, de pildă) - este implorat să devină liderul acestei asociații mistico-fantasmagorice, el face din nou o mișcare neverosimilă. Refuză puterea aceasta pămîntească și dizolvă noua biserică, consacrîndu-se rolului de simplu biograf al lui Farca.

Cîtiva critici din vechile generații și unii prozatori speriați de concurența scrisului brebanian au „demască”, într-un limbaj ce părușe definitiv abandonat, nietzscheanismul și mizantropia absolută ale autorului. Interpretarea romanului a luat, în anul apariției sindicatului liber (SLOMR) și a mișcării Goma, o turnură politică. Discuțiile au ieșit din zona esteticului, unde ar fi meritat să rămîna, întrucît cartea ridică numeroase probleme teoretice interesante.

Culturnicii regimului aveau însă motive să se alarmeze. Cu sau fără voie, punîndu-și narațiunea să alerge în zig-zag spre a-și ilustra teoria „ambiguității integrale”, Breban intrase în zona tabu a problematicei puterii. Ultima suceală a narațiunii aruncase cartea în cu totul alt cîmp de semnificații decît cel în care se găsea pînă atunci. Ea dădea la iveală, acum, elemente de psihologie a maselor, schița felul cum se ivește, din nimic, cultul unui conducător, dezvăluia slăbiciunile ființei omenești care fac necesară și de nestăvilit nașterea mitului (Salvatorului). Nevoia de stăpîn și vocația supunerii (care vin din preistorie și din spaimele întunericului din grotă), folosite inteligent, pot fanatiza mulțimile aflate în căutarea eroului salvator.

Cu datele unui orășel de provincie, Breban ilustra la scară restrînsă teoria puterii. El demonstra — cu ajutorul figurii unui ins submediocru, suficient și anost (precum Grobei), devenit obiect de adorare (o dată cu sursa „învățăturii” lui, deklasatul Farca) - că, în anumite condiții, colectivitățile umane pot face conducători (cum s-a întîmplat mereu în regimurile totalitare și cum se întîmpla chiar atunci, în acei ani, în România) din personaje cenușii, grotești. Luînd această turnură, romanul devenise o parabolă politică și o uriașă, atroce satiră la adresa omului și a pretențiilor ridice de gloriificare a măreției lui. El a trebuit să suporte consecințele alertării *post-țestiim* a autorităților, cărora le venise greu să aresteze manuscrisul și să oprească apariția cărții. Autorul, fost membru, pentru o vreme, al C.C. al P.C.R., scriitor cu dublă cetățenie și cu importanți sprijinitori sus-pusi, era greu de oprit și imposibil de manevrat.

Pe lângă extraordinare calități, romanul avea destule puncte slabe, pe care criticii cu misiuni speciale le puteau exploata, regimului fiindu-i mai utilă, în acea etapă a lui, o deturnare a obiecțiilor politice în planul esteticului (a mai făcut-o și cu „netalentatul”, „mediocrul” Paul Goma). După nivelul complăcității cu regimul, au trezit rezerve sau au fost „combătute” și „condamnate”: pierderea pe parcurs și a acelei minime distanțe necesare față de opiniile personajelor (cu o urmare supărătoare: generalizarea stilului kitsch), evoluția incredibilă a eroilor (în spiritul teoriei ambiguității psihologice integrale și programate), câteva scene ce par copiate din *Omul fără calități* de Mușii, câteva penibile alunecări filozofarde, antiumanismul. Ar fi fost mai onest ca toți acești comentatori ai cărții, în loc să minimalizeze perfid performanța ei estetică sau, și mai grav, să incrimineze viziunea antiumanistă, să caute unghiuri benefice de abordare și o interpretare salvatoare. De pildă, una care să evoce apăsător componenta ludică a romanului ori caracterul de experiment autoscopic al textului.

Breban oferea toate datele pentru deschiderea unei analogii cu Nichita Stănescu: aceeași îndrăzneală în a ignora problema credibilității, a posibilității ființării unui fapt artistic, aceeași indiferență față de ceea ce s-ar putea numi bunul-simț al cititorului. Prozatorul își asumă rolul de Dumnezeu al personajelor și al întâmplărilor pe care, sub ochii noștri din ce în ce mai mirați, le modelează cum vrea, comunicându-ne dinainte ce vrea.

Voiește să ne arate că ființa omenească este caracterizată prin ambiguitate psihică integrală - un semn discret spre îngerii ziditori și, iată, apar două romane spre a adevăra gândul divin. Fiindcă se plictisește să urmărească pe hîrtie (azi am zice pe monitor) un ins care începe să-i pară previzibil, îl modifică radical și, la un nou semn, îl face să se miște altfel și în alt ritm, împreună cu celelalte marionete din scena care și ea poate fi schimbată. Dacă i se năzare că ar merita să încerce să se prefacă ignorant în legătură cu istoria pe care tocmai o provoacă, preia și rolul povestitorului necreditabil. Sau, și mai interesant, își mimează, preț de pagini, personajele și conduitele lor verbale, le imită vocile și inflexiunile acestora, le tratează, de sus, cu superbie și înaltă comprehensiune ori le distruge cu sarcasm nemăsurat, nimicindu-se astfel pe sine, cu surîsul avizat al nemuritorilor.

Satisfacție îi dă însă mai cu seamă marele joc al provocării, al testării omului ca făptură supremă a lui Dumnezeu, ca produs al concurenței Celuilalt. Cu o ignobilă și demonică desfătare, urzește întâmplări și scene în așa fel montate încît să-i determine pe protagoniștii lor să-și dezvăluie nimicnicia, îi ispitește, le întinde curse pentru a vedea cît de ușor le poate fi stîmîtă oamenilor mîndria deșartă, cîlă nevoie au ei de fantasmă și cît de

jpede cedează fascinației puterii pămîntești, pierzîndu-și dreapta judecată, jernnitatea, integritatea și libertatea. Un test despre care autorul știe, cu ciclică siguranță, că numai Iov l-a trecut, dacă l-a trecut cu adevărat, și nu e încă poveste iudaică înălțătoare, întremătoare, de spus la vremuri de restriște.

În *Don Juan* (1981), Nicolae Breban continuă acest joc demonic al ispitirilor, al ispitirii făpturilor lui Dumnezeu, mai ales a acelor cu cele mai mici șanse de corupere. Fiindcă, pe parcurs și mai ales în final, naratorul se substituie pur și simplu personajului principal (profesorul de istorie Rogulski, cel ce stîmște cu nonșalanță forțele necunoscute ale ființelor de care se atinge), putem spune că în romanul acesta e și mai pregnantă senzația de stimulare artificială, de provocare deliberată a unor răsfrîngeri psihologice. E o experiență *in vitro* cu un număr mic de cobai injectați experimental, studiați și descriși de un expert în mecanica relațiilor umane și a fluidelor erotice. Ea se consumă sub ochii publicului, căci Rogulski-Breban are o vocație perfid-pedagogică și le dezvăluie participanților la curs metodologia și principiile experimentului.

Cea dintîi scenă din carte coincide cu prima probă la care își supune autorul cele două principale perechi de cobai, după ce execută mai întîi operația de prezentare amănunțită a datelor preliminare ale experimentului și a însușirilor specifice ale subiecților, într-o zi de concediu la Mamaia, aflați într-o criză de apatie casnică, soții Vasiliu (el, Sergiu - director în minister, ea, frumoasa, distinsa Tonia - casnică) invită din plictiseală familia Rogulski la „o mică experiență”, „ceva total intelectual”, la un joc de societate constînd într-o rocadă a partenerilor. Acceptînd ideea, subiecții reacționează diferit la situația nouă în care se trezesc. Sămînța Satanei germinează. Vasiliu „joacă tare” și, deși cuprins de presimțiri și de vagi remușcări, merge foarte departe. Neinteresantă, „beată cu franchețe” de la început, nevasta lui Rogulski iese repede din ecuație.

Rămîne să domine scena și, pînă la ultima filă, cartea Rogulski, ce pare mai curînd un „senzual autosatisfăcut” și un expert în chestiunea amorului și feminității. Orgoliosul, altruistul profesor de istorie își temperează avîntul și își conduce cu metodă și cu un discurs pedagogic neobosit procesul de devorare treptată a Tonici. El nu de o posesie facilă are nevoie. Creierul „porumbiței” tremurînd de frică, creierul distinsei Tonia, cea care va muri moralmente în acea seară, este pipăit de-a lungul circumvoluțiilor încet, ca într-o ședință prelungită și nu prea corectă deontologic de psihoterapie.

Profesorul ratat și chiuiau Rogulski - ca protagonist al cărții, ca agent al narațiunii și ca provocator de experimente - nu e un intelectual de clasă, clar avea, se zice, două licențe și, fără îndoială, se află în posesia unui limbaj care trădează o tentație enciclopedică, probabil un vis de tinerețe: cunoștințe

sociologice, fizionomice, psihologice, teologice (notabile), înclinații filozofice și literare. Nu e un macho, nu are o înfățișare seducătoare, iar vestimentația lui nu inspiră încredere. Are însă o neobișnuită ușurință în manevrarea partenerelor și în penetrarea psihologiei lor, ceea ce îl transformă repede în stăpînul grupurilor și mai ales societății feminine, unde joacă, și nu prin virilitate, rolul specimenului *alfa* (el care e un *omega*).

Cum pune în mișcare profesorul mecanismul de *boîte à musique* al feminității, prin ce face ca doamna din fața lui, protectoare a unui cămin, mamă a doi copii, să-si abandoneze convingerile și educația acumulate în timp? Experimentatorul are, de regulă, în atenție o femelă-cobai ușor speriată de situația nouă, de părăsirea de moment a „cuibului”, a ambientului, a mediului cunoscut. Ca specialist în manipulare, Rogulski știe să provoace ceea ce pedagogii numesc *brainstorming*, e capabil să uimească, îndrăzneala remarcilor, a punctelor de vedere și a argumentației aruncă în perplexitate partenera și o face vulnerabilă (stare obligatorie în debutul unei ședințe de psihoterapie). I se întâmplă asta Toniei - surprinsă de adevărul și impertinența observațiilor cu privire la starea ei de fapt ale dezagreabilului bărbat, i se întâmplă prietenei ei, „lungana” Cici - stupefiată de rezistența profesorului la farmecul ei, de disprețul acestuia față de conveniențe și de senzația plăcută de degradare, de înjosire pe care i-o transmite acesta. Pînă și o funcționară de la C.E.C., uluită de impertinența domnului care o acostează cu vorbe ciudate, nemaiauzite de o ființă ca ea, pleacă din timpul serviciului spre a-l însoți ca pe un alt lisus - pescar de oameni și inițiator.

Toate aceste doamne sînt răpite, smulse din rutina lor, învinse de propria lor frică de penibil activată oportun de către un Don Juan cu ideatic medie, aproape ridicol, care le întinde o plasă de teorii fragile, mai degrabă lirice. În trecere fie zis, această „vampirizare” a unor femei inteligente, executată în roman de un personaj mai degrabă anost, ar fi astăzi primită cu proteste de activiste veșnic jignite ale feminismului contemporan, în realitate, eroul nu este un dominator, chiar dacă își transferă, cum ar fi spus Nietzsche, energia creativă în materie. Masculul, „falocratul” are doar rolul - mai puțin malefic decît s-ar părea — de a face, prin mijloacele lui specifice și tehnicile lui de provocare (dezvăluite, de altfel, tuturor) ca ființele din jur (nu numai femei) să-și cunoască impostura, să se purifice, să se elibereze, renunțînd, pe rînd, la măștile ipocriziei sociale, de cuplu și individuale. „Violul” la care își supune „victimele” e. ca să spunem așa, un viol subliniat și mereu ia vedere, **demonstrativ**.

Ponositul, nemanieratul, dezgustătorul, ratatul Rogulski, „eroul” acesta cu dinți stricați și miros de „lup împuțit”, atât de diferit de lumea peste care a năvălit, își „posedă epic” partenerile, cum spune cineva (el însuși, autorul, naratorul, nu contează cine, căci peste tot, în pielea și mintea tuturor, se află numai el, Breban). E o posedare *sui-generis*, care echivalează cu actul de a descrie minuțios o persoană, o descriere francă, demascatoare, puținel filozofică și puținel poetică, interminabilă, hipnotică, gata mereu să se preschimbe în istorisire și nu de puține ori transformată din auxiliar narativ în narațiune.

Aceste lungi exerciții de explorare detaliată a creierelor „porumbițelor”, voluptuoasele monologuri ale autorului - cu patosul lor senzorial indiscutabil și debordând de imagini proaspete, de metafore dezvoltate grandios - constituie, în fapt, esența romanului, un roman fără fapte de viață, cu episoade puține și slab legate între ele, cu un fir epic dificil de reconstituit, în experiența psihologică *in vitro* pe care o comentează Breban, câteva personaje (patru-cinci la număr) sînt confruntate, pe rînd, cu Rogulski-Breban în rol de confesor, seducător, mîntuitor, agent narativ cu funcții cumulate al cărții.

Cam asta e tot și ne surprinde tocmai această capacitate a autorului de a face din material puțin și din elemente epice minime o carte densă. O analiză mai atentă ne arată că aproape întreaga „distribuție”, auxiliarele românești, cu decoruri cu tot, și chiar o parte din substanța epică trec în acele „exerciții de individualizare” la care se dedă marele Provocator-combinator-comentator al scenelor, în acele descrieri copioase, unde personajul, de regulă de față, e văzut în unghiuri multiple și în nuanțe nesfîrșite (ca într-un poem în proză de neoprit), se află chiar fermentul cărții, sursa senzației de dilatare a timpului - care e semnul izbînzii scriitoricești.

Cuprinzînd înfruntări ale abstracțiunilor, asocieri, disocieri spectaculoase și multă poezie ivită chiar din argumentația care simte nevoia analogiilor lărgite, demonstrațiile la care recurge Rogulski-Breban denotă totuși o prea vizibilă năzuință intelectuală de provincial al Europei și o rîvnă deliberativă suspectă și periculoasă pentru echilibrul cărții. Cea mai sugestivă trăsătură a descrierilor-demonstrații, a acestor „exerciții de individualizare” este felul cum trage după sine întreaga carte cîte o metaforă (ori comparație) dilatăta cu închipuirea și completată narativ cu obiecte și fapte.

Descrierile „posesive” despre care s-a tot vorbit, dacă ne gîndim bine, nu sînt altceva decît confesiuni dintr-un confesional inversat: sînt confesiunile pe care le articulează în numele personajelor timorate, blocate de ceva, inapte de scrutare autoanalitică, „stăpînuP”, individul *alfa*, Rogulski-Breban, căruia, de această dată, chiar i se potrivește termenul de autor omniscient. Sînt

derulările operate - în numele lor - de un fel de Dumnezeu atotștiutor și atotpricepător, un „Mîntuitor” care îi ajută pe toți să se cunoască. El vorbește nu în numele Magdalenelor pentru a le ajuta să renască, ci al doamnelor din protipendadă, ca să-si regăsească instinctele refulate.

Prin această „metodă”, Rogulski pătrunde în psihologia ermetică a Toniei, aleasa doamnă care își ignoră feminitatea, reîntorcînd-o, pe scara timpului, la sentimentele și psihismul adolescenței, reînviind-o din morți ca pe Lazăr. El este - sau ar putea fi - „un Crist care ne mîntuiește imensul nostru prost-gust burghez”. E greu de spus dacă această formulare ce pare expresia unei viziuni disproporționate, această frază paranoică din carte reprezintă opinia naratorului, a autorului sau a personajului (despre el însuși). Chiar și în ochii cenzurii ea îl absolvă pe Breban în măsura în care îl implică. Tot așa, nu știm dacă despre același personaj se exprimă astfel mîntuita Tonia (care a trecut, între timp, în rolul lui de regizor-provocator) sau autorul care vrea să mai complice puțin portretul lui Rogulski, introducînd o notă de îndoială și de realism stingheritor: „Dumneata nu ești măcar Don Juan, dumneata ești un *coureur* ordinar, un *accrocheur* care își improvizează o sumară teorie... pentru a-și justifica exhibițiile”. Prozatorul mizează continuu pe ambiguitate și amestecarea „punctelor de vedere” îi poate descumpăni pe cei mai riguroși naratologi decisi să distingă vocile cărții.

Cititorul rămîne în minte cu această dubla ipostază contrariantă a personajului principal, pe care nici măcar el, personajul principal, nu o respinge cînd este întrebă. Nu numai naratorul se îndoiește, nu o dată, de eroul său, dar însuși acesta se desparte mereu de imaginile pe care reușise să le impună. Jocul acesta al apropierei și distanțării ironice a naratorului (autor?) de personajele sale, adoptarea, cu nonșalanță, a tuturor perspectivelor și a tuturor opiniilor posibile, inclusiv a celor nefavorabile valorii cărții, emise de un posibil cititor pedant, întăresc imaginea unui scriitor care organizează, pe față, sub ochii noștri, un experiment, înscenează la vedere, exploatînd toate acele efecte care trimit la farsa uriașă pe care o numim viață, în care ne complăcem, închipuindu-ne că trăim.

În 1981, acest roman dovedea că autorul lui era pregătit pentru orice fel de înnoire, că era în măsură să adopte toate strategiile narative (inclusiv cele care implicau autoreflexivitatea) și că nepăsarea lui față de reguli și canoane (asemănătoare, în alt plan, cu aceea a lui Nichita Stănescu) îl asază între cei care au făcut, *<i>(int la leinc*, mai toate experiențele „postmoderne”.

**Proza de evocare a unor destine excepționale.
Obsesia salvării istoriei. Cronicarii târzii:**

Cronicile „micii istorii”

Moartea în pădure (1965), primul roman publicat de **Constantin Toilă**, a jucat multă vreme în viața autorului rolul stigmatului unei boli rușinoase. Autorul *Galeriei cu viață sălbatică* și al altor remarcabile cărți scrise în anii '80 a regretat, probabil, graba cu care s-a repezit la taraba gloriei într-o perioadă incertă, când literatura română nu se desprinsese cu totul de schematismul realismului socialist. Dar chiar în raport cu ce se publica în 1965, subiectul însuși al cărții era surprinzător de „vechi”: reprezentînd „binele”, muncitorii de la o exploatare forestieră, conduși cu abnegație de comunistul Sandu Petre, biruiesc „răul” întruchipat de un grup de „bandiți și sabotori” refugiați în munți (ca și dușmanii de clasă din *Vînătoare de lupi* de Petru Dumitriu) și dirijați de Mihai Zotrescu, omul de încredere al unei barone - fosta proprietăreasă a pădurii.

Peste numai trei ani, volumul de nuvele *Duminica mușilor* (1968) va pune într-o altă lumină resursele reale ale scriitorului: capacitatea de a da alunecare simbolică faptelor mărunte și de a provoca unde nu te aștepti premisele epicului. Rafinamentul artistic, prezența stărilor psihologice neobișnuite și a evenimentului bizar sau cu final indecis amintesc de proza lui Ștefan Bănuțescu și chiar de aceea a lui Fănuș Neagu. De pe acum se simte pasiunea romancierului de succes de mai târziu către personajele pitorești și către acel climat spiritual original în care mai toate vorbele și faptele capătă strălucire și devin memorabile.

Cartea care i-a adus consacarea - *Galeria cu viață sălbatică* (1976) - este înainte de orice un roman politic, o meditație cutremurătoare asupra destinului unui intelectual român din anii '50, tînăr și devotat, în fond, cu sinceritate ideilor comuniste. L-am și analizat ca atare în capitolul dedicat scriitorilor cu spirit civic, dispuși să lase o mărturie posterității despre crimele comunismului.

Remarcăm însă, în această carte, un tip de discurs, un mod narativ, altfel spus, o formulă artistică pe care evoluția ulterioară a prozei lui Toilă o va valida ca definitorie. Cum procedează, în fond, în *Galeria...* autorul? El dă cuvîntul pe rînd unor personaje care au avut într-un fel sau altul prilejul să-l cunoască pe acel tînăr redactor. Chirii Merișor, care și-a curmat viața în urma unei anchete a securității soldată cu condamnarea lui nedreaptă. Unii

dintre „martori” sînt mai demni de crezare, alții dau informații parțiale sau confuze, obligîndu-l din cînd în cînd pe autor să facă să se audă, ca în romanul clasic, vocea auctorială limpezitoare.

Cu tot rafinamentul lui stilistic, romanul pleacă de la o anchetă a securității și face apel - ca și alte cărți din epocă - la un fel de contraanchete lămuritoare. De neprețuit ca sursă (și nu greșim folosind acest cuvînt cu un înțeles special în comunism) este un prieten vechi al eroului, Isac (Sache) Sumbasacu, personaj care, infirm fiind, e condamnat să supraviețuiască numai prin amintiri, să observe cu acuitate și să memoreze monstruos, să aibă vocația de Cronicar.

Alte date importante despre erou ne furnizează Cavadia, inteligentul amic al lui Chirii, care îi complică întrucîta portretul, invocînd și partea tenebroasă a firii eroului („dorința obscură de autodistrugere”, moliciunea sufletească și slăbiciunile instinctuale) pentru a explica, în felul său pervers și diversionist, o sinucidere provocată, în fapt, ca de atîtea mii de ori, de presiunile insuportabile exercitate asupra unui om cîstit de „organele” de represiune ale regimului.

Numeroase fraze ivite înîmplător în conversațiile și povestirile vizitatorilor și obișnuirilor *Galeriei...* (care relatează neostenit istorioare din viața celorlalți) adaugă treptat alte fapte vieții eroului și noi trăsături portretului său. Însuși jurnalul pierdut de Chirii și devenit, în mîinile securității, proba unor imaginare activități subversive cuprinde destule observații morale și psihologice întregitoare pentru o evocare de proporții. Căci despre asta este vorba - despre o literatură de evocare panegirică, de celebrare a unei ființe dispărute. Ea recurge la glasurile însumate ale mai multor naratori, la „argumente” eseistice și la o acumulare lentă de povestiri despre erou (întrucît scriitorului îi place - cum spune - să culeagă „în auz polenul înîmplărilor și dulce și otrăvit”).

Eroul bocit în această amplă evocare „colectivă” este, ca în marile epopei, înconjurat de figuri pe măsură: bătrînul anticar filozof Hary Brummer, briantul Cavadia, Praxiteea cea energică, frumoasă și nobilă, Reta Mușon, Comandorul, locotenentul Ionel Roadevin - polițistul filozof etc. Sînt, fiecare în felul lui, personaje remarcabile, purtătoare de polen narativ, savuroase prezențe literare și cu biografii frapante. Prin ele, autorul izbutește un transfer de aură în beneficiul tînărului erou dispărut.

Această „heroidă” romanescă are nevoie, firește, din rațiuni de efect retoric, de un fundal contrastant. Sînt mișcate în spate umbrele figurilor grotești ale vieții literare a anilor '50 (Fîltanescu, Ariei Scarlat, Take Bunghez, Georgioiu), ale activiștilor feroși și ale activistelor penibile prin instinctualitatea dezlănțuită (posesiva Luiza Gronțan), ale executanților

cinici ai regimului (Zacheru cel „fără milă și fără recunoștință”), împinse constant în caricatură, ele sînt personaje concepute sub semnul burlescului călănescian (multă vreme prezent în conștiințele artistice românești).

Ceea ce ne impresionează în carte este chiar această încercare emoționantă a unui Cronicar al Vieții de a se împotrivi uitării impuse de „rațiunile superioare” ale istoriei, de a salva memoria unei ființe excepționale, dar, ca orice ființă excepțională, fragilă și nepregătită să se opună prin vicleriiie unui mecanism politic absurd și necruțător. Această evocare a „morților iluștri”, această tentativă orfeică de a smulge din cețurile uitării și de a da viață unei umbre neliniștite, rătăcitoare prin spiritele celor rămași în viață, pare a fi, la Constantin Toiu, consecința unei stăruitoare probleme de conștiință.

Nu e exclus, în situația de față, ca, supraviețuitor al aceluși timp blestemat, prozatorul să fie măcinat de gîndul că și-ar putea răscumpăra lașitățile și prudența numai prin gestul reparator de mai tîrziu al literaturii, în ce privește *Galeria...*, am zice că C. Toiu își asumă și o misiune subversivă de împotrivire la tehnicile comuniste de manipulare prin uitare, eludare, edulcorare sau, si mai clar, prin rescrierea directă și cinică a trecutului. E lupta lui personală cu Ministerul Adevărului.

Prin celelalte cărți și cu aceleași mijloace derivate din vechile practici funerare ale evocării eroilor, scriitorul se va împotrivi uitării pur și simplu. Totdeauna va fi vorba însă de ființe alese și de faptele lor excepționale, care sînt și singurele repere veritabile în Spectacolul Vieții și printre puținele lucruri care fac suportabilă lumea.

Obsesia salvării istoriei și a perpetuării în memoria colectivă a unor fapte și destine poate fi deceiată chiar în simbolistica *însoțitorului*, romanul apărut în 1981. De altfel, în carte nu există decît povestitori de istorii și ascultători de istorii. Parafrazînd un cunoscut dicton junimist, s-ar zice că aici istorisirea primează.

Constantin Toiu se numără printre scriitorii români cu o marcată vocație a anecdoticului și, dacă s-ar fi născut în Franța secolului al XVII-lea, ar fi colportat sau redactat un fel de *historiettes* de un pitoresc viguros, precum cele ale lui Tallemant des Reaux, printre ai cărui „informatori” s-a numărat marchiza de Rambouillet (povestind despre obișnuința salonului ei). Printre lecturile de tinerețe ale **prozatorului** nostru s-au aflat, bănuim, „viețile” abatelui de Brantome, memoriile Cardinalului de Retz și ale lui Saint-Simon.

Transpare în cărțile lui o nostalgie a lumii bune de odinioară, a saloanelor în care se povesteau, malițios, intimitățile oamenilor iluștri, se schițau portrete acide, se comentau moravuri deocheate, se aminteau vorbe de duh și unde, mai

ales, se cultiva eleganța exprimării. Și ce e Galeria din Dristor dată nu un salon, un salon de vremuri austere, în care se dezbăteau, pe cât posibil atunci, probleme interesante, se comentau cu finețe intelectuală experiențe de viață, se exprimau opinii despre cărți și oameni? Pe cât era posibil în anii '50...

Însoțitorul, carte de un simbolism discret, conține numeroase pagini de observații morale prilejuite de câteva momente dramatice ale unor destine umane cu evoluții neobișnuite. Am spune astăzi că, la vremea în care a apărut romanul, el se plasa în marginea literaturii de senzație: două adultere, violarea unei credincioase fanatice și nurlii într-un lan de porumb de către trei tractoriști, pedepsirea acestora în stil antonescian prin biciuire cu funia udă, scene erotice drăcești, o iubire brizantă, o aventură a unui agronom român pe o insulă din America într-o colectivitate de sectanți dezaxați etc.

Cum spuneam, Constantin Țoiu împărtășește convingerea scriitorilor din alte timpuri cum că literatura se face cu întâmplări captivante și personaje extraordinare. Inginerii agronomi, activiștii de teren sau cei din câmpul culturii, directorii, profesoarele de țară, metodiștii și meteorologii devin, înnoiți de setea de personaje seducătoare a lui Țoiu, baronii, conții și marchizele noastre de Bărăgan.

Ninel Floașu, reprezentantul puterii locale, e marchizul ușuratic, laș și frivol, amator de subrete, bucătărese și vesele iubiri trecătoare. El își neglijează funcția și marchiza (profesoara Felicia), încurcându-se cu o bucătăreasă sectantă (Silvia), pe cât de temătoare de diavol, pe atât de râvnitoare să cunoască răul până la capăt, ca pe o încercare dată de sus, de El. Oripiață de escapadele și grobianismul lui Floașu, Felicia s-a însingurat și și-a pierdut auzul și afectivitatea.

Împietrită Felicia este însă pupila regelui, adevăratul senior al locului, inginerul Megaclide Pavelescu (numit nu întâmplător de toți Mega), intelectual subțire ajuns la Clopeni pentru că a înțeles că nu din cabinetele academice se pot îmbunătăți soiurile de porumb. Prin el își completează C. Țoiu *Galeria...* personajelor insolite și fermecătoare, cu biografii de eroi demni de pana Cronicarului.

Pavelescu coboară dintr-o stirpă legendară, fiind fiul unor părinți ilegaliști cu blazon neîntinat. Curajul opiniilor și al gesturilor, cinstea desăvârșită, lupta lui necurmată împotriva „formalismului”, a prostiei și abuzurilor instrumentelor nomenclaturii (baronii barbari) îi confirmă noblețea. El ascunde, cu discreție de om de lume, un secret dureros, o suferință pe care și-o ostoieste prin muncă și lapte: pierderea soției.

Cavaler al dreptății, Mega nu este numai gospodarul cu ingenioase inițiative al unei uriașe ferme care trebuie făcută să producă în pofida apatiei și inerțiilor socialismului „în putrefacție”, ci și „gospodarul” comunității, Domnul ei în sens medieval - adică Stăpînul și Judecătorul la un loc. Acesta se îngrijește de viitorul dinastiei, pregătindu-și din vreme urmașul și hotărîndu-i ferm destinul. El este nimeni altul decît tînărul agronom Titi Streașină, ucenicul și fiul său spiritual, pe care sfîrșitul cărții îl surprinde pe cînd se întoarce de la studii, adică din lunga sa călătorie inițiatică, obligatorie în stirpea cavalerilor. Firește, acum Graalul se află undeva în „țara păgînă” de peste ocean unde ispitele te cheamă, pîndesc de peste tot și de unde totuși Titi se întoarce întărit și avîntat.

Trimiterile - pe care ne amuză să le facem - la mentalitatea medievală nu sînt abuzive ori năstrușnice. Ce erau, în fond, G.A.S.-urile din Bărăgan decît imense feude conduse cu mîna de fier de seniorii lor dispunînd de mari prerogative și mari relații la centru, folosindu-se de mîna de lucru ieftină a țiganilor și a muncitorilor sezonieri? Pînă și gălăgioasa intrare în Clopeni a echipei artistice a celebrului chitarist Cioculeț (Cioculeț de Bărăgan) amintește frapant de sosirea în burg a unei trupe de saltimbanci. Pe lingă ea se aciuiază cîte un erou *in incognito*, vreun Pardaillan de ocazie care observă atent, reperînd iute neregulile, mișeliile și bovaricele feudei. Simpatizat de seniorul locului, el va putea fi folosit de acesta în misiuni speciale, de curaj și îndemînare.

Căci Megaseniorul Clopenilor se îngrijește nu numai de bunul trai al vasalilor și supușilor, ci, stăpîn cum se consideră peste sufletele acestora, le organizează fericirea. El este un Prospero (magician și rege) rătăcit pe o insulă uitată de lume, pe care trebuie să o civilizeze stăvilind stihiiile și faptele Calibanilor.

Pavelescu anihilează răul pe care îl provoacă oamenilor și așezării metodistul-activist Floasu, pune să fie biciuiți violatorii bucătăresei Silvia și intermediază discret și ingenios (ca un Figaro de Clopeni) relația amoroasă dintre protejata lui, nefericita profesoară Felicia Floasu, și proaspătul sosit în sat, meteorologul Gigi Cristescu, cel care, ca orice nou venit, observă ceea ce alții, din obișnuință, nu mai văd, fiind astfel unul din naratorii creditabili ai cărții. Va deveni și actor în poveste, întrucît, inteligent și simpatic, Gigi Cristescu este cel ales și prelucrat cu abilitate și tact de Mega să-i redea Feliciei încrederea și siguranța de sine.

Ceea ce se și întîmplă într-o noapte teribilă de iubire în care se reaprind simțurile înghețate ale Feliciei. Înclinația spre insolit, excentricități, picanterii și anecdotică sexuală a autorului nu se dezmințe în descrierea

voluptoasă a scenei de amor - cu gemete, sfîșieri de bluze și îndemnuri masochiste la violență -, care are drept urmare brusca revenire a auzului femeii (ca într-un basm în care se destramă o vrajă rea).

Gigi este însă folosit de Mega drept un catalizator într-o reacție erotică miraculoasă prin care pupila e preparată pentru veritabila combinație - cea dorită de senior, într-o scrisoare-testament redactată de Mega Pavelescu înainte de a muri la cutremurul din 1977 (pe cînd se afla în casa fostului său profesor Ortopan), el o roagă pe Felicia să se căsătorească - spre binele dinastiei - cu copilul lui de suflet și veritabilul moștenitor - Titi Streașină.

Murind tragic și în plină putere, marele specialist în noile soiuri de porumb nu are cum să nu rămînă în memoria cititorului. Ca și celelalte cărți ale lui Țoiu, *însoțitorul* este, la urma urmei, tot o „heroidă” romanească, o evocare a unor personaje extraordinare (între care cel mai clar se profilează statura morală a lui Mega) care au dat splendoare și o înaltă semnificație lumii lor în intervalul de timp care le-a fost hărăzit de soartă.

Seniorul de Clopeni are alături - alți mari specialiști și oameni de bine - pe prietenii săi Repezeanu, Dăniloiu, Sușu Udrescu, Buescu, Jorj Turgea, cu toții elevi ai profesorului Ortopan. Ei se adună la răstimpuri în casa acestuia (o altă Galerie) spre a-și comenta experiențele lor de cărturari cu răspunderi sociale și a-si defini conduita. Ca să folosim mai departe arhetipul gîndirii producătoare a romancierului, am zice că e o adunare a cavalerilor Mesei Rotunde, prezidată de un fel de rege Arthur, care, deși acum retras din viața activă, rămîne un observator înțelept (*sage*) al ei. Eroii își povestesc gestele, comentează creșterea în lume a puterilor Răului și pun la cale isprăvile viitoare în slujba Binelui.

În acest conclav *chevaleresque*, discuțiile paladinilor se grupează în jurul temei intelectualului și a relației lui cu neputințele și erorile organismului social, cu ideologia care vrea să ia în stăpînire știința. Comentariile pleacă totdeauna de la personaje și fapte epice și, de regulă, acestea din urmă ne trezesc interesul, și nu „îndrăzneala” ideilor (nu prea vizibilă și, în orice caz, insuficient de conturată pentru a ne mai impresiona astăzi).

Prea puține dintre eseurile publicate mai tîrziu, în diverse momente ale vieții autorului, se vor întemeia pe altceva decît pe pitorescul scenelor, pe anecdotică și pe savoarea povestirii. Ce e ciudat este că, parcurgînd întîmplările povestite cu un extraordinar rafinament estetic și cu un neîntrecut simț al efectului, ai senzația că peste tot se ascund semnificații simbolice și mici parabole.

Printre ideile puse în discuție în aceste întâlniri de la profesorul Ortopan se detașează una care, fără să prezideze romanul și să-i organizeze țesătura epică, trimite la o dominantă a scrisului lui Țoiu: preocuparea pentru urma pe care o lăsam în lume. Numele stenografului Academiei - Rînzei, cel ce înregistrează cu modestie și atenție generoasă tot ce se spune - devine, în viziunea paladinilor spiritului întruniți la Ortopan, simbolul istoriei, *Cronicarul* necesar perpetuării memoriei unei epoci. Fără cuvintele și faptele înregistrate de el (chiar deformate sau minimalizate), fără acel anonim (fie el delatorul care trage cu urechea, notează și transmite) care *însoțește* pe eroi și pe fameni, lumea nu ar avea semnificație, lumea ar recădea în barbarie și ar fi învinsă de indiferență și uitare.

Însoțitorul confirmă preocuparea autorului de a nu lăsa să se stingă numele indivizilor aleși ai speciei noastre. Dorința lui de a împinge, prin forța evocării, în legendă pe eroii Galeriei lui e emoționantă. E o luptă cu întunericul, amorful și absurdul, pe care, în plan existențial, omul o pierde oricum, prin moartea care îi alege și pe cei aleși.

De altfel, romanul începe și sfârșește cu imaginea idiotului satului care îngaimă vorbe dezarticulate și care, în carte, pare a fi simbolul iraționalității atotbiruitoare. În chip ironic, el este „heraldul” logopat al acestei piese clasice cu eroi excepționali care dispar pe neașteptate din scena vieții, oricât de bine și-ar fi jucat rolurile, învinși de iraționalitatea morții, ei pot fi scoși din starea de simpli trecători prin scena vieții doar de colecționarul de istorisiri, de martorul tăcut și harnic, de scribul depozitar al memoriei.

Funcții importante are istorisirea și în următoarea carte, intitulată *Obligado* (1984) după numele unei cofetării pariziene unde personajul central (Bartolomeu Boldei) a petrecut odinioară momente miraculoase alături de soția sa Klara. Memoriei acesteia îi este închinat romanul și sînt destule semne că la mijloc se află pierderea unei ființe dragi autorului, ale cărui date biografice sînt prea lesne de recunoscut.

Mobilul gîndirii producătoare a acestui important prozator este confirmat cum nu se poate mai clar în *Obligado*, care este chiar o evocare funerară, o „heroidă” epică în care asistăm la înfiriparea unui început de legendă. Ca să folosim o formulă din *Însoțitorul*, ea se ivește printr-un „transfer de grandoare”. Instrumentul unui asemenea transfer este povestirea - acest dar al lui Dumnezeu despre care Constantin Țoiu s-a simțit îndemnat să se pronunțe nu de puține ori în cărțile sale.

Dai- înainte de a fi o cale de magnificare, povestirea, în *Obligado*, e calea vindecătoare folosită (ca într-o ședință de psihiatrie) de personajul principal (un *alter-ego* al autorului), care nu-si poate reveni după moartea soției sale Klara -

iubită și totodată mamă, ființă care a constituit reperul absolut, centrul sistemului de relații și sensul însuși al existenței lui. El povestește spre a-si înfrînge obsesia și a ieși din captivitate rememorând momentele astrale ale cuplului. Fermecător, superficial și imatur, inapt de decizii personale, cedînd, din slăbiciune, amorurilor pasagere, Barto pare să dorească acum să se cunoască pe sine, înnodînd, ca spre a se explica, un dialog lămuritor cu umbra fascinantă a dispărutei.

Barto istorisește povestea lor de dragoste spre a se clarifica și a ieși din necunoașterea de sine. Această formă de sublimare are în ea un ce dezlănțuit, energia dezvăluitoare pe care i-o dă sentimentul erorii (dacă nu cumva al păcatului) față de o ființă aleasă. Va fi ajutat să se regăsească și să-și refacă lanțul întrerupt al vieții și de cineva din preajmă. Teia, femeia din prezent, înlocuitorul, joacă - ca într-un remake - rolurile Klarei, cu excepția aceluia de mamă, încurajîndu-l să-și afirme eul și să-și asume trecutul ca „obiect” de reflecție.

Povestirilor ce reînvie imaginea Klarei și o cheamă din lumea uitării și a umbrelor li se adaugă cele care resuscită lumea rafinată a Bucureștiului interbelic, cu splendoarea ei burgheză și întâmplările ei picante. Doi povestitori de talent (doctorul Cimpoiu și arhitectul Jorj Turgea, „cel de o vîrstă cu secolul și cu România Mare”) defrișează în fața lui Barto „desișul valah al epocii”, învățîndu-l indirect cum se poate obiectiva trecutul.

Prin astfel de experți în anecdotica epocii interbelice își satisface Constantin Toiu pasiunea pentru poezia trecutului, o pasiune care îi va conferi și statutul de prim autor de proză retro din comunism. Prin acest scriitor, lumea interbelică, mediile ei artistice seducătoare, înalta intelectualitate și rasa politicianilor de altădată fac obiectul unui „transfer de grandoare”.

Uimitoarele virtuți de evocator și recuperator de personaje cuceritoare, capacitatea autorului de a iniția și impune o legendă se confirmă însă mai ales în cazul Klarei - o absență ce devine o prezență copleșitoare. Amintirile lui Barto și ale cunoscuților comuni, corespondența eroinei, gîndurile ei notate nesistematic alcătuiesc treptat portretul magic al unei doamne de o distincție imperială, dominînd scena lumii postbelice și izbutind, lucru rar într-un cuplu, o „frăție de spirit” cu cel ales să-i fie alături.

Criticii au așteptat zadarnic de la această carte aprofundarea unor psihologii, alunecarea scriitorului în zona prozei de introspecție. Constantin Toiu a pus în prim-plan lucrul la care se pricepe și în care crede: povestea învăpăiată, înnobilită de dorința de a face din ea - ca să ne exprimăm postmodernist - o piedică în calea uitării.

Cu doi ani înainte de Revoluție (1987), Constantin Țoiu găsește momentul prielnic și culoarul editorial potrivit pentru a publica o carte (*Căderea în lume*), prima la noi, care vorbește fără încrâncenare partinică despre mișcarea legionară și care are curajul să facă dintr-un membru al acesteia un erou cu destin christic.

Chiar dacă național-comunismul ceaușist agreea și chiar promova - fățiș sau pe ascuns - destule „idei” legionare (autohtonismul, dacismul, activismul, puritatea morală și etnică etc.), existau destule forțe interne și externe gata să reacționeze la un asemenea demers provocator. Ceaușescu însuși nu-și putea permite o deteriorare a relațiilor încă bune cu comunitatea evreiască internațională, extrem de sensibilă la orice abordare a temei, fie ea sub protecția ficțiunii.

De stirpe boierească, eroul acestei evocări face parte din acel important grup de tineri intelectuali care, oripilați de mizeria morală a societății, de inegalitățile frapante și de corupția absolută generată de „liberalismul” nostru balcanic, visau în anii '30 la „schimbarea la față” radicală a României. Idealismul l-a pierdut pe tânărul Babis Vătășescu mai devreme decât pe alți legionari lichidați în anii '50 de comuniști, întrucât va fi executat, alături de camarazi, în teribilul an 1940.

Frumosul, angelicul Babis nu are nimic comun cu violența dementă și practicile teroriste devenite de la un moment dat definitorii pentru mișcare. Este perceput în Legiune ca un nevolnic, un ins imatur, un vlăstar vlăguit al boierimii, bîntuit de moleșeli intelectuale. De altfel, sancționat de șefii mișcării, va trebui să suporte la un moment dat o pedeapsă exemplară și să străbată desculț țara din Bucovina pînă în Oltenia. Astfel de amănunte suculente și evocatoare, care alcătuiesc portretul tragic al unui om adevărat, sînt obținute prin investigații multiple conduse cu o curiozitate în creștere de nepotul lui Babis, care se hotărăște să-i scrie biografia.

Un rol crucial pentru echilibrul cărții îl are Leo Negotei, autorul unor vorbe de duh și al unor butade răspîndite cu iuțeală în Bucureștiul anilor '80, personaj în care mulți l-au recunoscut pe criticul Paul Georgescu. Tânăr din grupul universitar de orientare comunistă și coleg pe atunci de facultate cu Babis, Leo Negotei se afla de partea cealaltă a baricadei și era învăpăiat de o idee ce părea la fel de nobilă. Negotei este un intelectual marxist de ținută europeană cum puțini au fost la noi și, în orice caz, diferit de oportuniștii purtători de carnete roșii din jur. Izolarea lui sfidătoare, plasticitatea limbajului său, acreala cu care privește acum socialismul real care s-a ivit și din

visele lui adolescentine, dar și încredințarea pe care o pune încă în afirmarea justeții ideilor comuniste conferă o anumită stranie măreție personajului acesta dotat cu o inteligență scăpărătoare și cu infirmități ridicole.

Interesul romanului (după *Galeria cu viță sălbatică*, cea mai izbutită carte semnată de Constantin Țoiu) derivă chiar din cumpănirea infinitezimală de către autor a afirmațiilor, a atributelor și a evaluărilor care privesc ideologiile, figurile reprezentative și faptele grupărilor extremiste din care fac parte acești doi eroi, eroi ce nu țin cont de tipologia canonică (legionarul - ființă patibulară ieșită din cavernele istoriei, comunistul - ființă luminoasă, însuflețită de spiritul dreptății sociale). La stînga și la dreapta se află oameni și oamenii - ar vrea să spună prozatorul - nu sînt pe lume spre a ilustra doctrine și tipologii ideologice. Contează pînă la urmă - în viață, ca și în literatură - raporturile umane, care au cu totul alte resorturi și determinări.

Babis Vătășescu contrazice nu numai fizic, ci și moral portretul-robot al legionarului terorist (pe care l-a impus mentalului nostru, vreme de patrii decenii, filmul românesc). I s-ar putea imputa cărtii că, poate tot din rațiuni de dozaj (și tot ideologic), personajul principal este împins, în spiritul unei etici literare care funcționează prin compensare, în mit. Este prea de tot vizibilă în cazul lui îngrămădirea de însușiri alese și prea ușor decelabil procesul de angelizare. Cu figura lui serafică, Babis pare un Crist rătăcit printre tîlhari și care va fi ucis împreună cu ei. Dovedindu-și generozitatea și noblețea, el salvează viața iubitei adversarului politic, „vinovată” de a fi evreică. Ca o altă Mărie, Mita, iubita lui, îl va însoți pe drumul calvarului impus de camarazii care nu-i tolerau independența, oblojindu-i rănile de pe picioare, ștergîndu-i sudoarea și sîngele cu pletele și veghindu-i somnul.

Definitorie pentru scriitor se dovedește și în această carte a fi nevoia de legendă, legenda care fixează figura unei personaj în memoria colectivă. Și nu numai a unui personaj, ci și a unei epoci și a unui oraș. Epoca e mai ales cea interbelică, iar orașul e invariabil Bucureștiul, preschimbat într-un spațiu fermecător de imaginația și talentul acestui prozator cu vocația magnificării.

Capacitatea lui evocativă și stăruința pe care o arată în a crea și impune legende fac din acest „însoțitor” de epoci și destine cronicarul nostru ideal. Sau, în orice caz, unul diferit de ceilalți - numeroși, din păcate - cronicari români, care ne-au țesut istoria și au adus-o la orizontul, adesea modest, al culturii și **înțelegerii lor.**

Cronicile marii istorii

Întrucît pe lume există paradigme politice repetabile și un registru redus de acțiuni și de reacții posibile, literatura cu tematică istorică îl invită, cum se știe, pe cititor să facă analogii și să actualizeze, indiferent de incompatibilitatea de subiect sau de intenția autorilor. Romanul istoric este *in potentia* un roman politic care își așteaptă interpretul. Istoria poate fi - în absența călătoriilor și în regimul prohibițiilor de tot felul - un spațiu al evadării. Și, oricum am lua-o, literatura de acest fel va include o replică și va părea consecința unei reacții la prezentul politic, încît ne vine greu să alegem cîteva proze care, reconstituind o epocă revolută, să satisfacă prioritar setea de informare și de cunoaștere a cititorului ori dorința lui de a respira atmosfera altor vremuri. O vom face mizînd pe criteriul talentului scriitoricesc și, dacă acesta nu e îndeajuns de convingător, pe criteriul profesionismului.

Romanele istorice românești au fost redactate fie în maniera romantic-avîntată a lui Walter Scott ori Dumas (transmițînd un mesaj patriotic și satisfăcînd vocația peripeției și a aventurii), fie în felul misterios-simbolic al lui Sadoveanu din *Creanga de aur* (transmițînd scenarii, mesaje inițiatice și sensuri filozofice), fie în spiritul realist-arheologic al cărților lui Lion Feuchtwanger și Thomas Mann (oferind adesea argumente preceptelor biblice care vorbesc despre deșertăciunea faptelor omenești - *vanitos vanitatum*-, despre vînarea de vînt și despre soarele sub care nu se ivește niciodată nimic nou).

După un volum de nuvele cu un titlu inspirat și cu numeroase reușite stilistice (*Despre purpură*, 1974), Eugen Uricaru publică, în 1977, *Rugă și flacără*, un roman care are ca punct de plecare biografia pașoptistului ardelean Alexandru Bujor (numit în carte Alexandru Bota), voluntar garibaldist și membru al unei societăți secrete radicale de sorginte masonică (Roșă Rosarum). Cu gîndul la eliberarea Transilvaniei și la unire, acceptă o misiune secretă ale cărei amănunte dubioase nu le cunoaște. Va fi folosit spre a dirija pe o pistă falsă atenția autorităților aflate în căutarea asasinului primului-ministru Barbu Catargiu. Descoperind cu uimire că i s-a încredințat rolul de pion de sacrificiu, Bota se va retrage decepționat la Cluj.

Cu vocație și temperament fierbinte de revoluționar, fostul garibaldist se va lăsa reactivat, după o vreme, de aceeași organizație ocultă internațională care îi dă noi misiuni. Se lămurește curînd că, în pofida principiilor ei generoase, aceasta este controiată și manipuiată discret de poliția austriacă, interesată să împiedice înfrîngerea Turciei și să întîrzie momentul intrării

României în rîndul țărilor independente. Socotind că, oricare ar fi riscul, trebuie să-și slujească întîi de toate neamul urgisit, Bota va încălca dispozițiile stricte ale masoneriei (care nu cunoștea situația reală și aspirațiile legitime ale poporului român). Pentru că își previne conaționalii despre primejdia unui transport clandestin de material militar, va fi condamnat la moarte de tribunalul secret al organizației.

Prin mijlocirea unui personaj emblematic aflat în fața unei opțiuni decisive și cu consecințe grave, romanul ia în dezbateră o problemă capitală pentru istoria noastră: aproape fiecare generație de conducători români a fost pusă, cel puțin o dată, în fața aceleiași alternative. Dar, în același timp, personajul e emblematic și din perspectiva „micii istorii”, întrucît care român de rînd nu s-a simțit, cel puțin o dată, printre străini ori sub străini, subapreciat, înșelat, disprețuit, vîndut, exclus de la deciziile care-i privesc destinul.

La început, capabil, ca orice veritabil revoluționar fanatic, de jertfă în numele unui ideal în care crede fără rezerve, Alexandru Bota își va pierde treptat naivitatea și buna-credință. Vălurile Mayei se ridică unul cîte unul și, dintr-un dez-iluzionat, eroul se transformă într-un căutător al adevărului, al realității de dincolo de realitate și al propriei identități. Bota va afla că secretul teribil al misiunii sale la Galați e o iluzie, că poliția română îl protejează, nu îl urmărește, că autoritatea habsburgică îi tolerează pe revoluționari, devenind îngerul lor păzitor spre a-i putea folosi la timpul potrivit, că o iluzie e însăși puterea masoneriei internaționale, cîtă vreme marile imperii, infiltrînd-o, se folosesc de ea. Că o iluzie este însuși idealul internaționalist al frăției întru libertate și că istoria e o farsă în care singurul lucru sigur e impostura dovezilor ei sau, altfel spus, este locul unde sfîrșesc utopiile și mor tragic idealistii.

Destinul eroului e o smulgere lentă din lanțul utopiei, un fel de ritual al inițierilor succesive în cunoaștere (omolog celui din confreria la care a aderat), în care iluminarea - treaptă ultimă a revelației absolute - va coincide cu completa dezutopizare și cu moartea.

O altă carte semnată de Eugen Uricaru - *Așteptîndu-i pe învingători* (1981) - descrie, cu o remarcabilă precizie a detaliului reconstituitiv, tribulațiile societății românești din vremea teribilei ocupații germane a Bucureștiului și din primii ani de după actul Marii Uniri. Evocată cu mijloacele lui I.M. Sadoveanu și ale lui Cezar Petrescu, epoca aleasă e mai curînd un simplu fundal pentru desfășurări românești și scene cu personaje

diverse din lumea politicii și a artei. Este un roman istoric în măsura în care reînvie o perioadă dramatică, nu îndeajuns de bine cunoscută sau eludată din considerente ce țin de complexul românesc al respectabilității.

Ingenioasă este, în altă proză cu subiect istoric (*1784. Vreme în schimbare*, 1984), alegerea vocii narrative: autorul îl pune pe Iuda să vorbească și să-și amintească. Gornicul Măties, instrument al trădării și diversiunii, după zece ani de la zdrobirea (la care contribuise și el) a răscoalei lui Horea, Cloșca și Crișan, reconstituie momentele ei, mărturisindu-și greșeala și josnicia. El este Nuț Măties din Trifești, văr al lui Horea, leit la chip cu el și care, profitând de această asemănare, i se va substitui eroului și va reuși să dea un curs irațional și tragic evenimentelor. Inițiat sau poate doar sugestionat de masonul Anton Melzer, el este „iacobinul” răscoalei, deturnând-o de la obiectivele pînă la un punct rezonabile și chiar acceptate tacit de împărat, în loc să-i facă să respecte „porunca” împăratului (care le dădea anumite drepturi din dorința de a limita puterea nobilimii ungurești), gornicul așază în față iobagilor fantasma libertății absolute, îndemnându-i la nimicirea nemeșilor, fără să țină seama de consecințe.

Într-o convorbire decisivă pentru înțelegerea mesajului cărții, îi va reproșa lui Horea miza modestă a răscoalei și lipsa de sens și bărbăție a jumătăților de măsură. Răspunsul ponderat al conducătorului îi arată cîte pericole și nădejdi deșarte implică „făgăduiala libertății” și cum va trezi violența iobagilor instinctul de apărare nu numai al nemeșilor maghiari, ci și al imperialilor. Manevrat de Anton Melzer cu idealul izbăvirii și cu cel al slobozeniei, Nuț Măties va deveni fără voie instrumentul politicii provocatoare a nemeșilor, dînd argumente sîngeroasei represiuni. Și, pînă la urmă, în schimbul eliberării de iobăgie și a 30 de galbeni, va apuca drumul trădării și îi va vinde pe Horia și pe Cloșca autorităților.

În esența lor, evenimentele istorice sînt respectate, chiar dacă „interpretarea personală” și puterea ficțiunii le transformă în tot atîtea prilejuri de deliberare pe teme politice, dintre care una nu e deloc banală: riscurile libertății. Pe cît de adîncă analiza arier-planului fiecărui gest politic și a semnificației lui implicite, pe atît de viguroase și subtile creația de personaje și descrierile de mulțimi în mișcare. Această Evanghelie după Iuda are putere evocatoare și oferă, prin unghiul ales, un teren al deliberărilor ideologice și al meditației asupra ideii de sacrificiu și de libertate.

Cu mari, prea mari ambiții, publicistul **Paul Anghel**, ciutor de reportaje și de mici proze pășuniste, se încumetă să alcătuiască o frescă a României ultimei jumătăți de secol XIX, cu personaje fictive, clar și cu acele

personalități istorice care au înfăptuit Unirea și au izbutit câștigarea independenței (Alecsandri, Cuza, Ghica, Brătianu, Rosetti, Kogălniceanu). Ciclul *Zăpezile de acum un veac* (*Scrisoare de la Rahova*, 1977; *Te Deuni la Grivița*, 1978; *Noaptea otomană*, 1979; *Fluviile*, 1980; *Ieșirea din iarnă*, 1981; *Noroaiele*, 1982; *Zăpezile*, 1984; *Cutremurul*, 1986; *Întoarcerea morților*, 1987; *Ieșirea la mare*, 1988) are la centru războiul de independență, de la izbucnirea căruia se împlinea, în 1977, un veac. Era vremea Cîntării României și a comenzilor literare care vizau realizarea (împlinirea) visului ceașist al „epopeii naționale”.

Publicînd *Scrisoare de la Rahova*, Paul Anghel și-a îndeplinit misiunea de ziarist talentat, atent la comandamentele regimului, dar a descoperit că dăduse peste cîteva tehnici narative ușor de folosit și cu bune rezultate, că a schițat destine care ar merita duse pînă la capăt și că epoca despre care vorbește e plină de miez literar. Romanele care s-au ivit alternează - în maniera lui Tolstoi, dar fără simțul grandorii - scenele de luptă (descrise însă la Paul Anghel convențional și în spirit popular eroic), cu numeroase și diverse secvențe de la cartierul general din spatele frontului ori din viața Bucureștiului acelor ani. Relatarea e alertă, observațiile morale succinte, psihologiile - superficiale și previzibile. Cartea, în ansamblu, rezistă prin mobilitatea schimbărilor de unghi, iar, în lectură, interesul ei a avut drept sursă, în anii '80, personalitatea regelui Carol I, figură istorică încă necunoscută cititorului mediu, educat în comunism să urască dinastia de Hohenzolern.

Cărților apărute în acei ani le-a crescut cota datorită revelației pe care o aveau cititorii hrăniți cu clișeele istoriei partinice descoperind ipostazele neștiute ale unor personalități (precum Ion Antonescu în *Delirul/lul* Marin Preda) sau ale unor grupări politice demonizate (precum legionarii în *Căderea în lume* de Constantin Țoiu).

O carte de succes (*Căderea Constantinopolului*, voi. I, 1976) publică Vintilă Corbul, care e și autorul istoriei unei familii (*Moarte și portocale la Pal'ermo. Dinastia Sunderland-Beauclair*, 1967).

Unul dintre cele mai interesante romane istorice scrise în ultimele două decenii de comunism este *Prințul Ghica* de **Dana Dumitfiu**. Talentul evocator și intuiția psihologică sînt izbitoare la această interpretă lucidă a fenomenului literar românesc din anii '70 și '80.

Dana Dumitriu a avut inspirația să aleagă drept erou al cărții o personalitate complexă, a cărei evoluție pe marea scenă politică a țării a coincis ca timp cu cea mai mare parte a propriei vieți, viață pe cursul căreia s-au ivit momente cruciale ale istoriei noastre naționale. A fost o epocă spectaculoasă și fertilă, care nu a scăpat ochiului sensibil la pictural al prozatorului G. Călinescu, cel din *Istoria literaturii române de la origini...* Dana Dumitriu s-a străduit să o reconstituie cu acribie în toată diversitatea ei coloristică.

Si mai interesanți sînt oamenii excepționali ai acelor vremuri de pe care autoarea izbutește să desprindă zgura seculară a clișeelelor de manual. Printre ei, martor dar mai cu seamă protagonist, prințul Ghica face figură de veritabil ctitor al politicii românești. El are o traiectorie simbolică și reprezentativă pentru o întreagă generație de întemeietori: de la radicalismul tinereții pașoptiste la ținuta morală echilibrată de mai târziu, care impune în politica țării luciditatea, toleranța, ordinea și mai ales stabilitatea principiilor. *Ordo ex chao*, cum sună un principiu masonic.

Sociografii cu sensuri simbolice și sugestii mitice

Comentatorii operei lui **Sorin Titel** au făcut din volumul *Tara îndepărtată* (1974) o piatră de hotar, în tentativa autorului de a alcătui, cu mijloacele narațiunii moderne, un univers al lui, compus din fragmentele salvate de memorie ale vechii lumi bănățene, volumul acesta face apel la câteva noi procedee epice - învățate, de astă dată, de la Joyce (întrucât venise vremea contactului cu *Ulysses*). O dată cu acest volum, începe, într-adevăr, să se întrezărească miza demersului său artistic întemeiat pe o sinteză aproape imposibilă: a pune o lume încă arhaică într-o haină epică ultramodernă.

Este bizar să fii în situația să deduci atmosfera - ce începe să se tulbure - a satelor încă patriarhale din Banatul de după cel de-al doilea război mondial din încrucișarea de timpuri și de moduri narrative, din numărul mare de scene și de situații din trecut și din prezent, de instantanee puse de-a valma la un loc, de istorioare povestite de diferite voci în același timp. În vacarmul vocilor ce își schimbă cu mare iuțeală partiturile se distinge totuși, ca și în primele proze, aceea a unui „băiețuș” slăbuț (numit aici Andrei). Rememorând aleatoriu, el anulează succesiunea temporală. Întîmplările, vorbele sînt resuscitate, actualizate și simultaneizate; timpul enunțării tinde să se confunde cu timpul enunțului.

Numai că spiritul selectiv și ierarhizant al cititorului nu poate fi amăgit de această ofertă „în vrac”. Bruiajul vocilor concurente și caracterul apăsător polifonic al romanului nu ne pot opri să degustăm separat poveștile celor mai încîntătoare voci: aceea a șugubățului moș Poldi și aceea a fabuloasei babe Eva Nada, povestitoarea care împinge în fabulos relatarea realistă, cu naturalețea cu care o face și Mârquez. Fascinantă autoare de murături, Eva Nada e bucătăreasa analfabetă a familiei lui Andrei. O norocoasă intuiție de prozator, căci, să nu ne prefacem că am uitat, bucătăria (unde este și focul) e unul din marile centre narrative ale lumii.

Pasărea si umbra (1977) reia atmosfera si modalitatea narativă ale romanului publicat cu trei ani înainte (*Tara îndepărtată*), uzînd, poate, de fisele și materialul epic nefolosit. Mai prezente par a fi acum: conștiința caracterului convențional al literaturii, demonstrativitatea ludică și demiurgia ca rol comic burlesc, interpretat în fața cititorului ușor amuzat. Substanța vieții nu numai că nu dispare în jocul, deja previzibil, al schimbării competențelor narative, dar se poate spune că ochiul prozatorului a devenit mai pătrunzător, iar cercetarea realului mai atentă la înțelesul profund al faptelor banale, al destinului omenești obișnuite (cum s-a spus, Cehov rămîne, în ceea ce privește substanța umană, modelul absolut al autorului). Titel știe acum să descopere într-o istorisire ce se stinge detaliul apt de a primi o nouă dezvoltare narativă, să intuiască nucleeele epice demne de o altă, nouă poveste.

Accentuînd senzația de densitate și diversitate a vieții, despletirea continuă de fire narative nu conduce la disonanță și risipă, întrucît există un singur personaj-releu (același Andrei) care receptează și răspîndește toate aceste povești cu miez și mai există însuși autorul ce iese în față dintre rînduri (cu un zîmbet sceptic pe buze) prin cîteva intervenții de un umor fin, făcute pe un ton adecvat. Două mari biografii rememorate intermitent de cîteva personaje fac osatura romanului: aceea a unui țăran care boalește și moare și aceea a medicului din sat care îi veghează îndelung agonia.

Cel mai interesant lucru din carte este glisarea lină în fantastic și insolit a reiații realiste. Practic, fantasticul, oniricul fac parte din *existent*, iar numărul și așa mare de voci narative (care tulbură halucinatoriu, ca la Faulkner, observația) este sporit de vocile morților care se amestecă firesc printre vii. E un fel de a spune că moartea aparține vieții. Tendința de simultaneizare a trecutului și prezentului este astfel împinsă pînă foarte departe, iar efectul ei este nașterea unui nou timp epic și a unei specii de lirism derivat din sentimentul deșertăciunii.

Nostalgia este sentimentul cu care ne învăluie și romanul *Clipa cea repede* (1979), carte care, împreună cu altele cîteva publicate în anii '70 de Sorin Titel, e dedicată lumii vechi ce s-a stins sub ochii noștri și care a avut personalitatea și valorile ei distincte. Si în privința prozei retro (ilustrată peste un deceniu de Gabriela Adameșteanu ori de Bedros Horasangian), el se dovedește a fi un precursor. Lumea agonică din *Clipa ceti repede* adaugă o coordonată temporală spațiului bănățean ce poartă amprenta lui Sorin Titel spre a alcătui un univers epic inconfundabil (printre puținele inițiative de inspirație **faulkneriană** duse la capăt la noi). Ca și în celelalte romane aflate sub semnul ancestral al „poveștii”, din fiecare istorisire se desprinde o alta

care se grăbește să exploateze un sîmbure epic abia vizibil, deschizînd o nouă galerie. Chiar și simpla semnalare de către un povestitor a unui personaj îl poate transforma pe acesta în naratorul unei povesti de demult.

Acuitatea observației realiste nu diminuează, deși spunerea propriu-zisă a povestii și alergarea o dată cu ea, prin decenii și locuri diferite, printre umbre vorbitoare de morți și printre vii, ar fi putut consuma întreaga energie a scriitorului, în carte, aflați sub magia poveștii, vorbitorii nu se mai opresc în fața hotarului dintre real și imaginar și parcă au uitat cu totul cronologia. Alunecarea lor firească din realitatea curentă în fabulos este și aici încîntătoare.

Timpul și spațiul se redimensionează continuu în înlănțuirea nestăvilă de episoade epice. Ele sînt atrase și întrucîtva orientate de personalitatea a două figuri ale locului (enigmatică Domnișoară învățătoare Ana, într-o bună parte a romanului, și un Domn Director aflat în pragul morții), precum și de prezența unui loc cu un magnetism special: ispititoarea casă *La împăratul Traian*, un fel de club al bărbaților plictisiți de monotonia vieții, însă numeroasele fire epice se amestecă și se întretaie în așa măsură încît cititorul, obosit să mai urmărească desfășurarea lor, se lasă încîntat de poezia acestei lumi cuminiți și profunde, lumea „asta” care - cum zice cineva - „piere de parcă n-ar fi fost”.

Nu știm cum ar fi putut evolua proza lui Titel după *Femeie, iată fiul tău!* (1983). Romanul acesta dă mărturie asupra remarcabilei științe epice pe care ajunsese s-o stăpînească scriitorul. El face uz de întreg capitalul stilistic acumulat în timp printr-un excepțional efort de sincronizare: alunecarea firească din real în fantastic și înapoi, subminarea cronologiei și a ordinei logice a episoadelor, lărgirea sferei verosimilului cu asimilarea îndrăzneată a visului și fabulosului, înmulțirea faulkneriană a vocilor mărturisitoare, intervenția auctorială ludic-ironică sau relativizantă, glosînd fără stridență asupra soluțiilor narative posibile oferite ad-hoc cititorului-spectator, invitat astfel să intre în jocul convenției ca partener activ.

Substanța umană a rămas și ea aceeași: biografiile oamenilor mărunți cu suflet curat și mare, acei purtători ai greului lumii acesteia, universul bănățean al tîrgurilor pitorești în care totul urmează încă un scenariu ancestral, psihologia complexă a familiei țărănești numeroase și vitale, care are doar în aparență o existență obscură, însăși atitudinea față de această lume ignorată sau chiar disprețuită de acele „spirite alese” ironizate pe vremuri de Nietzsche, față de omul ca ființă concretă supusă umilinței și durerii nu s-a schimbat, deși a căpătat, în cele cîteva pasaje eseistice din carte, un accent polemic (polemica închipuită cu marxistul Șart re, filozoful care nu vede decît

o umanitate abstractă, preocupat doar de istoria speciei). Sorin Titel se află de partea lui Socrate, care s-a opus din toate puterile acestei neglijări orgolioase a omenescului. Și, evident, de partea literaturii, care cu astfel de disprețuite lucruri familiare (mîncatul, locuitul, îmbrăcatul, relațiile sociale) se ocupă.

Ceva important s-a petrecut totuși în ultima carte antumă a scriitorului. Proza aceasta a vieții obișnuite și a unei umanități cu o temperatură medie (și care nu e popuiată de personaje teribile, dizarmonice, impresionante în sine prin tragismul sau demonismul lor) este infuzată de idei și reordonată de mituri coagulante și de simetrii simbolice. Dacă termenul nu ar fi compromis, susține Eugen Simion, s-ar putea vorbi de „un roman cu teză gîndit și scris în lumina unei mari idei”, o idee care cînd se efacează, cînd se fortifică, după felul cum evoluează „puzderia de istorii laterale”.

Două biografii tragic-simetrice, reconstituite cu dificultate de cititor din amintirile învălmășite ale unor bătrîne, izbutesc să impună, peste mulțimea de metafore și simboluri emanate de episoadele epice secundare, ideea devotamentului absolut și a măreției - în ordinea vieții - a Femeii, ființă sacră în care se întrevăd îngemănate Eva (care zămislește „viață”) și Măria (care plînge stingeră ei). Personajele principale (cele despre care se vorbește și care apar în confesiunile celor două mame, o țărancă și o învățătoare) se numesc la fel, Marcu, și amîndoi mor mult prea devreme (nelumiți), unul pe frontul galițian, celălalt (nepotul primului) într-un accident la Paris (unde era pictor), mulți ani mai tîrziu.

Cartea mizează pe confuzia timpilor și a personajelor. Principalele povestitoare (mamele), deși de condiție diferită, aproape se identifică prin destinul îndurerat, singurătate și limbaj. Ca un alt Iosif, primul Marcu (cel de-al patrulea copil și cel mai drag al Sofiei) va fi urît de frații săi de sînge (toți cu nume biblice), dar iubit de fratele de suflet, ofițerul sîrb Ivo Filipovici, cu care seamănă izbitor, ca jumătățile de același sex ale unui androgin *sui-generis*. Pictorul Marcu își găsește perechea sau, mai bine zis, își regăsește jumătatea primordială la Deauville, în persoana unui hippyot cu înfățișarea lui. Morțile celor doi Marcu sînt înțelese ca ispășire pentru atingerea, nepermisă de Fatum, a perfecțiunii absolute.'

Emoționantă cu adevărat în carte nu e seria, cam prea bogată, de coincidențe și de identificări, ci figura mamei tăcute și atotiertătoare, simbol al eternității, cea care rămîne să-si plîngă durerea și să urce bolovanul sisific al umanității.

Romanul e caracterizat printr-o scriitură discretă și printr-o mare finețe în dozarea aluziilor și a simbolisticii enigmatice. Și mai interesant e faptul că intuiția resorturilor faptelor omenești (dovedită și în alte romane) și puterea

observației nu slăbesc. Dimpotrivă, preocupat de simetrii și de jocul coincidențelor semnificative, prozatorul ajunge mai repede la amănuntul decisiv al unei scene, cum se întâmplă când reții esențialul cu coada ochiului. Romanele lui Titel sînt, cum spuneam, înnobilate de nostalgia pentru frumusețea și complexitatea morală a lumii țărănești apuse. Ele au izbutit performanța ca, prin atmosferă, credințe, mentalități specifice, elemente de cadru social și prin cele cîteva personaje puternice, dar ferite de emfază, să impună în literatura română o lume a lui.

În primele *Epistole* ale lui **Mircea Ciobanu**, reflecția decurgea de la sine și oarecum concludiv, din rememorarea unor întâmplări, din evocarea unor experiențe ce ne apăreau ca fiind ale autorului, de unde aerul de mărturisire îngîndurată, de meditație pascaliană pe care îl avea pe atunci textul. Seducția unei asemenea scrieri consta, desigur, în bătaia interpretării, adică în aptitudinea autorului de a deriva noi supoziții și alte concluzii din cele care se iviseră direct din marginea și sub presiunea evocărilor, dar și în siguranța și vigoarea însăși a acestora din urmă.

Mai apoi, din clipa în care (în a IV-a *epistolă*, poate), tot căutîndu-și puncte de sprijin imaginativ, a dat peste poarta îmbietoare a lui „să presupunem că”, Mircea Ciobanu s-a decis să plăsmuiască el însuși întâmplări semnificative, să lanseze supoziții vizuale, să proiecteze situații, cedînd, pe încetul, determinărilor invenției. Simultan, a fost moderată viteza cu care altădată ajungea gînditorul la sinteză. Se subțiază comentariul și dispare distanța contemplativă față de obiect. Exemplificările iau tot mai des aspectul unei povești în sine, devin desfășurări narative cvasiautonomie care anunță venirea pe lume a *Istoriilor*, roman de o complexitate și de o bogăție simbolică unice în literatura română.

În *Istории*, romanul în cinci volume despre care critica a afirmat că e frescă socială, proză psihologică, cronică de familie, *Bildungsroman*, dezbateri morală cu eroi-idei, Mircea Ciobanu izbutește să atingă acel echilibru - pe care numai marile creații îl vădesc - între epic și simbolic, între individual și universal. Volumele pot fi citite și separat, dar e evident că există o rețea de vase comunicante și un sistem complicat de ecouri ce se întorc dinspre final spre paginile de început, în primele trei cărți, domină epica de caractere și de raporturi sociale și iese în lumină detaliul din zona biologicului și carnalului. Ultimele două „istorii” capătă o turnură deliberativ-morală, recurgînd - ca și poemele lui Mircea Ciobanu - la simboluri thanatice și la metonimiile trecerii și ale degradării.

Dacă în primul volum în centrul acestei vaste construcții epice se află mai cu seamă inginerul Palada, șeful de șantier („Marele” Palada - Constructorul) care, prin senzația de forță pe care o degajă, captează într-o măsură decisivă atenția cititorului, în volumele următoare, pe măsură ce sporesc „istoriile”, se ramifică și acțiunile care aduc în prim-plan alte și alte personaje memorabile (Logofeteasa, Iancu și Sisa Dudescu, Măria, Chiva, Sache, Bulfa, Măria Dine, Miron Roșescu, Leon Pascal etc.), portretizate în linii sigure și în spiritul marii proze realiste tradiționale. Eroii sînt puși în legătură cu mediul care le motivează mentalitatea (Bucureștiul micilor meseriași și negustori) și cu momentele cardinale ale vieții (nașterea, botezul, nunta, moartea), ale căror ritualitate și repetitivitate le conferă acestora un comportament stabil și previzibil. Dar și cu istoria și evenimentele ei teribile, în stare să le zdruncine orice stabilitate.

Nu e greu să remarci în carte că, deși construite riguros, toate aceste personaje verosimile și întâmplările vieții lor par a fi privite de foarte departe, în maniera lui Tacit (alt autor de *Istorii*) și a istoricilor imperiali, și cu o înțelegere înaltă a viermuielii omenеști. Cu eleganță stilistică, autorul își asumă ironic cînd rolul istoricului ce scrie după un veac de la evenimente, perfect informat asupra desfășurării lor, cînd pe acela de prozator ce se joacă izvodind personaje și fapte și oprind după voie fluxul narațiunii spre a ne avertiza că sîntem în plină convenție literară și că pînă și credința în puterea artei e deșertăciune.

Altădată straniu, spațiul prozei lui Mircea Ciobanu a devenit subliniat romanesc, căci adună *topoi*, împrejurări tipice speciei, se populează cu vicii, defecte anatomice, sentimente, profesii, gesturi, temperamente, tipuri fără excepție de neuitat prin nu știu ce grație detașată a desenului. S-a supus însă cu adevărat scriitorul canoanelor speciei, a răspuns el, în fine, unei chemări mereu amînată a creației, cum s-au grăbit să creadă cei mai mulți interpreți ai cărții?

Se află în text numeroase sintagme introductive și destule fraze de răscruce (ignore de cititorul avid de viață, de retrăire, de senzational) care nu pierd prilejul să sublinieze -poziția de neparticipare afectivă, de detașare aristocratică a naratorului. Străbatem pagini de un rafinament demn de orice mare literatură, cu sentimentul că *toate faptele sînt inventate pentru a sluji*.

Prin raționamente, din aproape în aproape, se configurează, în chip strălucit, personaje, evenimente, viață. Numeroase scene ies prin deducție și putere reconstitutivă, din cîteva date minime și din reverberația imaginativă a unor noțiuni caracterologice (înțelepciunea, puterea, frica etc.), căci Mircea Ciobanu dă impresia a se alia în stăpînirea regulilor vieții. Faptele înseși

decurg ca și cum nimic nu ar fi nou, ca și cum totul ar fi fost prevăzut, iar povestitorul pare a nu face altceva decât să intre într-un cadru dat pentru a-l umple cu detalii cunoscute de mult.

Aproape fiecare din personaje este adaosul persuasiv al unei idei, iar confruntarea dintre ele devine prilej de meditație parabolică și dezbateră morală. Nu ambiția portretizării, cât mai ales aceea a relevării conexiunilor, a relațiilor umane pare a-l anima pe autor, încât prevalează comentariul și nu raportarea directă, înlocuită, oricum, de reconstituirea deductivă de situații și stări. Supoziția este instrumentul unei asemenea gândiri artistice.

Cînd scriitorul va propune un personaj, îi va inventaria valențele libere, le va selecționa pe acelea care i-ar fi necesare pentru ca relația (confruntarea) ce s-ar naște să provoace, într-un plan înalt, o tensiune semnificativă, în funcție de aceasta, aproape numai în funcție de aceasta, va inventa un personaj și va crea o situație. Ca urmare a unui asemenea mod de concepere, în roman vibrează, din nenumăratele ei corzi, o rețea uriașă de semnificații.

Cu cît ne apropiem de sfîrșit, cu atît devine mai deslușit faptul că această carte, urmărind treptata declasare a Marelui Palada, zeu atins de ispita umanizării, este o parabolă, o amplă parabolă despre puterea pămîntească, despre degradarea ei și, pînă la urmă, despre deșertăciunea ei.

Nenumăratele pagini antologice ale acestei cărți te obligă să te întrebi ce complexe mai poate avea astăzi literatura română.

Transfigurări ale realului

Plăsmuirea de tărîmuri insolite

Apariția, în 1977, a primului volum (*Cartea de la Metopolis*) al unei tetralogii intitulate *Cartea Milionarului* a demonstrat că efortul ficțional al autorului povestirilor din *Iarna bărbaților* (1965) și din *Scrisori provinciale* [1976] avea bătaie lungă și viza ceva mai mult decît impunerea în literatura noastră abia ieșită din realismul socialist a unei atmosfere stranie și a unui univers particular bîntuit de duhurile fantasticului autohton. Era vorba de tentativa de plăsmuire a unei lumi, de configurare a unui teritoriu imaginar, dar validat estetic, cu geografia, geologia, demografia, cu istoria și istoriile lui. Ca și D.R. Popescu, Ștefan Bănuț a avut la îndemînă exemplul lui Faulkner, creatorul ținutului Yoknapatawpha, dar tonul egal al reiațării, aerul firesc cu care sînt descrise evenimente insolite și personaje imposibile trimite cu gîndul mai curînd la Swift și la Gogol.

Cartea pare, la prima vedere, o parabolă și la vremea apariției ei a fost citită și printre rînduri (maladie a receptării curentă în comunism), ca o compunere aluzivă, care se folosește de oameni și locuri dintr-un timp neprecizat și un tărîm incert, în realitate, însă, sforțarea prozatorului e îndreptată exclusiv și copleșitor spre omogenizarea lumii închipuite de el și care e alcătuită din orașele Metopolis și Dicomisia (acesta din urmă așezat vizavi de orașul rival și nu departe de Insula Cailor), din localitățile vecine Mavrocordat și Cetatea de lînă, precum și din satele Glava și Ante Glava.

Prezente și în *Cîntece de cîmpie* (1968), cîteva din personajele din *Iarna bărbaților* (precum Andrei Mortu din *Mistreții erau blînzi* și Constantin Pierdutul I-ul din *Dropia*) migrează în *Cartea de la Metopolis* împreună cu spiritualitatea lor arhaică, cu întîmplările lor de basm, cu vagoarea lor de apartenență la un timp istoric și la un perimetru geografic. Oricît de precis

localizate ar părea lucrurile și oricât de minuțioase descrierile unor fapte imposibile și a unor personaje nemaivăzute, senzația unificatoare e aceea care derivă din continua fuziune a realului cu imaginarul.

Dacă în povestiri un ținut real era preschimbat pe neștiute într-unul fabulos, aici unui ținut himeric și atemporal i se dăruie - precum magicului Macondo - temeinicia realității palpabile. Cu minuție swiftiană și seriozitate urmuziană, sînt descrise obiceiurile vechi și ciudate ale locului. Unele (cum ar fi cele legate de Bobotează și de recuperarea crucii) sînt practicate întrucîtva altfel decît astăzi. Amestecul de cruzime și generozitate le divulgă barbaria și arhaicitatea. Mai cu seamă cei din Dicomesia se arată a fi ultimele exemplare ale unei umanități pierdute. Bătrînul hoț Andrei Mortu este voievod peste *Palatul de papură* din mlaștinile Insulei Cailor. El îi transferă puterea - o dată cu coroana împletită din spice de grâu și din ramuri de salcie - copilului profet Constantin Pierdutul, un geniu al cifrelor care poartă pe umeri cuiburi de păsări și oblăduiește herghelii de cai năzdrăvani. Un demiurg venit și el din zorii umanității este Polider, omul care cunoaște dinainte măsura vestimentară a tuturor concetățenilor săi. Fiindcă știe că „Dumnezeu a făcut lucrurile simple, dintr-o bucată și o dată pentru totdeauna”, croiește din proprie voință pantaloni și cațaveici din dimie pentru toți și le distribuie la domiciliu, fără să coboare, din goana cailor.

Pe partea cealaltă a fluviului, la Metopolis, domnește printre cetățeni obsesia descendenței bizantine imperiale. Numai că orașul care e un surogat de Bizanț se află în plin proces de pervertire. Fiecare personaj reprezintă contrafacerea sau imitația degradată a unui erou veritabil, fiecare nouă întâmplare anunță sfîrșitul iminent al vremurilor patriarhale și destrămarea vrăjii indefinisabile a unei posibile vîrste de aur. Vase, monede romane și bizantine, obiecte antice pentru care odinioară era faimos Metopolisul, au fost topite, din rațiuni comerciale, în aurăria Fibulei Serafis, copia degradată a altei Fibula, care se ocupa de numismatică și arheologie și învățase altădată la Roma „să prețuiască valoarea unică, inestimabilă și inatacabilă a unor astfel de piese antice”.

Pe încetul, prin excavări succesive s-a ivit un Metopolis al subteranelor care îl copiază ironic pe cel de deasupra, depopulat, intrat în disoluție o dată cu amurgul universului lui: spiritul tradițional. „Povestea” acestei alunecări treptate este spusă de bătrînul general Marosin confidentului său numit Milionarul și devenit astfel cronicarul scufundării unei lumi pictate în tonalitate crepusculară (ca și lumile lui Mateiu Caragiale și Lampedusa). Exponent și

el al vechii lumi, generalul Marosin privește cu melancolie nașterea, în jur, a unei lumi rapace și visează, împreună cu Milionarul, la salvarea orașului amenințat de surpare.

În faza în care a fost lăsat, romanul arată ca un bazar de ciudățenii și miracole printre care circulă - ca într-un alt Isarlık - numeroase personaje pitorești. Printre ele se strecoară agenții noului, ai capitalismului distrugător al lumii vechi: „generalul” Glad, venit din închisorile Marmăției cu o roată, spre a face apoi avere cu ajutorul marmurii roșii căutate cu frenezie sub temeliiile orașului, W.W. Bazacopol și asociatul său, Emil Havaet Lascareanno, și ei scotocitori perversi ai pământului, sub acoperirea unei „societăți arheologice interbalcanice”, Iapa Roșie, fiică de bivolari, ajunsă, după pierderea fecioriei, cuțitașă și negustoreasă fără scrupule.

Astfel, străduindu-se să păstreze în relatare un soi de răceală swiftiană, autorul descoperă că scrisul său dedicat crepusculului unei lumi produce de la sine și efecte lirice, în ansamblu, însă, se poate spune că Șt. Bănulescu se numără printre acei puțini, foarte puțini prozatori români care au izbutit să plasmuiască o lume, contrazicând astfel teza incapacității ficționale a scriitorilor noștri.

Modernizarea narațiunii și alunecarea în fantastic și mitic prin ambiguitatea, relativizarea mesajului, ca o consecință a spaimei de claritate

Dumitru Radu PopeSCU se numără printre acei câțiva prozatori postbelici care, depășind granițele realismului tradițional, au împins foarte departe nivelul transfigurării materiei, dincolo chiar de ce izbutiseră în acest sens predecesorii lor interbelici. Cu toate acestea, ca și cum ar mai fi fost timorat de rigorile *mimesis-ului* și conștient de riscurile pe care le implică lipsa de experiență tehnică în depășirea barierelor acestuia, D.R. Popescu publică la început, ca mulți alții, culegeri de proză scurtă cu elemente de realism critic viguros, în primele romane (*Zilele săptămânii*, 1959; *Vara oltenilor*, 1964), forța observației e atenuată întrucâtva de acel schematism tipologic și situațional pe care, fatalmente, realismul socialist îl împlântase adânc în gândirea creatoare românească. O întreagă generație de prozatori s-a străduit să scape de reziduurile lui.

Ar fi interesant, însă, să urmărim felul cum și-a redimensionat autorul, treptat, viziunea. De la realismul sever, canalizat uneori spre un simbol, al navelor de început, ci ajunge în zona irealității și fabulosului - ca să

spunem așa - în chip firesc: întâi prin simpla exploatare - încă acceptabilă din punctul de vedere al realismului clasic - a stărilor de dezaxare, de părăsire a raționalității, de abandon logic, pe care le provoacă locuitorilor unui sat oltenesc războiul și seceta prelungite exasperant, „întîmplările” din *Moroiul* și *Ploaia albă* sînt proiecțiile halucinante, delirant apocaliptice ale unor explicabile stări de alienare și de paroxism al așteptării. Deocamdată, cu o astfel de percepție, realul era doar dilatat, nu și sfărîmat.

Narațiunea va fi în curînd împinsă într-o direcție oarecum diferită, dar nu radical nouă: spre reîncarnarea unor scenarii din fondul mitic, folcloric sau pur și simplu literar, spre ilustrarea unor tipuri codificate de conflicte. Teme mitologice cunoscute, arhetipuri literare venerabile, motive și simboluri din fondul patrimonial al creației universale vor putea fi descoperite, fără efort, atît în unele din nuvelele mai vechi, cît și în romanele de după *F*. S-ar zice că acești *topoi*, aceste structuri formale și tipuri de conflict sînt mai degrabă calchiate decît răstălmăcite, întrucît D.R. Popescu le înțelege ca pe factori catalitici și necesari în limpezirea sensurilor și, ca atare, le pune în situația de a fi reperate, recunoscute cu ușurință și actualizate, în nuvela *Dor*, cititorul reușește să identifice în tensiunea din cadrul unei familii țărănești, în atmosfera terifiantă și în încheștarea de pasiuni vinovate (care ard pînă la capăt, adică pînă la crimă) datele fundamentale ale mitului tragic al *Electrei*. *Duios Anastasia trecea* reactualizează într-un chip prea lesne deductibil conflictul Antigona-Creon. Costaiche-Creon, reprezentînd legea inflexibilă într-un sat danubian de graniță, se opune nemilos învățătoarei Anastasia-Antigona, care vrea, riscîndu-și viața, să respecte doar legea nescrisă a omeniei.

Desprins din ciclul *F*, romanul *Cei doi din dreptul Tebei* (1973) rescrie tragedia lui Romeo și a Julietei, plasînd-o într-un mediu ardelenesc multiethnic și într-un timp dramatic: sfîrșitul războiului al doilea mondial, cînd conflictul dintre români și maghiari ia forme sîngeroase. Protejată de pădure și de bătrînul înțelept Gălătioan, iubirea dintre românul Ilie și unguroaica Ilona aprinde ura fratelui acesteia, Tibi, care, simțindu-se dezonorat, vrea să se răzbune. Tibi și Ilie vor muri împreună, legați de o salcie în timpul unui bombardament. Ca ei vor sfîrși și cei doi preoți ai satului, unul ortodox și celălalt catolic. Aceștia sînt torturați și răstigniți, pe rînd, de adolescenți maghiari și de adolescenți români, care, în funcție de evoluția frontului, acționează în același mod și cu aceeași cruzime irațională. Simetriile acestea excesive, concepute să aibă un efect liric, adîncesc poeticitatea în detrimentul tensiunii epice și al stării de expectație.

Romanul poate fi interpretat și prin alte scenarii patrimoniale: cel din *Cei șapte contra Tebei* de Eschil, unde cei doi tineri frați învrăjbiți, Eteocle și Polinice, luptă între ei până la moarte, sau, și mai simplu, cel al cuplului veterotestamentar Cain și Abel, omniprezent, cum altfel, și în textele cu substrat politic semnate de D.R. Popescu. Un capitol din *Iepurele șchiop* se va intitula chiar *Privirea lui Cain*, dar Cain te privește de peste tot din romanele ciclului *F*, ca și din cele ulterioare.

Din pricina acestei tendințe subliniate de a face din trecutul culturii un prezent convingător, de a împinge povestirea spre o simbolistică iute recunoscută, de a țese întâmplări pe o canava verificată în timp, D.R. Popescu ar fi putut ajunge în situația narativă de nedorit de a oferi și mai departe cititorului texte gata digerabile sau descifrabile fără efort. Or, cititorul trebuie mai degrabă măgulit că are în față un câmp de luptă, plin de atrape, de o mare complexitate, cu neputință de străbătut fără istețime și puțin noroc.

Spre a evita această postură, scriitorul și-a constituit foarte repede, începând cu *F* (unde justificarea e, însă, mai ales de ordin politic defensiv), un întreg inventar de tehnici de ambiguizare. Utilizarea lor a devenit o inițiativă curentă și mecanică la acest prozator intimidat de claritate, speriat de accesibilitate.

În *Cei doi din dreptul Tebei*, D.R. Popescu mizează - cum a făcut-o în tot restul ciclului - pe polifonia narativă spre a induce senzația de complexitate și a înmulți hățișurile romanului. Intervențiile învălmășite, grăbite și haotice ale unui număr mare de indivizi care comentează divergent același eveniment tragic al satului îndepărtează indefinit momentul aflării adevărului. A unui adevăr care nu mai are, încet-încet, nici consistență, nici importanță. Lumea nu e nici clară, nici logică, nici inteligibilă, iar dificultatea scriiturii - pare să creadă, de pe acum, autorul - este chiar metafora iraționalității ei. Schimbarea rapidă - și nu totdeauna funcțională - de registre stilistice și de tonalități incongruente (grotescul, puritatea, cruzimea, poeticul), discontinuitățile narative, coincidențele absurde contribuie, prin mișcarea lor diversivă, la trucarea, mascarea, camuflarea zonelor rărite de excesul de simetrie și simbolistică.

Așadar, una din sursele înnoirii prozei românești postbelice a fost chiar această spaimă de accesibilitatea deplină, de dezvăluirea prea lesnicioasă a sensurilor și simbolurilor. E o explicație de ordin estetic, dar nu și singura. Poate că până și apelul la mituri și conflicte recunoscutibile să fi avut menirea de a complica pe cât posibil povestea, adâncind poeticitatea și suplimentând lirismul. Am putea avansa și alte ipoteze, întrucât intrigă, realmente, dezinhibarea prozatorului (începând cu *F*) în materie de invenție tehnică. El a

căpătat brusc certitudinea că literatura cauționează orice tipar narativ, orice structură compozițională, orice fantezie formală și că, de fapt, forma creează fondul și nu invers (cum mai susținea încă estetica oficială).

Mai mult, el și-a dat seama că nici măcar nu mai e nevoie de o stare (vezi faza nuvelor) aptă să modifice percepția și să distorsioneze realul, câtă vreme discontinuitățile narrative, fracturile, fragmentarismul, digresiunile multiple, inversarea planurilor temporale, cronologia întâmplătoare și asocierile fortuite de fapte, schimbările de unghi și de narator și, mai ales, o anume reconfortantă nepăsare față de coerența faptelor, față de plauzibilul și verosimilul personajelor au același efect halucinant.

La jumătatea anilor '60, primele traduceri din Faulkner produsese - ne amintim — o puternică impresie cititorilor români, avizi atunci de nou și de lumină. Nu e exclus ca la originea acestei depline sincronizări a romanului *F* cu proza modernă a secolului XX să fi stat și contactul cu lumea cărților lui Faulkner, de care îl leagă pe autorul nostru câteva amprente stilistice: înclinația eroilor săi suciți de a birfi, de a cârti, de a trâncăni la nesfârșit despre ei și despre alții, ambiția de a crea o lume, un teritoriu romanesc, păstrarea unor zone întinse de coerență și de logică, a unor închegări narrative cu sens simbolic și parabolic necesare pregătirii intrării în fantastic și absurd. (Așa este episodul poematice de neuitat al agoniei și morții demne a unei bătrâne torturate și batjocorite fără noimă în perioada terorii politice comuniste.)

Dar nu putem da la o parte, dintre explicațiile acestei metamorfoze artistice, pe aceea care ține seama de faptul capital că D.R. Popescu a fost, ani la rând, dominat de impulsul dezvăluirii brutalității și cruzimii monstruosului regim comunist. Romanul *Vânătoare regală* stă mărturie. Dezvăluirea adevărului te pune, însă, în totalitarism în situații dificile. Consecințele sînt, adesea, paradoxale și e foarte probabil ca, sub raport stilistic, D.R. Popescu să fi ajuns ceea ce este printr-o împrejurare ciudată care ține de conjugarea dorinței cu neputința. Dacă ar fi să luăm în calcul temperamentul și buna lui credință, s-ar zice că, inițial, impulsul său creator trebuie să fi fost de ordin justițiar.

Oripilat de suferințele morale din jur, tulburat de tragedia satului românesc, ale cărui valori au fost pulverizate și îngropate definitiv de cutremurul comunist, el a năzuit să depună mărturie, să spună adevărul despre evenimentele secolului nostru convulsiv. Cu alte cuvinte, a vrut să încerce să înregistreze - în pofida dogmatismului partinic încă eficace și a punctelor de vedere oficiale - violența transformărilor sociale și politice, să dezvăluie cauzele și să stabilească fără menajamente vinovățiile. Această vocație etică avea atîta energie încît s-ai fi putut întrupa, în condiții normale (cele de astăzi, de exemplu), în

cîteva eseuri zguduitoare despre atrocitățile comunismului. Sau, dacă nu ar fi deturnat într-un demolator *J'accuse*, ar fi ridicat treptat, cu precizie demonstrativă zolistă, romanul-frescă, romanul-cronică, romanul-eșafod al satului românesc intrat, o dată cu începutul colectivizării, în zodia dezastrelor.

Avansează ipoteza că, spre binele literaturii noastre, teama omenească de ochiul vigilent al cenzurii și, pînă la urmă, autocenzura fortificată cu argumente estetice au preschimbat înregistrarea fidelă, logică și cronologică de fapte în aglutinarea întîmplătoare de elemente divergente ale realului. Cu alte cuvinte, am putea spune că, ocolind atrapele, D.R. Popescu și-a găsit un culoar norocos, pe care, avansînd destul de mult în zona dezvoltărilor greu digerabile, și-a onorat datoria față de proza noastră săracă în experimente stilistice.

Colocvialitatea nebună, discontinuitățile temporale, polifonia faulkeriană, multiplicarea perspectivelor, erodarea neîntrepută a ideii de cauzalitate și de succesiune au impus cititorului, dar și cenzorului, o avansare labirintică prin hățișul romanelor. Aceste atribute stilistice sînt, cum spuneam, tot atîtea trăsături ale prozei moderne, atunci destul de puțin cunoscute publicului român și, pe alt plan, tot atîtea căi de dosire a substanței ideologice a mesajului.

Această coincidență benefică putea să capete (și a și căpătat în cîteva interviuri și clarificări de parcurs ale prozatorului) o filozofie justificativă: lumea nu e nici logică, nici rațională, nici măcar cognoscibilă. Nu există decît variante de adevăr și, în consecință, nimeni nu are dreptul să judece. Realitatea însăși își maschează sensurile, limpezimile sînt înșelătoare, iar în zona conștiințelor adevărul e joc de ape deasupra nisipului fierbinte. Si fiindcă nimeni nu-și poate aroga rolul de instanță infailibilă și nimeni nu are dreptul să hotărască de partea cui se află vinovăția și dreptatea, serii de adevăruri parțiale pot fi puse - adăugăm noi - în gura zecilor de personaje care își fac, în dezordine, depozițiile lor agitate, haotice, aluvionare.

Această relativizare devenea convenabilă tuturor și dădea naștere unei scriituri inconfundabile. Ca o consecință posibilă a unei duble intenții - de amăgire a autorităților, dar și de amăgire a setei de adevăr a cititorului -, s-a ivit această bizarerie stilistică - caracterizată prin multiplicarea de nestăvilite a perspectivelor, prin intervențiile agitate ale vocilor narative ce-și susțin în debandadă versiunile, prin cursul aleatoriu al reiațării, prin expansionismul baroc al formelor (confesiunea, poemul, visul coșmaresc, povestirea fantastică, povestea etc.), prin amestecul de grotesc, fantastic și mitologic. Ea a avui

darul să sugereze apartenența scriitorului la modernitate: un prozator care a izbutit să împace nevoia de adevăr cu nevoia de noutate, să mulțumească pe cititorul mediu și pe cititorul cultivat și, pînă la urmă, și pe cenzor.

Dar această alcătuire celulară, această morfologie a textelor lui e în măsură să se constituie, cu sau fără voia autorului, în *corelativul obiectiv* (din formula lui Eliot) al unei stări de exasperare ușor de recunoscut. Umilința scriitorului își ia revanșa la nivelul formelor, unde efectul asupra cititorului e mai adînc, deși mai puțin sesizabil, în ochii cititorului din anii '70 și '80, neliniștea formală a textelor lui D.R. Popescu putea să pară aluzivă și să joace rolul unei metonimii politice.

Pe de altă parte, încrîncenarea expresionistă, atmosfera grotescă, senzația de alienare, de delir al istoriei, de derivă psihică și de sporire nemai-înfîlnită a semnelor ororii contribuie, printre altele, la crearea unui *spațiu imaginar* excepțional conturat, precum va fi și acela închipuit de Ștefan Bănuț. El are ca repere fizice satele Pătîrlagele, Cîmpuleț, Turnuveci, Lăzăreni, și ca repere psihice violența, minciuna, senzația generală de culpabilitate, suspiciunea, haosul memoriei colective, impulsul delator și absența credinței liniștitoare în coerența și finalitatea etică izbăvitoare a lucrării divine, într-o astfel de atmosferă alienantă (omogenizatoare sub unghi stilistic), nici un exemplar uman aparținînd acestei zone geografice (și, prin extensie, țării) nu întruhidează obișnuitul, normalitatea: fiecare are psihologia lui bizară (reflectînd bizarierea din jur), are originalitatea sa incontestabilă (simpatice sau nu) și nu puține intră în zona monstruosului, a patologicului. Cei ce se miră astăzi de numărul mare, la un deceniu de la Revoluție, al creaturilor teratologice și de persistența unor manifestări psihice tulburi, aparent inexplicabile, ar trebui să recitească halucinantele romane ale ciclului *F*. Nu vor da, se înțelege, peste date precise, nu vor afla adevărul despre făptuitori, despre cei ce au întors pe dos lumea satului românesc, dar vor descoperi, cum spune tînărul anchetator Tică Dunărințu, „atmosfera ce a făcut posibil acel adevăr”.

Interesant e faptul că autorului îi izbutește, prin conturarea atmosferei de care ne vorbește, **performanța** de a impune, precum romancierii sud-americani, în proza noastră un teritoriu spiritual, o lume avînd la centru o memorie colectivă magmatică. Și aceasta în pofida faptului că nu există un narator unic și că povestirile sau fragmentele din care se alcătuiesc romanele ciclului *F* pot fi citite și separat.

Dintr-un nucleu epic detectivistic - dispariția unui torționar, Moise, din anii negri ai regimului comunist - se trag și se țin nenumărate alte fire narative care se încurcă și se descurcă în cîteva romane: *F* (1969) (cuprinzînd

trei nuvele relativ autonome, cu caracter fantastic și polițist: *Ninge la Ierusalim*, *Boul și vaca*, *Cele șapte ferestre ale labirintului*), *Vânătoare regală* (1973) (alcătuit din șase narațiuni la persoana I), *O bere pentru calul meu* (1974), *Ploile de dincolo de vreme* (1976), *împăratul norilor* (1976). Dominantă în aceste cărți este problema adevărului și a agoniei lui. La sfârșitul acestui ciclu se poate afirma că autorul se află în stăpânirea unui repertoriu complet de procedee narrative moderne (aparținând romanului de avangardă interbelic, noului roman și literaturii absurdului).

Avînd acum la dispoziție toate rețetele cunoscute, servindu-se de ele fără complexe, el va adăuga, pînă la Revoluție, ciclului *F* cîteva romane (*Iepurele șchiop*, *Podul de gheață*) care se constituie într-un alt ciclu: *Viața și opera lui Tiron B.* Intervertirile de momente, suprapunerile de planuri temporale, serialismul și variațiunile pe temă dată, multiplicările de unghiuri de observare, parantezele nenumărate, amalgamările, evadările în fantastic și grotesc, încețoșarea permanentă a acțiunilor și toate celelalte procedee moderne care pun în dificultate gîndirea leneșă sînt folosite - s-ar zice - cu virtuozitate demonstrativă pentru reconstituirea, cel puțin în intenție, a actului de la 23 august 1944 (*Iepurele șchiop*) și a primilor ani ai terorii comuniste (*Podul de gheață*). Erau acestea două etape istorice tratate cu mari precauții, insuficient elucidate în anii '80 de istoriografia oficială, care ar fi vrut să păstreze intacte măcar miturile de legitimare a puterii comuniste. Despre ele, însă, ar fi putut spune mai multe lucruri ca de obicei scriitorii (vezi Marin Preda în *Delirul*), transformîndu-le, cu benefică ipocrizie, în subiecte literare apărate de legile literarității, verosimilității și autonomiei esteticului.

Numai că acest prozator care nutrea și ambiția romanului total, punîndu-și în mișcare toate schemele și tehnicile bine însușite, mai curînd ne adîncește confuzia istorică, sporind, ca să spunem așa, a lumii taină. Aflăm din prefețele și postfețele cărților că prozatorul a ales cu bunăștiință calea separării de lumea evenimentelor, a evadării din real și din istorie, el aflîndu-și justificarea în chiar fapta literară care abia în felul acesta lua naștere. Subterfugiul acesta care implica amalgamarea, ambiguizarea, obscurizarea mesajului politic - primejdios sau neavenit - era perfect posibil în spațiul atotcuprinzător al literaturii. Extrapolat în zona politicului te compromite și te pune într-o poziție tragică, precum aceea în care s-a aflat D.R. Popescu, înlănțuit de postul de președinte al Uniunii Scriitorilor în vremuri umilitoare pentru conștiința scriitoricească.

Din ce în ce mai conștient de puterile magice nemărginite ale stilului, stăpîn pe întreaga gamă de trucuri și tehnici narrative învăluitoare-dezvăluitoare, D.R. Popescu va arăta că se bizuie exclusiv pe virtuțile planului formal fie cînd simte nevoia densificării textului, fie cînd vrea să se împăienjenească privirea scotocitoare a cenzorului. Oricare ar fi explicațiile, gradul în care a modernizat el (începînd cu *F* și cu *Cei doi din dreptul Țebeii*) proza românească postbelică ne-ar îndreptăți să-i găsim un loc în categoria virtuozilor formei, a experimentatorilor, într-atît de voiață devine intenția politică demascatoare și de indiferență problema adevărului.

O probă a spiritului ludic care îi domină lui D.R. Popescu scrisul și, într-un fel, o anticipare a relativismului postmodernist poate fi socotită așezarea la vedere, în texte, a unor autoexegeze care deconspiră sensurile și clarifică problematica. Cînd nu mai e vorba de un scenariu mitic arhicunoscut și ușor de decelat (cazul cărților *Iepurele șchiop* și *Podul de gheață*), prozatorul nu se dă în lături să își asume rolul criticului. El ne atrage, de pildă, atenția că în *Jocurile zeilor* (din *Iepurele șchiop*) nu a făcut decît să reactualizeze datele baladei *Tudor și Voichița* din culegerea lui Tudor Pamfile.

Anticipînd jocurile metatextuale optzeciste, aceste posturi autoscopice adoptate ici-colo de prozator (o vor face, printre alții, Nicolae Breban și Mircea Ciobanu) dovedesc ivirea unei alte conștiințe a scrisului — a unei reconfortante indiferențe față de regulile de fier ale realismului. Uneori, senzația de exercițiu stilistic și de performanță formală devine astăzi, la relectura cărților lui D.R. Popescu, obositoare, dar nu vom înceta să susținem că progresul tehnic adus de acest scriitor înclinat spre bizar și mitic este impresionant.

Nici unul din cele două volume de proză scurtă (*Călătoria*, 1964; *Conversînd despre Ionescu*, 1966) cu care își începe cariera literară **GGOTQe Bălăiță** și nici cea de-a treia carte semnată de el (*întîmplări din noaptea soarelui de lapte*, 1968) nu anunțau înnoirea radicală a tehnicii și a viziunii narrative pe care o vădește romanul *Lumea în două zile* (1975).

El ne aruncă de la început într-un tărîm ce pare real și palpabil, dar pe care îl străbați cu ochii țintă la enigmele și simbolurile ezoterice care pîndesc de peste tot. Cele două zile sînt acelea care au stîmit dintotdeauna imaginația inițiaților: solstițiul de iarnă și solstițiul de vară. Ele reprezintă și momentele-cheie ale evoluției funcționarului și navetistului Antipa, un personaj alcătuit din două ființe avînd comportamente complet diferite: acasă, la Alba, „om domestic”, soț iubitor, visător și puțin frivol, respectînd religios doar „Crăciunul” din

noaptea de 21 decembrie; malițios, petrecăreț, persiflant, semeț, posesor al unor mari energii negative și al darului divinației - la Dealu-Ocna, unde lucrează în timpul solstițiului de vară, eliberînd, ca funcționar de stat, certificate de deces. Aici el se amuză prezicînd cu cei șapte prieteni (clienții cîrciumii lui Moiselini), în joacă, decese în serie, decese care într-adevăr au loc. Vestitor și, după unii din apropiați, un provocator al morții, Antipa dispăre la rîndul lui - încheind, la 33 de ani, seria de 7 a acestei farse tragice -, ucis, conform propriei profeții, de cineva care îi gîndește destinul în felul în care o face el însuși.

Acest „dublu” al său este bătrînul maniac Anghel, cultivatorul de cactuși de la Casa de Apă. El are ideea fixă că Antipa se află în posesia unei străvechi oglinzi miraculoase (precum lampa lui Aladin), care ar fi aparținut, pe vremuri, „ghicitorului în ramuri”, magului legendar Su-Cio, reîncarnat de funcționarul de la oficiul de decese. Cînd are revelația faptului că Antipa e un șarlatan oarecare ce nu posedă „adevărata oglindă” jinduită de el sau care rămîne un impostor pentru că nu are fanatismul ideii duse pînă la capăt, „nu crede în lucrul lui” și nu vrea, din superficialitate, să-și asume propria natură miraculoasă, bătrînul Anghel îl omoară pentru a salva oglinda și a-și apropria condiția magului. El nu se consideră un ucigaș, ci un executor al destinului, care îl slobozește pe falsul profet Antipa - cel ce și-a înstrăinat esența - de mediocritate și de propria impostură.

Scriitorul a ales o soluție narativă încîlcită și un deznodămînt nefiresc și irelevant, dar, în economia unei astfel de cărți, aceste lucruri nu au mare importanță. Sîntem într-un spațiu epic virtual, transfigurat, împins pînă în marginea fantasticului și chiar dincolo de ea. În fapt, și deznodămîntul acesta e simbolic și, adunate, sensurile cărții alcătuiesc o parabolă, poate parabola inconsistenței lumii acesteia, alcătuite doar din proiecții de virtualități și umbre ale lucrurilor.

Însuși judecătorul Viziru - unul din rezoneurii cărții și cel care deschide după șapte ani o anchetă privind cazul - e pe punctul să considere că lumea, personajele și întîmplările ei nu există decît ca umbre ale minții întunecate a unui nebun (Anghel). Presărată cu nenumărate situații iraționale, absurde sau enigmatice, cartea sugerează, în ansamblul ei, existența în univers a unor energii necunoscute și inițiază — presupunem — asupra măreției incontrolabile a lumii.

Cititorul încearcă - pe cît îi stă în puteri și pe cît se poate în astfel de cazuri - să limpezească unele sau altele din sensurile enigmatice ale acestui roman parabolic. El e greu de pătruns și păstrează, ca orice scriere inițiată, zone necesare de umbră. Chiar reconstituite cu ajutorul unei anchete (prezența anchetei în romanele românești apărute sub comunism pune pe

gînduri!), evenimentele rămîn tulburi. Rememorate în stil proustian, ele sînt reasezate și montate în maniera noului roman, ce aspiră - cum știm - la simultaneitate narativă.

Astfel, la prima vedere, romanul se aseamănă unui morman de texte eteroclite, trase de pe benzi de magnetofon, decupate din ziare, reproduse de pe „caiete” de anchetă. Ele par de nedescurcat și, acoperind o uriașă parte a cărții, simbolizează - bănuim - haosul însuși al lumii, care își lasă, încetul cu încetul, intuită ordinea ascunsă. Se poate glosa mai departe și analogiile, simbolistica ocultă, sugestiile mitologice ale textului ne-ar ajuta să umplem repede paginile acestea.

Însușirile prozatorului sînt frapante: el pendulează, cu uluitoare ușurință, între farsă și tragedie, între burlesc și grav, face să fișnească demonismul în plină banalitate a cotidianului liniștitor și ritualizat, creează atmosferă și, fără să o vrea, chiar tipologie, o tipologie întemeiată pe observații ascuțite, de mare rafinament. Are o frenezie senzorială, o mobilitate intelectuală și o neliniște imaginativă la limita nevrozei. Scriitorul știe să inducă suspiciunea și teroarea și mai ales știe cum să nască legenda. Simțurile lui caută cu voluptate morbidă amănuntul senzitiv spre a-l retrăi cu intensitate vicioasă, spre a-l reproiecta fantastic și a-l împinge, astfel, în enorm și în farsă.

Dar dacă, simplificînd întrucîtva și dînd la o parte vesmintele fastuoase și pandantivele textului, coborîm discuția în planul strict al performanței stilistice, vom observa că, în fond, romanul se ocupă de existența și moartea unui personaj insolit, prins într-o poveste stranie, despre care vocile naratorilor și documentele, pe măsură ce sporesc, spun lucruri contradictorii, din ce în ce mai greu de controlat și de evaluat prin categoriile firescului.

În legătură cu Antipa, afirmă cîte ceva, mai bine zis aproximează, persoane cu ocupații și mentalități diferite și cu biografii interesante, în măsură să adîncească farmecul cărții. Despre „omul domestic” („angelicul”) sau despre satanicul Antipa se pronunță bătrînul August pălărierul, „un fel de cronică vie a orașului”, ihtiologul savant Baroni, „autorul unui celebru tratat nescris”, „remarcabilul” muzicolog, autor de cronici muzicale la ziarul local, Pașaliu, nevasta (Felicia), o iubită din tinerețea eroului (Marta), grădinarul fanatizat și dement Anghel, șlefuitor de oglinzi și cultivator de cactuși, anchetatorii Viziru și Alexandru Ionescu (aceștia din urmă sînt și naratori) și mulți alții. Si pentru ca multiplicarea unghiurilor să atingă burlescul, își spun

părerea pînă și cățelușa vorbitoare Eromanga și dulăul filozof Argus, autorul unui poem (*Mondo cane*) în două părți: despre lucrurile și faptele cuminiți și raționale (*Domestica*) și despre cele diabolice, iraționale (*Infernal*).

În ochii tuturor acestora, Antipa e cînd un oarecare filozof de provincie, moale și distrat, care năzuiește la puțină demonic, cînd o emanație a infernului, cinică și provocatoare, pregătind în taină o mare operă, o faptă glorioasă sau - cine știe - una oribilă. Martorii-naratori par pur și simplu derutați de prezența sau fie și numai de amintirea, de imaginea reconstituită a unei asemenea personalități, și atitudinea lor ezitantă, contrazicerile la tot pasul amîină la nesfîrșit închegarea, în spirit canonic, a unei istorii coerente și a unei biografii plauzibile.

Antipa se arată a fi mereu mai mult sau mai puțin decît spusele evangheliștilor săi. Căci dedublarea (dacă despre așa ceva e vorba) sau existența lui paralelă (dacă ea s-a manifestat cu adevărat) au, după cum observăm, asupra semenilor același efect paradoxal pe care l-a avut dubla natură a lui Isus.

Numai că aici, în *Lumea în două zile*, ne aflăm în plină literatură și George Bălăiță a înțeles de mult că, în spațiul ei, personajele nu sînt, ci devin. Și devin prin iluzia artei și violenția formei. Antipa e doar un personaj, un simplu personaj pe care autorul îl complică, îl ocultează, și asta în timp ce ne dă impresia că se străduiește, prin martori, anchetatori și vrafuri de documente, să-l aducă la nivelul judecății comune. Pentru că preferă să-și știe cititorii bîntuiți de perplexitate și într-o neîntreruptă postură interogativă, prozatorul își dorește un erou proteiform, incitant, ispititor și, în fond, incomprehensibil. Și pentru aceasta pune în mișcare toate procedeele cunoscute, toate tehnicile narrative care ar putea complica povestea lui și ar da senzația de complexitate și densitate.

Numeroase practici stilistice - experimentate, într-o oarecare măsură, și în proza modernă de tinerețe a prozatorului (*Conversînd despre Ionescu*) - își găsesc aici locul firesc: intervențiile personajelor-naratoare care își declară limitele și își declină din cînd în cînd autoritatea, trucurile ambiguizării deliberate a situațiilor, jocul echivocului și al relativizării continue a deducțiilor cititorului, derapajele fanteziste „survenite” mereu la vreme, digresiunile estetice, filozofice sau poetice care fragmentează ce mai rămăsese nefragmentat din fluxul narativ, mixajul ingenios sau juxtapunerea întîmplătoare de fapte, deformarea acestora într-o alternare de oglinzi concave și convexe. Nimic nu semnalează trecerea de la monologul interior la altceva, indicațiile grafice sînt abandonate și frazele i se oferă dreptul să cuprindă replicile mai multor personaje.

Proliferarea vădit demonstrativă a procedeelelor românești, folosirea lor, pe alocuri, în spirit ostentativ i-au împins pe critici să vorbească de această carte ca despre o uriașă pastişă la adresa romanului modern și a manoperelelor lui. Nu e exclus ca astăzi „postmodernii” să-i caute lui G. Bălăiță un loc printre precursori.

Cantitatea și felul provocator în care apar aceste soluții tehnice pot fi interpretate, firește, ca o probă a superbiei scriitoricești, a credinței în puterile discreționare ale autorului în raport cu lumea pe care o plăsmuiește. Tot atât de bine ele ar putea fi socotite drept o consecință a descoperirii întâmplătoare, pe chiar parcursul unor experiențe ludice - a demiurgiei scriitoricești: „Oare eu însumi n-am pornit pe drumul ăsta dintr-o glumă?”, se întreabă un personaj din carte, euforizat de senzația de forță și de grandoare pe care ți-o dă sentimentul că poți „să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfînxul sau Golemul pe care nici vîntul desertului, nici o formulă magică să nu le poată distruge”.

Totuși, izbitoare și pînă la urmă decisivă în *Lumea în două zile* e manevrarea inteligentă a depozițiilor, un aspect care, iată, apropie această proză de aceea semnată, tot în anii '70 și '80, de D.R. Popescu. Mărturiile iau forma unor dezlănțuiri monologale de o vervă contagioasă, cu dese alunecări în burlesc.

Lor li se adaugă depozițiile anchetatorilor, care, intrînd în acest joc de umbre și lumini din jurul eroului, adaugă porția lor de mister, deși par concepuți să fie grefierii întâmplărilor și organizatorii materialului documentar. Primul, Viziru, prieten cu victima, adîncind enigma, moare fără să fi tras concluziile cercetării începute și așa tîrziu. Cel de-al doilea, Alexandru Ionescu, preia documente care au deja patină și, avînd veleități de scriitor, privește faptele cu ochiul literatului care așteaptă înășteptatul și vede lumea ca pe un neîntreput miracol.

Convenția „romanului unui roman” ne îndepărtează și mai mult de real și ne apropie de ținutul neguros al miturilor.

Într-un fel, cartea aceasta instruiește asupra felului cum se naște mitul sau cum poate fi provocată nașterea lui. Punînd la contribuție, ca și D.R. Popescu, tot ceea ce, tehnic vorbind, știa despre adîncirea confuziei și sporirea terenului alunecos al enigmei, G. Bălăiță a mizat pe literatura care se ivește tocmai prin dosirea, ambiguizarea, obscurizarea mesajului.

Sîntem înclinați să vedem în această fugă de claritate survenită în plin elan al clarificării și în această evitare a tentației de simplificare a formulei umane, sub orice pretext s-ar fi manifestat ea, o ultimă reacție îndepărtată, abia sesizabilă, la modelul epic realist-socialist impus de autorități cu două decenii în urmă.

Prima reacție a fost reapariția în literatura noastră de după 1960 a individului cu tare și suceli, a „cazurilor”, a comportamentelor bizare, imprevizibile, a marginalilor decorativi, a diversității spectaculoase, a unicatului.

Ultima este această spaimă de puținătate și simplitate pe care o trădează limbajul epic la care au recurs marii prozatori ai ultimelor două decenii ceaușiste (D.R. Popescu, Augustin Buzura, George Bălăiță, Mircea Ciobanu, Nicolae Breban). Ei au intuit că, oricît de dens, textul lor nu e niciodată într-atît de dens încît să poată exprima cu adevărat și pe deplin complexitatea ființei omenești (voit ignorate sau reduse la o schemă de reacții instinctuale de către ideologia totalitară).

Cu timpul, pe măsura constatării efectelor nebănuite, au și cîștigat o încredere nemărginită în puterea scrisului de a ține loc de orice și, încurajați de exemplul lui Joyce și al lui Faulkner, s-au ispitit să pună la încercare bagheta vrăjită a artei. Frecvența pasajelor în care își proclamă omnipotența, exhibarea procedeelelor, manevrele stilistice făcute la vedere și în pofida convențiilor verosimilului, nu atît sfidarea, cît mai ales indiferența față de regulile încă stăruitoare ale genului sînt semnele ivirii unei noi psihologii, ale descoperirii puterilor miraculoase ale artei.

Prozatorii au ajuns să constate că pînă și erorile, ambiguitățile caracterologice, lașitățile politice, neputințele scriitoricești, reticențele în fața cenzurii au consecințe de ordin expresiv și pot fi reciclate în aria literaturii (cum s-a întîmplat în celălalt plan - cel al poeziei - cu produsele nepăsării suverane stănesciene). E suficientă o cantitate anume de fapte bine mișcate și de amănunte oferite simțurilor pentru ca la structura ce se naște de la sine să poți adăuga ce-ți trece prin cap, să deschizi zeci de paranteze în ecluză, să deliberezi în evantai, să schimbi la înlîmplare registrele stilistice și tonalitățile, să-ți expui pe larg - direct sau prin procură - teoriile literare, oricît de hazardate, să-ți ostoești virtutea eseistică sub acoperirea faldurilor ficțiunii.

Dumitru Radu Popescu nu se dă în lături să pună la îndemîna cititorului autoexegeza romanului pe care acesta tocmai îl citește, George Bălăiță delegă un cîine să compună un „poem filosofic” și pe un om al justiției să facă un splendid elogiu al melodramei care „face atît de bine la glande”.

Și în romanul *Ucenicul neascultător* (1977) - proiectat ca prim volum al unei trilogii - sînt scoase în față procedeele, nu altele decît cele din *Lumea în două zile*. Vorbind fie prin gura unuia din numeroșii naratori, fie direct și fără să mai ia în seamă convenția la care abia aderase, autorul joacă degajat, cu cărțile pe față, comedia literaturii în fața cititorului căruia îi strecoară iluzia confidenței și parteneriatului. O face chiar mai des decît în *Lumea în două zile*, în intervenții pline de vervă, bogate și de efect, care, la un loc, schițează un soi de metaroman. Și aici, George Bălăiță mizează pe diversitatea „depozițiilor” și, drept urmare, pe diversificarea unghiurilor narrative.

În linii mari, romanul (cel puțin această primă parte publicată) e conceput ca o cronică a familiei Adam, redactată de ziaristul Naum Capdeaur, personaj ce reprezintă specia nobilă a scribului. Ca să poată scrie despre „faptele faraonilor”, adică ale neamului său, al Adamilor din Modra, el apelează la amintiri personale, la informații de la concetățeni din Albala, de la rude, de la primarul Palaloga al unui sat vecin și mai ales de la un artimonier pe numele său Artimon, la rîndul lui cronicar al faptelor lui Naum. Sînt toate reiatări haotice, contradictorii, nesupuse subiectului, cuprinse, la intervale mai mari sau mai mici de timp, de accese intratabile de exuberanță imaginativă. Cu toate acestea, Bălăiță are dreptate cînd spune într-un cuvînt lămuritor că „întregul se simte fără îndoială, dar numai ca o iradiație, ca o promisiune, ca o amenințare, dacă vreți”.

Focul încrucișat de reiatări și informații și mulțimea spornică a vocilor narrative, marile aglomerări de lucruri, gînduri, gesturi, cuvinte reușesc să întrețină și aici acea stare vibratilă deja cunoscută a prozelor nevrotice sembrate de Bălăiță. Dar se poate spune ca simbolistica, alegorismul, intenția parodică sînt în recul. Caracterele și personajele iau contur și schițează o mișcare de roman tradițional.

Întîi de toate, e vorba de existența unui erou întemeietor — Toma Adam, țăranul viguros venit în Albala dintr-un sat de sub Muntele Ou, apoi de istoria fiului său Visarion, care, într-o lume de activiști orgolioși, înveninați și tară

scrupule (vezi Dabija), capătă o maladivă și dezumanizantă voință de putere etc. etc. Numeroase alte personaje memorabile se pot grupa în tipologii și focurile de artificii și excesele formale nu sufocă fondul uman.

Cu adevărat interesantă este însă, ca mereu la acest prozator, senzația de măreție, de viață care trepidează sub presiunea faptelor mărunte descrise amănunțit și insistent, cu precizia care face ca pânzele debordând de detalii ale vechilor olandezi să reverbereze suprarealist.

Cartea nu evidențiază prezența unui plan și a unei ambiții constructive. Ea e alcătuită din opt nuvele cu un număr relativ mare de personaje cu apariții constante și cu altele, numeroase și ele, convocate numai spre a ne face să ne bucurăm de miracolul diversității lumii. Greu de prevăzut, la un scriitor gata să deschidă la fiecare pas poarta lumii mirobolante a „realismului magic”, precizia și vigoarea portretisticii, chiar dacă știm că tocmai minuția descripției realiste pregătește alunecarea în fantastic.

Cîte o istorie se înjghebează în jurul fiecărui personaj din multele care roiesc în jurul nucleelor narative trecînd de la o orbită la alta: Clara, mama Ana, Alexandra, Chirică Samca etc. Visarion Adam, fiul lui Toma (nepotul unui alt Toma, întemeietorul clanului din Modra), e activist de bază la Albala și contribuie decisiv la „desăvîrșirea” colectivizării și la distrugerea propriei familii, în ciuda bunelor intenții și a tăriei de caracter, el nu-și poate ține sub control voracitatea care încet-încet se va instala la nivelul întregii burghezii roșii (devenite elita politică și economică a României postrevoluționare).

Rafael Finți, fiul unui colonel, și-a refăcut, printr-un stagiul de muncitor la Bicaz, dosarul spre a putea intra la Facultatea de Istorie. Cu gesturi studiate, dar agreabil ca toți mîncăii, Rafael se desfată tot timpul cu *Alice* a lui Lewis Carroll (după el, singura carte care merită citită), în schimb, Palaloga e tipul activistului format pe calapodul anilor '50, viforos și radical, corect în soluțiile morale și care, în calitate de protector, îi recomandă lui Naum să scrie numai literatură pe înțelesul maselor, singura viabilă. Ca vajnic soldat al partidului, un alt activist, Ștefan Dabija, preferă să moară „pe teren” decît să se plece forțelor oarbe ale naturii dezlănțuite (viscolul din 1954). El refuză să se adăpostească într-o casă țărănească umilă și murdară unde nimeni nu-i ia în seamă funcția. Bătrînului țăran Toma i se dedică o biografie complexă și o moarte măreață.

Sînt prinse în aceste istorii observații de interes sociologic ce țin de metamorfozele „vremurilor noi”, de noile relații sociale de dependență și supunere, de puterea de adaptare a țărănimii izgonite din sate de colectivizare, care ocupă treptat majoritatea funcțiilor de partid, cîmpind astfel

spiritul și regulile urbanității. O polemică subiacentă cu viziunile pășuniste sau cu cele catastrofice, cu noile clișee de gândire - nu altfel decât cele vechi, dar cu semnul schimbat - se deschide cu fiecare întâmplare semnificativă relatată de scriitor cu farmec și haz.

Reflecțiile lucide ale autorului referitoare la procesele psiho-sociale ale unei Românie marcate neîndurător de fenomenul industrializării forțate sînt pe măsura puterii uimitoare a privirii lui mereu înfiorate de iarmarocul multicolor al vieții. Aici, ca și în *Lumea în două zile*, sensul romanului este doar sugerat de voluptatea pe care o pune scriitorul în relevarea nenumăratelor fațete ale lucrurilor și ființelor și, o dată cu ele, ale lumii în ansamblul ei.

Teoretic, această atitudine afirmativă poate fi pusă în seama fie a unei vocații extraordinare a detaliului, fie a unei aversiuni reziduale față de tot ce trimite la monopolul dreptății, la unicitatea adevărului, la unilateralitatea soluțiilor și la maniheismul viziunii etice impuse ani la rînd de ideologie artiștilor, înclin să cred că e vorba mai curînd de o astfel de reacție mai greu de înțeles și de evaluat ca atare, pentru că e relativ tîrzie, dar pe care o regăsim și la alți scriitori ieșiți cu greu și cu răni necicatrizate din obezile realismului socialist, o reacție împotriva schematizării, a simplificării meschine și grosolane a lumii, a proletarizării însușirilor ei.

De altfel, diversificarea perpetuă și în orice fel e principiul generator și dominantă stilistică a romanelor lui Bălăiță. Scriitorul pare să perceapă continuitatea ca pe un pericol mortal și, aflat în conflict cu orice tendință de sedimentare, zgîlție neînterupt, ca atins de o formă de neurastenie a *dejă-vu-ulm*, învelișul textului. Rezultatul este o orgie a variațiilor, a schimbării imprevizibile a formelor redactării, a procedeeleor romanești, a timpilor narațiunii, a persoanelor verbale, a direcțiilor de apropiere de eroi și de faptele lor, a tonalităților narative, a ponderii fanteziei, ironiei, aluziei, parodiei, comicului, grotescului, a evocării lirice, a realismului sumbru și minuțios și a fantasticului născut din el.

Ai senzația uneori că Bălăiță, alergic la orice simptom de statornicie și fixare, agasat de prezența implacabilă a factorului timp și de regulile de neeludat în scris ale consecuției, ar dori ca toate aceste modificări din zona expresiei să fie executate și mai repede decât sînt. Dacă s-ar putea, să se manifeste toate o dată: o veritabilă nevropatie a simultaneității.

Scriitorul contrapune puterii lumești (politice și sociale) acest soi de demiurgie a creatorului de literatură, capabil - simte el - de concomitență și ubicuitate. S-a putut astfel avansa teza că romanele lui Bălăiță ar reprezenta cel mai bogat inventar de procedee și proceduri stilistice din proza roma-

nească. Sub această incidență, pînă și dedublarea de către autor a personalității lui Antipa-domesticul cu o nebănuită ipostază demonică, irațională, tulbure, ni se arată a fi consecința aceleiași repulsii față de unicitate: „Vreau doar să arăt cum într-o singură ființă aceste două stări sînt active și într-un echilibru relativ, care face tocmai farmecul speciei". Farmecul speciei noastre pare a fi, iată, o temă importantă a pledoariei pe care o schițează în subsidiar fiecare din romanele lui George Bălăiță.

Totuși, în pofida stării de agitație pe care o relevă și ultima celulă narativă a textelor, ceea ce îi asigură autorului lor un loc în istoria prozei românești este un echilibru superior al distribuirii energiilor creatoare. Ov.S. Crohmălniceanu a remarcat că Bălăiță știe „cît să umple lucrurile, pînă ele fac perceptibil jocul scrisului, și unde să se oprească spre a lăsa, totuși, senzația plauzibilului, chiar cînd faptele ies din ținîtile obișnuitului, căpătînd o umbră fantomatică". Pe cît sporesc dovezile ludic-ironice ale stăpînirii dezinvolve a tuturor formulelor, a tuturor clișeeleor românești și a tipurilor de scriitură posibile, pe atît se străduiește el să înlesnească „irupția existenței adevărate, luxuriante în concretețea ei agresivă, tulburătoare..."

Interesant că și atunci cînd precizia observației devine impresionantă și autorul trece cu brio proba de foc a prozatorului (care, orice s-ar zice, va fi mereu constrîns să „zugrăvească" medii și să închege destine), chiar și atunci senzația de joc nu dispare. Scriitorul ne face cu ochiul în plină demonstrație de rigoare și temeinicie narativă, ceea ce împinge textul în zona, rareori încercată la noi, a burlescului, în fond, amestecul acesta inimitabil de grație și de forță dă savoare cărților sale. Minuția, concretețea cotidianului, densitatea elementelor, precizia microscopică a desenului condiționează, de altfel, alunecarea pe neștiute în fantastic.

Se reconfirmă în toate privințele și pe toate palierele textului faptul că înghețarea într-o atitudine narativă îi repugnă cu adevărat prozatorului și că numai virtuozitatea cu care e în stare să treacă de la seriozitatea extremă la joacă, de la derizoriu la fantastic, de la detaliul banal la mit îi poate da acel sentiment tonifiant al omnipotenței, de care scriitorii au atîta nevoie.

Realismul magic: triumful imaginației și al fanteziei

Publicînd în mai puțin de un deceniu (1979-1987) cinci cărți memorabile (patru romane și un volum de povestiri), **Ștefan Agopian** a devenit un autor de referință al literaturii actuale și un nume pe care și-l dispută cîteva grupări literare și două „generații de creație”. Nici un comentator al fenomenului artistic românesc nu va putea face abstracție de contribuția scriitorului la modernizarea prozei, la înnoirea mijloacelor ei, la deplina ei izbîndă asupra îngrădirilor mimesisului.

Cărțile lui Agopian reprezintă o victorie a imaginației creatoare și veriga lipsă a evoluției prozei noastre dominate, vreme de un secol și jumătate, de redare și memorie, o proză rareori afiată în zona ficțiunii și care e săracă în produse ale fanteziei pure. Romanele sale constituie un punct extrem al procesului de emancipare treptată a prozei românești, nu numai față de dogmatismul realismului socialist al anilor '50, ci și față de rigorile realismului canonic în general.

Multă vreme, pentru scriitorii noștri obsedați de regăsirea unei atmosfere de creație cît de cît asemănătoare celei interbelice, revenirea la normalitate a însemnat la început reînvățarea alfabetului prozei, mai precis recîștigarea dreptului de a scrie o proză realistă cu tehnici narrative și tipologii tradiționale și cu o tematică socială sau psihologică fără implicații politice periculoase: obiectiv modest, dar, ca să spunem așa, realist. După un răstimp al tranziției, s-a pășit cu „curaj” peste mai vechile interdicții și recomandări. Temele așa-zicînd „majore” n-au mai constituit un deziderat creator, comandamentele reflectiste au fost ignorate, s-a ieșit de sub tirania „tipicului” și s-a trecut de la „tipic” la *exceptional*, la *periferic* și la *insolit* prin *literatura de cazuri* și prin *prozele pitorești de mediu*.

De la jumătatea anilor '60, apar primele încercări timide de transfigurare a realului (în linia Voiculescu și doar atît); se publică, apoi, proze realiste cu sensuri simbolice sau cu intruziuni fantastice, mitice și parabolice, în deceniul următor, ne aflăm departe de reflectismul primitiv. Dar, deși se făcuseră mari progrese sub raport tehnic și cîteva prozatori au dovedit o rîvnă impresionantă în aclimatizarea unor experiențe formale europene mai recente, prea puține cărți reușeau să dea senzația biruinței depline a literaturii ca literatură, în jurul anului 1970, spre sfîrșitul perioadei de pseudo-liberalizare. prozatorii „Scolii de

la Tîrgoviște" vor înlocui *mimesisul* cu *poiesisul* și vor întoarce literatura către ea însăși, renunțînd în mare măsură la *reprezentare*. Ludicul, parodicul și mai ales autoreflexivitatea vor fi împinse, prin acești scriitori, foarte departe.

Dar Ștefan Agopian, fără să renunțe la voluptățile jocului și la avantajele stilistice ale situării metatextuale, a dat cale liberă fanteziei creatoare să ivească o *irealitate* consecventă și plauzibilă, deși insensibilă la orice tip de determinare realistă. Într-o etapă istorică bine definită, în care cei mai mulți scriitori se străduiau să prindă sensul dramatic al realității imediate și, fără să irite prea mult autoritățile vigilente, să facă progrese mărunte în cucerirea adevărului (politic, istoric sau social), au apărut, iată, cîteva cărți care dădeau sentimentul deplinei gratuități artistice.

Romanul de debut al lui Agopian (*Ziua mîniei*, 1979) nu este cel al unui naiv slujit de cuvinte, absorbit de anecdotică, captiv al purei sale istorisiri. Discretă, calmă, ironică, știutoare pînă la surîs de tehnici, trucuri de tensionare, mașinații auctoriale, tertipuri, manipulări de personaje și situații, inteligența sa artistică lucrează statornic și chiar își arată, cînd se cuvine, pecetile. Nu pe acelea ale unei mîndre posesiuni recente, ci ale unei de la sine înțelese stăpîniri. Astfel, ni se va părea, o vreme, amuzat să șicaneze blînd rigorile recunoscute ale narațiunii, cîteva din legile ei de fier.

Vom conveni, de pildă, că o carte care își ia ca eroi cîțiva tineri bacalaureați în zilele premergătoare războiului ar trebui, fără doar și poate, să folosească prilejul găsit și avantajul pe care un profesionist al scrisului nu l-ar fi scăpat din vedere, avantajul pe care-l are, în roman, nu atît psihoza (care derivă din presentimentul morții) ori frenezia (care e a adolescenței) cît, mai ales, numărul mare de lozuri tănuite de destin. Ei bine, în cartea lui Agopian nu numai că nu vom identifica tipica, antipatica prudență a romancierului calic cu suma lui de istorii, grijuliu să nu le deconspire urmarea, dar ne va fi dat să cunoaștem un debutant în stare să renunțe la privilegiul misterului și să-si suprimă cu consecvență sinucigașă starea de expectație.

Obosit, pe cît se pare, de însăși ideea de consecuție, Ștefan Agopian face din veșnic izgonita anticipare un principiu de progresie narativă, în loc să facă uz de lesnicioasele flash-uri *retro*, el împrăștie cu nonșalanță atîtea flash-uri *pro* încît vom fi intrigați să descoperim, în paginile cărții, o lume dispusă să-si amintească neîncetat de viitor, să comenteze dinspre viitor, adică dinspre deznodămînt, întîmplarea în chiar clipa parcurgerii ei, fără a pregeta o clipă să o parcurgă.

Ajungem la ultima filă a cărții spre a ne da seama că nu de un amuzament parodic pasager e vorba, ci de un procedeu stilistic generalizat. Ce e mai interesant e că acest fel contrariant de a istorisi primește iute asentimentul nostru și că lectura dă o satisfacție misterioasă. Care e tîlcul ei? Pînza povestirii se urzește lin pînă cînd, pe neașteptate, un fir al țesăturii țîșnește nervos înainte și constrînge desenul să se complice. Pe de altă parte, un spor de densitate va fi avut oricum textul, chiar și numai pentru că autorul, aflat mereu sub oblăduirea tandrei sale ironii, consacră acțiunii romanului (cel puțin așa sugerează titlurile capitolelor) doar douăzeci și patru de ore, orele clasice, dar cît de intervertite, cît de savant anapoda.

Și totuși nu aceasta e moneda care răscumpără. Și dacă nu e, ne aflăm în situația teoretică bizară de a admite că tocmai slăbiciunile narrative riscate cu bună știință de scriitor fac loc unor esențe rare, ademenesc poezia, poezia care-i încercuie pe fiecare din eroi cu aburul trist al predestinării. Fiindcă totul se precipită în răstimpul unei singure zile, destinul își pune semnul său funebru pe fiecare din gesturile adolescenților fragili și zvăpăiați, din care războiul își va alege eroii.

Mîinele vine spre *aii* si, cum viitorul celor mai multe din personaje e menit doliului, e straniu să ți-i închipui purtîndu-si zăbranicul în tot ce făptuiesc încă de vii. „Erau amîndouă fericite, uitaseră tot ceea ce avea să se întîmple” este o frază simbolică pentru acest mod insolit de a gîndi simultan seria de fapte și consecințe, de a face concomitentă succesiunea istorică a evenimentelor, astfel încît acestea să-si releve, în neostenit evocata perspectivă a sfîrșitului, insignifianța.

Romanul *Tache de catifea* (1981), desăvîrșind intuițiile estetice ale cărții de debut, pare scris oriunde altundeva numai în sumbra și schizoida Românie ceausistă nu, căci acolo aproape totul, fiecare gest scriitoricesc conținea o replică, ascundea o intenție și urmărea un scop. Nu putem ști nici dacă autorul s-a așezat, astfel, în răspăr față de „tendențiozitatea” și „militantismul”, în fond penibile (dar de înțeles), ale prozei românești din anii '70 și '80, față de intenția, ucigașă pentru literatură, a prozatorilor cu vocația veridicului de a dezvălui „racile” și de a comunica sferturi de adevăr liniștitoare și profitabile.

Ceea ce ni se pare în afară de orice dubiu este că demersul lui, punct de hotar în istoria ficțiunii artistice românești, depășește, ca nivel de libertate a imaginației, tot ce s-a scris sub nimbul modernismului interbelic. El se află totuși pe făgașul acestuia, în continuarea liniei lui întrerupte de imixtiunea tra«ică a realismului socialist, dar si de fenomenul revenirii ambițiilor reflc-

tiste la prozatorii oripilați de minciuna oficializată. Se află în prelungkea lui ca și cum autorul, atins, ca și eroii săi nevolnici, de boala nepăsării trans-istorice, n-ar fi băgat de seamă sau ar fi întrezărit doar ca prin vis ce se întâmplă în jur și ce se întâmplă chiar cu el.

În această carte, ca și în celelalte, deși un punct de plecare epic convențional nu s-ar zice că nu există și se poate vorbi cu o oarecare îndreptățire de un fel de „eroi” și de o istorie de familie plasată într-un timp și un spațiu concret (prima jumătate a secolului al XIX-lea, în Oltenia), totul sau aproape totul e posibil. Prezentul se preschimbă în viitor, viitorul în trecut, obiectelor li se permite să plutească atunci când vor s-o facă, ființele omenești își schimbă forma prin combustia sentimentelor, îngeri curioși și demoni simpatici se culcușesc printre vite și oameni, morților li se dă cuvântul când cred de cuviință că nu ar trebui să întrerupă o conversație începută în viață, acolo unde nimic nu prețuiește mai mult decât dulceața și tihna taifasului, decorul se metamorfozează continuu și imprevizibil, liberul, prealiberul arbitru și nu legile cauzalității guvernează o bună parte din evenimente, dacă evenimente s-ar putea numi faptele despre care se știe dinainte cum vor decurge.

Radu Țeposu, unul din comentatorii prozei lui Agopian, a remarcat, în *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, felul cum „grotescul fuzionează cu sublimul, spiritualul cu visceralul, angelicul cu demonicul, realul cu visul, aparența cu esența, moartea cu viața, ficțiunea cu istoria”. Cum poate fi interpretată această fuziune, de fapt această indiferență a scriitorului față de absolutul estetic? Ori vizibila pasivitate a aceluiași când trebuie să aleagă între bine și rău, între moarte și viață, între Dumnezeu și diavol, între pur și impur? Încercând să-și explice această indolență care dă cale liberă tuturor posibilităților și reunește contrariile, Radu Țeposu vorbește de un „păgînism spiritual” și de semnele unui „estetism cinic”.

Mi se pare însă fundamental să ținem seama de faptul că Agopian nu dinamitează, nu distruge deliberat limitele dintre lucruri, condiționările, granițele, regulile prin care distingem fenomene, entități, concepte etice, stări, tipuri de scriitură opuse. Dacă ar face-o, mînat de o obstinație anarhic-disolutivă, de voința de relativizare, în fine, de intenții artistice de vreun anume fel, demersul lui nu ar fi fost prea diferit de acela al unui avangardist oarecare, tardiv și desuet.

Or, Agopian nu vrea să demonstreze inconsistența lumii, a stratificărilor și ierarhiilor ei, pentru că nu vrea de fapt nimic și nu e mînat de vreun gînd secund, înrobitor. Nu se străduiește să admire ori să disprețuiască și nu-și dorește decît să sporovăiască și să viseze fără întrerupere, lenevind împreună

cu eroii săi, împărtășindu-le starea balcanic nirvanatică. Binecunoscuta, anti-patica superbie genialoidă a scriitorului român care năzuiește să strălucească mereu, interesat de efectul cărții, îi este complet străină, în locul ei, se află o umilință luminoasă și calmă care nu este consecința unei umiliri preocupante. Psalmul 131, nu întâmplător citat în carte, ne îndreaptă gândul spre ea: „Doamne, inima mea nu e trufașă și ochii mei nu știu ce e îngîmfarea, nu năzuiesc la lucruri care sînt prea grele și prea înalte pentru mine...”.

Frapează, fără îndoială, felul distrat, egal și absent în care sînt tratate întâmplările crude în carte (pogromuri, invazii, crime), ca și cum ar mai fi fost trăite o dată, de mult, sau ca și cum ar fi fost vizionate de departe și foarte de sus, întrucît numai privite astfel, ierarhiile, distanțele în timp și spațiu, hotarele faptelor bune și ale faptelor rele nu mai au cine știe cîtă importanță. Această constantă neparticipare afectivă ca și strania inaptitudine a discriminării actelor și atributelor lumii reale ori ale lumii închipuite accentuează senzația, și ea inconfundabilă, de gratuitate absolută, de cufundare lină în lumea mătăsoasă a unui vis nesfîrșit unde regulile sînt abolite și totul e imagine și nimic nu e durere.

Recitind această carte mirobolantă și din perspectiva *poieticii* ei (a mersului gândirii producătoare), am încercat să verific dacă nu cumva indiferentismul textului (care îl apără de invazia obositoare a emoției, dar și de meschinăria oricăror convenții sau reguli) nu are la origini (cum se întâmplă în cazul marilor reușite artistice) o decizie auctorială năucitor de simplă și tocmai de aceea de o mare eficacitate. Și chiar are, căci *adia/oria* și tot ce decurge în chip paradoxal din indolență și din delăsare sînt consecința dizolvării consecvente a oricărei stări de expectație prin dotarea personajelor cu planul amănunțit al propriei lor vieți, prin informarea lor cu datele destinului. Postulînd cu seninătate sinucigașă acest principiu antiepic și sufocînd cu bună știință interesul narativ, Agopian, degrevat de mai toate servitutile povestirii cu „ce urmează”, își păstrează energiile artistice intacte.

Pentru că personajele-povestitoare știu bine ce vor face și ce se va întâmpla, ele renunță să se mai preocupe de fapte, de evenimente, de ziua de mîine. Dilatîndu-și, după bunul lor plac, prezentul, preschimbîndu-l în sporovăială și visare infinită, ele își întemeiază existența pe temporizare, ignorare, resemnare, complăcîndu-se în nesfîrșirea așteptării, în conversații fabuloase cu miză inexistentă, în voluptatea unor reverii de durată unor anotimpuri și a unor ani, perioade de timp care pot fi, la nevoie, date înapoi și reluate cu încetinitorul dacă n-au părut îndestulătoare.

Avem aici situația cea mai naratogenă cu putință, fiindcă o amânare a destinului cunoscut sau intuit a iuțit debitul fabulatoriu al Șeherezadei. Cu toate acestea, în *Tache de catifea* ea nu naște poveste, nu zorește mișcarea narativă spre un deznodământ amăgitor-dezamăgitor, ci doar dă curajul autorului și „eroilor” să facă ce vor cu vorbele lor, să-și ocupe în chip și fel timpul pe care știu că-l mai au, să se joace bezmetic cu el, întorcându-l pe dos, întinzându-l halucinant ca pe o gumă, oprindu-i curgerea, pe care o credeam implacabilă, în dese stop-cadre, suspendând și inversând succesiunea cauză-efect. Jocul cu timpul deschide apetitul pentru alte feluri de jocuri: cu spațiul, cu legile gravitației, cu formele obiectelor și ființelor, cu raportul logic dintre dimensiunile lor.

„Nu trebuie să ne batem capul cu ce o să facem după asta” e laitmotivul care sună ca un îndemn la începutul fiecărei scene și ca o descurajare a oricărei inițiative care ar putea amenința plăcerea statului pe loc: „O să stăm un an așa și pe urmă ce o să facem? Iar eu am spus că anul pe care trebuia să-l stăm nu trecuse încă, așa că nu are rost să ne batem capul cu ce o să facem după asta”. Personajele nu mai fac imediat ce ar fi putut face pentru că știu că oricum o vor face. Ele zac în inacțiune, iar, apoi, în regretul lipsei de acțiune. Când trebuie să pășească, cel ce are această neisprăvită idee rămâne ore în șir cu piciorul suspendat în aer. Obiectele uită să cadă, o bătaie în ușă e auzită după un ceas, o frază e reluată după câteva rînduri, ca și cum nu ar mai fi fost spusă. Moartea pare îndepărtată și leneșă și nu poate ajunge la vremea ei.

Faptele devin posibile doar în închipuire, în reveriile comic-eroice ale celor ce-și declară voluptuos hotărîrea - dacă ar fi capabili de vreo hotărîre - de a întoarce spatele cu totul viitorului, într-o nesfîrșire a așteptării. „Si gîndindu-se la lupta pe care o dusesem împotriva celor doi, dacă așteptarea și visarea pot fi numite luptă, și știind că așteptarea și visarea si sporovăială noastră pot fi numite chiar așa. După cum și așteptarea celor doi, a lui Mamona cel Tânăr și a lui Vaucher, prelungită la nesfîrșit în măsurarea pămîntului înghețat, tot luptă s-a numit sau așa am hotărît noi s-o numim. Dar ei știind despre nesfîrșirea așteptării și nouă plăcîndu-ne tocmai nesfîrșirea asta”.

Ca și cum ar fi băut din apa uitării ori, si mai sigur, ca și cum ar fi fost visați borghesian de altcineva și ar fi știut asta, personajele principale, ca și „naratorul”, scutite de a se ilustra prin fapte și acțiuni, sînt neostenit adormite, au privirea uitucă si zac în picoteală si lene, „tăcînd și flecărînd și bînd cafele și mîncînd dulcețuri și așteptînd să se însereze si chiar moțăind din cînd în cînd...”. Când se trezesc, fac gesturi absurde, imprevizibile.

Boierul Lăpai e un fel de Tindală urmuzian, somnolent și confuz, un călcător în străchini specializat în constatarea evidenței. Fratele lui, Piticul, pare a fi eminența cenușie și cel mai activ dintre cei „trei viteji” doar fiindcă are energia să completeze gândul nespus sau abandonat, din indolență, la jumătate al celorlalți. Acest Achile de două palme ia, din când în când, decizii imprevizibile și mărețe, dar privite cu suspiciune de ceilalți: „Nu! a spus Piticul uitându-se la mine ușor scîrbit și lăsându-se tăcerea peste noi după acest «nu», fiecare gîndindu-se la cît de «nu» o fi într-adevăr și dacă nu e un «nu» complet, cît o fi de «da»”. Cel de-al treilea membru al acestui comando al lenei pentru care orice amînare a înfrîngerii reprezintă o splendidă izbîndă e însuși boierul oltean Tache Vlădescu. Deși își deapănă viața (fie și din mormînt) și e privit în evoluție, rămîne în memoria cititorului ca un Oblomov balcanic, înecat în lentoare și indecizie: „Tache de Catifea încalecă absent la cele ce se petreceau, zgomotele lumii și mirosurile ei învăluindu-l”; „Tache părea că e în altă parte”; „încalecă și iar porni scurgîndu-se prin vreme cu nepăsare”.

Figuranții scenelor sînt din același aluat: caii au o privire apoasă, cînd nu sînt beți, servitorii picotesc și cască fără încetare, muncitorii care sapă în curtea conacului o groapă pentru var refuză, mulțumiți cu umbra de acolo, să mai iasă în zăduful amiezii să-și ia simbria, ucigașii uită să ucidă, morții să moară, diavolii să-și întrerupă siesta și să comită, conform obligațiilor de serviciu, rele, glonțul nu iese, ci începe să iasă din țeava.

Această încetinire a curgerii timpului exact atunci cînd ar fi trebuit să fie rapidă e și sursa celor mai multe efecte umoristice ale acestei cărți subtile. Pe un fond de inacțiune, de rărire a reprezentărilor și de lentoare universalizată, orice inițiativă bărbătească și orice tentativă de ieșire din starea de delăsare devin derizorii. Textul seamănă cînd cu o snoavă cu proști împiedicați și suciți, cînd cu *Povestea unui om leneș* cu absurdul ei implicit, cînd cu istorioarele minunate și cu gogomăniile feerice ale baronului Munchhausen, cînd cu mărqueziana hălăduire în imposibil. Cînd „omul de acțiune” cel mai cutezător din grupul celor absorbiți de sofistica nonacțiunii este un pitic și cînd singurele lui acțiuni energice, inițiate în numele tuturor și anunțate cu mare fast, sînt împrôșcarea dușmanului cu flori de mușețel și ochirea cu un pistol cu pîlnie a unei scrumbii sîntem în plină comedie a făptuirii.

După ce pronunță un discurs exhortativ spre a-și hotărî camarazii să porceadă la lupta cu Răul, Răul politic, se înțelege, „eroul” se așază la loc spre a constata, oarecum surprins și plăcut impresionat: „Cred că stau foarte bine”. Și tot așa, executînd pe lot itinerariul revoluției acest balet hilar cu vajnice porniri și grabnice renunțări, trupa nătărăilor simpatici înveșmîntați

operetistic *en grands gueniers* nu ajunge la București decît după moartea lui Tudor Vladimirescu. Ivit la 1821, cam pe nepusă masă, elanul revoluționar al personajelor, respectînd regula cărții, se stinge în chip jalnic, detumînd, cum era de presupus, în prostrație, îndolență și tembelic convivial. Amănunt simbolic, întrucît tradiția confirmă faptul că acesta e modul în care se combate răul și se consumă eroicul la români.

Sînt și numeroase alte avantaje ale lentorii, întrucît, descompuse și derulate cu încetinitorul, gesturile cele mai banale capătă adesea o lumină spectrală. Demn de interesul unor teoreticieni ai artei este și felul în care *descripția* (pe care nu are cum s-o evite autorul cînd nu are chef să se ocupe de viitorul eroilor săi), tocmai descripția se preschimbă, în chip paradoxal, în mișcare narativă prin dilatarea nemăsurată a unora dintre detalii și prin dezvoltarea fantezistă a acestor diatări. Descripția dă drumul pe ușa din dos unor scene și întîmplări în care evoluează dezinvolt, în cel mai firesc mod cu putință, lighioane din bestiarul medieval, himere, întruchipări ludice, baroce sau suprarealiste, dar și dospeli hiperbolice agopiene care largesc simțitor și populează tărîmul „irealismului” românesc încă sărac.

Avantajele prezervării forțelor creatoare ca urmare a ignorării consecuției, a precauțiilor narative și a suspansului sînt mult mai numeroase. Cititorul va descoperi singur și alte aspecte seducătoare ale cărții în afara acestor performanțe stilistice centrate pe dilatare metaforică și pe hiperbolă: mimarea erudiției și a vetusteții, a savanteriilor livrești, gustul pentru voluptățile și malițiile renaștentiste, cultivarea cruzimii și a grotescului, solemnizarea banalului, apetitul pervers pentru materia în descompunere, fascinația degradării și a extincției lente, picturalitatea copleșitoare.

Manipulările metatextuale și intertextuale de care au făcut atîta caz comentatorii interesați să facă din Agopian un postmodern nu ar mai reprezenta astăzi, în ochii cititorilor sătisiți de trucuri și sforării artistice, mare lucru dacă la acest prozator ele ar fi rămas o simplă dovadă a virtuozității „textualiste”. Însă, cînd personajele și autorul constată, știu și arată că știu că sînt scrise și au conștiința că trăiesc într-o carte și nu în istoria reală, unde și așa existența lor nu ar adăuga nimic nou lumii acesteia, atunci și acest fapt se adaugă altora asemenea pentru a crea un fundal melancolic întregii cărți. Un sentiment al zădărniceii cutureieră cartea și fiecare rînd al ei, parte a unui lung prohod, îți amintește că „deșertăciune sînt toate și viața aceasta este umbră și vis, căci în desert se tulbură tot pămînteanul...”.

La un an după *Tache de catifea*, Ștefan Agopian publică un roman - *Tobit* (1983) - a cărui acțiune are loc tot în Oltenia, dar cu un veac mai devreme, în timpul ocupării acesteia de către habsburgi. Fiu al unui boier naș oltean, Tobit e prins și jefuit de câțiva lăncieri care îl lasă numai cu un ochi. Ajunge - știind nemțește și fiind în posesia unui act de baronie emis de împărat - colonel într-o tabără militară care construiește Via Carolina. În fruntea unei trupe de mercenari, va pleca să-și reocupe moșia tatălui și, fiindcă țărani au părăsit-o și vecinii boieri o revendică, încearcă să o stăpânească și să o administreze cu banii unui cămătar. Nu va reuși din diverse pricini să ducă la capăt această inițiativă, se refugiază într-o mănăstire și se pregătește pentru un asediu și pentru un pericol neprecizat.

Au loc în această carte întâmplări bizare și de o mare violență, trădări și împăcări, acțiuni de spionaj și conspirații, crime și torturi. Nici una nu pare însă a avea consistența și greutatea unui veritabil eveniment și ne sugerează doar înfruntarea dintr-un joc accelerat de umbre chinezești. Cititorul care se obișnuise cu mișcarea lentă din *Tache...* va fi surprins să constate că textului i se imprimă un cu totul alt ritm, de parcă același stăpîn al mașinăriei acestui bîlci al deșertăciunilor ar fi apăsător, din întâmplare, o altă pîrghie.

Pentru prima oară se remarcă în text apariția unui scenariu mitic definitiv pentru scriitor (va fi reluat și prelucrat și în *Sară*). El are ca prototip îndepărtat *Cartea lui Tobit* (textul socotit apocrif al Bibliei), unde - simplificînd puțin subiectul — un tînăr se străduiește, în numele tatălui său, să intre în posesia unei sume de bani a acestuia, într-un loc îndepărtat și primejdios. Ajutat de un înger și de faptele bune, știute în cer, ale părintelui său, izbutește să facă ce își propusese. Cum se întîmplă adesea, povestea veterotestamentară prefigura (*figuram implere*) destinul eristic.

Tînărul Tobit din cărțile lui Agopian nu reușește, deși se zbate, să îndeplinească dorința tatălui devenită și a lui. În *Tobit*, chiar finanțat de îngerul-cămătar ca să-și tocmească o trupă de mercenari, pierde moșia pentru care avea acte și se retrage rușinos, în celălalt roman publicat peste câțiva ani (*Sară*), personajul care va purta tot numele de Tobit va părăsi orașul Sibiu fără să ducă la capăt nimic din ce a vrut și pierzînd tot ce cîștigase (iubita și pe propriul său moștenitor o dată cu ea). E la mijloc, în cărțile lui Agopian, un complex al paternității și, derivat din el, unul al identității Fiului.

Iar dacă luăm în calcul faptul că, și în *Tache de catifea* și în *Manualul întâmplărilor*, eroii nu sînt în stare să-și ducă la capăt proiectele, s-ar zice că ei se alia mereu în postura tragic-burlescă a unor învinși ai Lumii, a unor Cristii care își ratează misiunea. Tache amîină la nesfîrșit implicarea în Istoric

și se simte bine în rezervațiile ei guvernate de Logosul-Palavră. În schimb, Tobit este o jucărie de hîrtie purtată de vîntul capricios al aceleiași Istории care, la rîndul ei, e antrenată în jocul, plictisit și indiferent la consecințe, al unui obscur și atotputernic amator de acte gratuite.

Cu un erou care, prin statură și ambiție, ar fi fost făcut să aibă destin de epopee și cu astfel de fapte de slujitor mărunț al Nepăsării crude a istoriei, cartea se află în descendența *Țiganiadei* și a epopeilor eroi-comice (amestecul de ficțiune și document din *Addenda* cărții accentuează senzația). La efectul ei burlesc contribuie atît implicarea cititorului avertizat de parcurgerea unor *topoi* literari convocați cu intenție, cît și convingerea personajelor că aparțin unei ficțiuni, că fac parte dintr-o carte, în timp ce se străduiesc să facă parte din istorie.

Protagoniștii sînt de două ori manipulați: o dată de „cheful sau lipsa de chef a bunului nostru Stăpîn” și încă o dată de cheful sau lipsa de chef a autorului care, la rîndul lui... în consecință, nimeni nu mai poate distinge realitatea de închipuire, regimul oniric de cel real, atitudinile grave de cele comice, lirismul de ironie, maxima seriozitate de maxima bășcălie, împlinirea de necesitate, istoria de ficțiune, romanul de metaroman, tonul dramatic de tonul burlesc. *Tobit* reprezintă, sub acest aspect, o performanță stilistică ce pregătește venirea pe lume a *Sarei*.

Numai că, imediat după publicarea romanului *Tobit* (1983), Ștefan Agopian a găsit cu cale să-și consolideze descoperirile stilistice din primele cărți, sintetizîndu-le în cele cîteva zeci de pagini fermecătoare care alcătuiesc *Manualul întîmplărilor* (1984).

Cele șase povestiri îi au ca protagoniști pe Ioan Marin (numit și Ioan Geograful), dascăl, pe vremuri, la Colțea și visînd să ajungă în Englitera, și Zadic Armeanul, care susține că a hălăduit prin toată lumea și a practicat nenumărate meserii, nu mai puțin pe aceea de cîine. Sînt doi clocharzi, doi bețivi jegosi care-și tîrăsc existența jengoasă în medii jengoase, conversînd într-un limbaj livresc cu trimeri savante oriunde s-ar afla, chiar în șanțul în care se trezesc, acoperiți de broaște rîioase, după beție.

În scenele în care, pîndiți de muște, cîini lihniți, șobolani și spioni, cei doi tăifăsuiesc filozofic și erudit, avansînd leze neoplatoniciene, explicații științifice sofisticate, ipoteze oculte și considerații comic-fanteziste asupra istoriei, intervin și alte personaje: cîinele Magog, care trădează o cultură enciclopedică și face față fără efort disputelor intelectuale celor mai simandicoase, păsăroiul Ulise, avid de mișcare și luptă, un Cacodemon cantemiresc, un înțelț care face ordine, usuințu-i spre alte nopți pe strigoii

jucăuși, alți îngeri (unii grași ca porumbeii, alții îngeri-pitici, un înger sforăitor Malfeior), stimfalidele născute din cîinii moloși (după sursele Antichității), diavolul războinic, însoțitorul armatelor de ocupație, Clausevici etc. Deși produse fantasmagorice ale imaginației, ele se comportă firesc și cu un soi de elegantă camaraderie.

De altfel, totul devine firesc în această carte-sinteză despre Balcania începutului de veac XIX și, în consecință, nimic nu poate mira. Indolența funciară a eroilor, filozofia vieții fără iluzii și un fel de a fi ce presupune complicitatea cu orice formă a descompunerii topesc orice diferență între bine și rău, visare și trăire, prezent și viitor, miraculos și real, zi și noapte, minor și major, adevăr și minciună, satanic și domestic, viață și moarte. Mizeria absolută coexistă cu înalta spiritualitate și rafinamentul livresc. Citate și interpretări din Platon, Pliniu ori Ficino, trimiteri la lucrări academice, ezoterice, științifice, recitări de poezii se aud rostite împletit și măreț în locuri neverosimile, în butoaie, în șanțuri, lazarete, printre broaște, muște, resturi puturoase de mîncare și boarfe soioase.

Nimeni nu tresare la apariția demonilor și îngerilor, nu se sperie de graiul omenesc al crinilor, de șobolanii transformați în hrană, de apariția pe corp a semnelor ciumei bubonice. Psihologia eroilor seamănă izbitor cu aceea a ocnașilor care urmăresc cu oarecare curiozitate voioasă asaltul metodic al păduchilor pe propriul trup.

În numai cîteva pagini, prin puterea cuvintelor, se impune literaturii noastre o lume, un univers în care spațiul și timpul se supun altor legi, *opozitele coincid* și unde „statul și așteptatul și vorbitul e tot ce se poate întîmpla”. O lume fără speranțe neghioabe, incapabilă de nou și unde totul vorbește cu o simpatică detașare despre zădărnici.

Absorbiți de șotronul cu figuri al politicii culturale sau poate demoralizați de prelungirea terifiantă a regimului cEAUȘIST, unii din criticii noștri de întîmpinare au trecut cu inconștiență, neputincioși ori, ca de atîtea ori, superficiali, pe lîngă unul din marile evenimente ale literaturii române: apariția miraculoasei cărți intitulate *Sară* (1987). Recitite astăzi, articolele din epocă despre roman vădesc deruta interpreților în fața nu atît a rafinamentului neobișnuit al scriiturii, cît a faptului că aceasta ascunde, cu jocul ei de ape, cîteva straturi de semnificații și cîteva scenarii mitice și narative suprapuse.

Despre ele, putem zice că mai curînd le intuiești prezența, pășind prin galeria de tablouri extraordinare din carte, și că prezența aceasta e discretă tocmai pentru ca picturalitatea să nu se lase coruptă de narativitate. Pe de altă parte, scriitorul însuși acoperă pe măsură ce descoperă. Capătul de fir pe care îl lasă o clipă la vedere spre a ne atrage spre un culoar interpretativ va fi tăiat

cînd nu te aștepți și înlocuit cu altul sau cu o frază care îți șoptește, în felul ei, că nimic nu trebuie luat în serios și că, din orgoliu sau capriciu, totul ar putea fi deviat de autor în chiar clipa făptuirii.

Ceva anume s-a schimbat și în stilul prozatorului, care în *Tobit* - să ne amintim - se hotărîse să elibereze resorturile mișcării epice (încetinite pînă la îngheț și blocaj gestual în *Tache de catifea*) recurgînd, sub acoperirea unei ironii abia sesizabile, la mijloacele romanului tradițional: pitoresc, spionaj, război, tortură, violență, sex, schimbări de decor. *Manualul întâmplărilor* anunțase reîntoarcerea la lentoarea burlescă, adică la ceea ce va deveni marca stilistică a prozatorului. Lentoarea și puținătatea epică definesc și proza din *Sară*, dar aici ele sînt matricea unei somptuoșități stilistice impresionantă. Ești copleșit de ea și ți se pare inutil, amețit de atîta splendoare, să mai cauți o posibilă noimă a textului.

Ștefan Agopian are puterea de a nu se lăsa prins într-o schemă narativă și de a evita organizarea faptelor și alunecarea lor spre un sens anume. Totuși, pentru a putea fi supusă tuturor fanteziilor, „povestea” avea nevoie de consistența unui cadru. El nu putea fi înlesnit de documentele, ca și inexistente, și de datele istorice, confuze sau precare, oferite de cronicile Țărilor Române.

Autorul și-a ales, în consecință, un burg transilvan: Sibiul anului 1703, stăpînit de „națiunea” săsească, ai cărei conducători atestați istoricește își au locul lor în carte. Ioan Zabanius (Sachs) de Harteneck, cornițele națiunii săsești și jude regesc, și soția lui, intriganta Elisabeta Zabanius Harteneck; domnul consilier și senator Barberini; primarul Weber și alt primar, Ioan Schuller de Rosenthal, aflat în închisoare pentru că reprezenta „partida catolică” devenită influentă; consilierul Ratte, omul Vienei, care, împreună cu Rabutin de Biisy, anchetează întâmplările legate de disputele religioase din cetate, ordonînd executarea lui Harteneck și a altor două persoane. Numele acestor indivizi par a fi fost scoase de Agopian din documentele epocii ori din unele consemnări cu caracter istoriografie. Sînt actorii de pe scena istoriei, acolo unde se întîmplă lucruri care nu ne surprind: au loc sau se pun la cale crime, se inventează vinovați, se cumpără trădători, se țin intrigi, au loc execuții.

În fond, neinteresanți, ei apar în carte doar pentru a-i cauționa pe cei plăsmuiți de imaginația autorului și care participă la alte serii de evenimente, cele din zona fabulosului: misteriosul doctor Izrael Hiibner, astrolog și matematician cu puterile, știința și sufletul unui Prospero; Sară Hiibner, fata despre care se știe că a fost înfiată de la carmelite, dar care e mai curînd un produs al magiei doctorului Hiibner, ca și motanul vorbitor Theopomp, companionul Sarei și al copilului Simon Talaba; prietenele Sarei, surorile

gemene Clara și Gertruda Barberini; Ion Tobit, care vine la Sibiu trimis de tatăl său să ridice o datorie de la Hiibner și care se iubește cu pupila acestuia; copilul Simon Talaba - fiul unui mic nobil de origine română care l-a părăsit într-o lume înfricoșătoare -, ce va fi încredințat văduvei Marta Koch și va primi sprijin și căldură sufletească de la Sară și de la tatăl ei; Rafail, un înger ponosit, cuminte și atoatepricepător, scos parcă din poveștile lui Creangă sau din Márquez; baronul Spurck, bărbat de 40 de ani, gras, chel, cu o privire plictisită de miop (Agopian va face din el un personaj definitiv pentru o carte în care guvernează neantul și deșertăciunea).

În schimb, orașul Sibiu nu e deloc o prezență fantasmatică. Vechile lui date arhitectonice, reperele urbanistice (Biserica Ursulinelor, Turnul Măcelarilor, Turnușorul Trompetului, bastionul Soldich, poarta Berger etc.) și atmosfera de epocă sînt reconstituite cu o uimitoare precizie, fapt ce oferă acea consistență realistă și credibilitatea necesare unei țesături fantastice.

Am separat prin abuz planurile, căci Agopian se află, în fond, mai tot timpul în interregnum, acolo unde fantasticul se îngîmă cu realul. El nu se dedă unor lungi și minuțioase dezvoltări realiste pentru a putea decola în fantastic (precum face Mircea Cărtărescu), ci se simte în largul lui să plutească în zona fumegoasă a „întîlnirii apelor”. Altfel spus, e fantastic cu naturalețe, *naturaliter*, inventînd mereu, fără vreo intenție sesizabilă, combinații năstrușnice în chiar clipa în care scrie.

Remodelînd după voie humusul culturii, el joacă grațios și, în orice caz, fără ostentație optzecistă rolul de autor care știe, într-o măsură mai mare decît o știau predecesorii săi, că totul se poate: face tot ce vrea, dar absolut tot, cu timpul acțiunii (pe temeiul gîndului biblic, de altfel exprimat, că „ceea ce va fi este ceea ce a fost”); visul este povestit ca realitate, realitatea ca vis și visul e, de multe ori, realitatea altui vis ori e visat într-o altă realitate; din plictiseală sau fără motiv, va retrage acreditarea unui personaj, pentru ca tot atît de grațios să ne anunțe că îl va transfera pe un altul din altă carte („în curînd, spuse Elisabeta, în oraș va sosi un personaj nou, venit din altă carte”); suspendă cînd vrea timpul, îl dă înainte și înapoi ca și cum ar folosi un video-player sau, ca să ne exprimăm ca autorul, ca și cum „ai vîrî mîna într-un ciorap întors” (timpul!) și „ai începe să-l întorci pe față” (e ceva aici din construcția cărții); abandonează emisia exact cînd aceasta avea nevoie de o complinire, contrariindu-i pe toți cei obișnuiți să citească fraze încheiate la toți nasturii („Afară ninge în fuioare subțiri și un alb încă străveziu acoperise lumea, ai fi putut crede că”; „Totdeauna va fi la fel, spuse domnul consilier, și ea îl privi albă și țeapănă, s-ar ti zis că”).

Cum spuneam, Agopian ne lasă doar să percepem prezența, în planul secund al scenei, a unor umbre ce se agită și se înfruntă inutil pe pînza murdă a istoriei. Ar fi vorba (parcă!) de încercarea de atragere a românilor la calvinism, la lutheranism ori la catolicism și de intrigile inițiate în acest scop de oamenii politici și de fețele bisericești, de posibila simpatie periculoasă a conducerii (care sfîrșește pe eșafod) a comunității săsești pentru necatolici și pentru Rakoczi - dușmanul imperialilor (catolici), reprezentați în burg de vigilentul și atotputernicul consilier Ratte, sprijinitor al „partidei catolice”. Nu „istoria” acestor intrigi ne reține cu adevărat atenția, oricîte caractere și atitudini specifice ar revela ea.

Numele cîtorva personaje și numele lui Tobit (bărbatul venit în cetatea Sibiului dintr-o altă parte a lumii spre a ridica, pentru tatăl lui, o datorie) ne obligă să luăm în considerare și prezența unui posibil scenariu mitic. Ar putea fi vorba, după cît se pare, de cel impus de *Cartea lui Tobit*, o scriere considerată apocrifă și care, datorită viziunii ei pietiste asupra vieții, a avut o circulație bizară în evul mediu. Tobit, un credincios din Ninive (care înmormînta pe propria cheltuială morții), îl trimite pe fiul său Tobias în Mezia, pentru a face rost de bani. Îngerul Rafael (reprezentînd pe „morții recunoscători”) îi dezvăluie lui Tobias mijlocul prin care îl poate răpune pe demonul Asmodeu spre a-i lua soția și bogățiile. Reîntorcîndu-se acasă, Tobias îl va vindeca pe tatăl său de orbire.

Constatăm, însă, repede că evenimentele și personajele cărții lui Agopian întrupează într-o foarte mică măsură acest scenariu mitic iudaic. Tobit (aici un ins lipsit de consistență), chiar sprijinit de îngerul timid (cu slăbiciuni omenești) Rafail, nu face altceva important în carte decît să se culce cu tîrfulițe, să accepte invitații la mese înecate în valuri de bere și să o însămînteze pe Sară - pupila doctorului -, într-o noapte pregătită vrăjitoarește, cu spiriduși majordomi, chiar de acdasta într-un grajd. La porunca fetei, el va ucide, într-adevăr, un țap (întruchipare a diavolului) apărut chiar în timpul împreunării tinerilor, vîrsîndu-i sîngele pe paie. Atmosfera deloc terifiantă din grajdul unde sacrul se amestecă de la sine, în chip firesc, cu profanul te îndeamnă să dai și o interpretare simplă, fiziologică, înjunghierii sîngeroase a țapului. Dar, tot astfel, poți să vezi în actul plămădirii unui copil momentul dedemonizării Sarei, al izgonirii diavolului din pîntecul ei.

De altfel, Agopian ne va ține tot timpul în acea stare de indecizie bine-cunoscută cititorului de literatură fantastică și nu va cădea, ispitit de demonul îngăduitor al literaturii mediocre, în eroarea de a adopta spre ilustrare datele unui mit sau ale unei mari povești. Pînă la sfîrșitul cărții - și nici atunci îndeajuns de

clar - nu aflăm dacă Sară este găsită de carmelite și înfiată de Hiibner sau e fata reîntrupată la Sibiu de același, după ce murise în Spania, în 1680; nu știm dacă moare încă o dată când experiența de magie ia sfârșit sau dacă părăsește împreună cu Tobit orașul, ca să nască într-un loc mai puțin maculat. Sau dacă nu cumva totul are loc în visul febril al copilului Simon, îndrăgostit de fată.

Poate că - ucisă cu pruncul în ea - Sară este o Mărie care ratează nașterea și, o dată cu ea, șansa izbăvirii eristice. Poate că, în experiența lui de magie, Izrael Hiibner joacă rolul Demiurgului eminescian care readuce pe pământ o fată nelumită, pentru ca aceasta să cunoască viața și să se scîrbească într-atît de ea încît să-și dorească reîntoarcerea în neființă. Sub această incidență, s-ar zice că întâmplările dezgustătoare din oraș și din lume (trădări, înșelăciuni, intrigă, otrăviri, căsătorii împotriva voinței etc.) sînt scornite de acest medic izraelit (sau, mai sigur, închipuite și puse în pagină de acest Prospero armean care e prozatorul) tocmai pentru a deveni argumentele unui refuz: Logosul nu mai vrea să se întrupeze.

Firește că astfel de supoziții și piste de lectură, înmulțindu-se, sporesc densitatea cărții (*poros infolii*) și zestrea ei de înțelesuri, demnă de un Mallarme. Ceea ce contează cu adevărat este sentimentul pe care ni-l lasă parcurgerea ei, senzațiile pe care ni le înlesnesc numeroasele poeme din care e alcătuit acest lung poem peste care plutește duhul morții și al zădărniciiei: „Ceea ce ați făcut, precum și ceea ce veți face de acum încolo nu distruge și nu adaugă nimic lumii acesteia”.

Personajele își prelungesc prin plăceri lipsite de plăcere viața lor fără iluzii și fără dorințe, în care totul e știut dinainte: „Ezitînd, Casimir Spurck se desprinsese de aceste gînduri viitoare, de tot ce avea să se întîmple în iarna acestui an...”. Ele fac, în lume sau în intimitate și cu încetineala din *Tache de catifea*, aceleași gesturi și conversează cu aceleași puține vorbe convenționale, păstrînd același tempo chiar cînd li se anunță mari primejdii, o iminentă trădare ori posibila lor execuție. Cînd știi ce urmează în propriul tău destin și că nimic nu-l poate schimba, asprimile vieții se teșesc și nimic nu te mai poate tulbura. „Nu-ți pasă” și „nu trebuie să-ți pese” sînt cele mai auzite replici, iar celelalte nu depășesc capacitatea semnificativă a lui „aha!” sau a lui „sîntem supuși poftelor!”.

Nefiind agitate de năzuințe, personajele fac tot atîtea puține mișcări ca și cele puse pe taifas din *Tache...*, dar aici ele nici măcar nu vorbesc. Și chiar cînd vorbesc, nu spun mai nimic, adică nu ies din canonul politeței. Ocupația

de căpetenie e statul: „Statură o vreme așa, tăcînd și așteptînd ca vreunul să se hotărască să spună ceva”. Se stă în întuneric, în lumina amurgului și cea a dimineții și mai ales se stă în fața oglinzii, cu sfeșnicul sau luminarea în mînă. Bărbații stau goi (precum stă baronul Spurck, de la 6 dimineața, ascultînd flautul din Turnulețul trompetului și privind zidul din față), iar doamnele goale (precum stă Elisabeta Harteneck, cu lanțul de aur alunecînd în curbura sînilor).

Agopian are geniul surprinderii mecanicii gesturilor mărunte ale singurătății și cartea lui este o veritabilă enciclopedie a ticurilor intimității senile: rîgîitul, așteptarea acestuia, strănutul, exercițiile cu limba în cavitatea dintelui bolnav, consultarea distrată a propriei imagini din oglindă etc. Cele mai multe personaje nu acționează cu adevărat și nu se mișcă pentru că nu au de ce să se miște cînd totul pe lume e deșertăciune și vîinare de vînt.

Dar statismul acesta nu e doar semnul prezenței sentimentului atotbiruitor și paralizant al inutilității. El e pus în serviciul picturii și al plăcerilor pe care ni le procură ea nouă și autorului însuși. Vorbim de plăcere pentru că tot ce ține de vizual, olfactiv și auditiv e convertit în plăcere estetică și produce ceea ce autorul numește „o înveselire bruscă”. Personajele, relațiile dintre ele ființează pentru a putea oferi pretextul și componentele unor tablouri de o plasticitate uluitoare.

De fapt, ca importanță în economia sutelor de compoziții din carte, au aceeași pondere figurile umane și entitățile ciudate în care se metamorfozează întunericul, aerul, noaptea, soarele, sunetele, lumina, mai ales lumina, corporalizată în zeci de feluri: tîritoare, trup obosit de femeie, cîine care te cunoaște, animal plătînd neidentificat, apă ce bălțește, se prelinge, sfîrșie, picură fosforescentă: „înalț și depărtat, în spatele pomilor, soarele își clipoci lumina, anunță ora întîrziată și ca o trompetă se lăbărta peste lume”; „Lumina verde și puțină i se adună la picioare, cîine nepăsător și adormit”; „o lumină parcă strecurată prin coaja unei lămîi”; „Soarele se ivi peste oraș, lumină roșu încăperea, din tavan începură să picure stropi roșii, picurară în poala ei, picurară pe domnul consilier”; „Sta așezat și din stingă lui, străduindu-se, lumina se adună veștedă pe pupitru și pe cartea pe care o răsfoia nepăsător”; „Lumina puțină, răsfirată deasupra capetelor lor, se strînsese ca o pînză intrată la apă, se făcu o pată luminoasă și așijderea unui soare uitat”; „Lumina se apropia de sfîrșit, o auzi rostogolindu-se buimacă sub picioarele lui Koork, Greii și ale lui Kinder”.

Ai impresia că personajele sînt făcute să iasă din mutism și solitudine (unde se simt bine) și să se angajeze în conversații totdeauna banale doar pentru ca pictorul să complice puțin compoziția și să redistribuie, cu ochi de artist, figu-

rile pe care lumina să cadă altfel, înviorător. Nici obiectele, puține și bine selectate, câte apar în carte în general și în fiecare cadru al ei, nu au alt rol. Așezate în preajmă, precum la vechii pictori, draperiile, oglinzile, carafele de vin, lanțurile de aur, jilțurile somptuoase, astrolabul, măsuța din lemn roșu pe care, eventual, stă un șirag de perle ajută, de pildă, goliciunii femeilor să-și releve picturalitatea.

Narațiunea însăși nu pare a avea altă noimă decât aceea de a ne conduce spre o altă, o nouă scenă cu virtuți plastice. Ea poate fi încetinită și oprită auctorial de dragul unui stop-cadru care pune în evidență atributele unei lumini anume, bine plăcută vederii noastre: „Părint că vine din altă parte decât din lumea aceea, o rază luminoasă îi poposi pe piept, o simți așa”. Până și ceea ce se întâmplă în încăperile baroce ale cărții este parcă un reflex al închipuirii noastre care prelungește gesturile și mișcă puțin personajele pânzei. Ca într-un atelier unde se inițiază viitorii artiști, scenele se reiau cu aproape aceleași persoane la fel poziționate, dar la ore diferite, pentru ca lumina să cadă altfel. Meșterul intervine uneori, așezînd sursa de lumină unde trebuie: „Lumina venea dintr-o parte, jumătatea lor dreaptă și respectiv stîngă le era scăldată într-o pulbere aurie și solzoasă, cealaltă jumătate avea o culoare întunecată și puțin verzuie”.

În galeria lui Agop, sînt așezate în locuri privilegiate portretele de aristocrate tinere în pragul nunții, de doamne care își ascund vîrsta și tentațiile încă vii, de bărbați de stat cu figuri apatice. Nu lipsesc, în ansamblul acesta de naturi moarte, chiar „naturile moarte”: tăvi uriașe de argint pline cu struguri ușor brumați, negri și galbeni, ori cu grămezi de vișine culese cu codițe. Dar frapează numărul considerabil de gesturi și de posturi ce trimit cu gîndul la repertoriul canonic de atitudini al plasticii lumii: bărbat sezînd pe un fotoliu sau pe un scaun cu spătar în mijlocul unei camere goale; bărbat privindu-și ceasul cu lanț; bărbat în picioare îmbrăcat în postavuri verzi și gri; lîngă un astrolab de culoarea mahanului sau cu o mîină rezemată de spătarul scaunului pe care stă cineva; așezat în jilț, cu o măsuță în față, cu o carafă de vin și o chisea cu dulceață de smochine „bălăcindu-se în lumină ca într-o apă imponderabilă”; la o masă, în aburii bucătăriei, cu berea prelingîndu-i-se flămand pe piept sau înghițind o bucată de carne; femeie goală în fața oglinzii sau în semiîntuneric într-o cameră barocă; fată cu pletele în vînt într-o cabrioletă sau sezînd în fotoliu cu cîinele tolănindu-se alături; o mîină, pur și simplu o mîină întinsă prin aerul mătăsos al unei încăperi.

Și, exact cum se întâmplă pe pânzele marilor pictori, ceva anume, ceva de leînțeles înnobilează misterios atitudinile, gesturile, privirile acestor personaje ivite din jocul de umbre și lumini inițiat de autor. Ele știu mai mult decât arată că știu și ochii ascund ceva de nemărturisit. Ca și conversațiile, mișcările lor puține și încetinite trimit la un lucru important, dar inavuabil. O capodoperă în acest sens este portretul Sarei, care sugerează vitrificarea celulelor și descinderea acesteia din altă lume. Îl reproducem, merită reprodus în întregime, întrucât conține *in nuce* substanța cărții, precum și modul de naștere, prin ambiguitate stilistică și echivoc, a poeziei ei: „Cerul este înalt și albastru. Singură într-o cabrioletă, eroina noastră, de ce n-am spune-o, totuși?, Sară Hiibner, privește pe lângă vizitiu, undeva în praful drumului încă umed de peste noapte. Are o ținută dreaptă, ușor rigidă, e totuși o oarecare moliciune abia ghicită în arcuirea gâtului și, si mai multă în privirea ei din care parcă lipsește ceva. Ochii ei rotunzi și negri par lipsiți de ceva foarte important, par negri din lipsă de culoare, iar nu din cauza prea multor culori amestecate și care, în umbră sau poate în amurg să ți se pare negri, ei fiind peste zi, în alte împrejurări și stări, de la catifelatul căprui amestecat cu galben și puțin verde, până la un căprui închis și umed, dar totuși cald în ciuda umezelii. Irisul, în totalitatea lui, pare o deschizătură spre interiorul acestei femei, e ca și cum te-ai uita prin niște orificii de mărimea unui bănuț spre un hău noptatec și prin orificiile alea lumina este absorbită ca o apă, prăvălindu-se aproape, făcându-te să te înfiori și poate să te întrebi ce ar putea fi și altceva dincolo de acest vid luminos, în hău. Si totuși moliciunea despre care am vorbit mai înainte, nu te poate face să nu te gândești, și la asta contribuie în primul rând aspectul ca de ghips bine lustruit, mai bine spus de alabastru, acel ghips străbătut de firișoare transparente, ale fetei ei, să nu te gândești spun, la o oarecare mortificare a cărnii, dar mai ales a pielii fine care acoperă carnea feței, o pielețică întinsă până la transparentă, dar fără să lase impresia efortului, ceva foarte fin și foarte întins, aproape o stare naturală a transparentului organic, o vitrificare a celulei, dar mai ales a lichidului osmotoc cuprins în ea, nici o pulsație, nimic care să sugereze vreo clipă efortul învierii unei structuri anorganice, dar știind, simțind asta, că sub toate aceste aparențe, sub ele nu se poate să nu se ascundă pulsația neliniștită a singelui și a adevăratei cămi și că aparențele nu fac decât să ascundă încă o dată ceea ce este mai important în noi: sufletul. Putem spune privind-o și privind-o pe Sară, chiar din mersul legănat și încet al cabrioletei și prin aerul acela ușor colorat în albastru transparent și rece, dar acum și puțin roșiatic, e un roșu al frunzelor începând să moară, precum și al soarelui dintr-o

toamnă oarecare, toamna anului 1703, putem spune, cu dreptul de a greși desigur, dar și cu certitudinea subiectivă care ne mîna spre ceva încă neștiut, dar în mare măsură presimțit și închipuit de noi, putem spune, repet, că pe obrazul acestei femei, în jocul de lumini reci al unor cristale invizibile, din toată transparența asta minerală, prin el se străvede o transparență și un joc mineral și indiferent al acelui duh care ne mană, sufletul."

Poezia e nu numai protectoarea acestei cărți, ci însăși rațiunea ei de a fi. Fraze întregi sînt demne de un Kavafis, altele îngînă rostirea mohorîta a Eclesiastului, psalmi sau ecoul unor psalmodieri se percep de peste tot sub bolțile cărții. Capitolele se deschid cu versuri memorabile, unele din specia rară a burlescului liric („Dimineața începu tristă și neîncăpătoare poftelor noastre"). Și astfel de sclipitoare versuri vin de pretutindeni. Nu e vorba de o strategie de seducție prin armonie și muzicalități făcute, ci mai curînd de secreta înzestrare a unui convertit la proză, care a venit acolo cu toate moleculele îmbibate de poezie, poezia zădărnice și a morții.

Tine tot de o anume specie de poeticitate și efectul de ansamblu al celor două povestiri intrate în țesătura cărții și dedicate copilăriei și minunilor ei: povestea copilului Simon Talaba și cea a fetei Sară. Simon e băiatul părăsit de tatăl său într-o lume ostilă (reverberații ale simbolicii creștine); Sară e fata năvălă, detestată pentru naturalețea reacțiilor ei în mediul de evrei creștinați în care s-a născut. Amîndoi tînjesc după puțină iubire, după o mînă mare și caldă în care să încapă sufletul lor plătînd.

Băiatul scrie scrisori naive și emoționante prietenului și colegului de departe, se confesează în vis și se lipește de cei care, înțelegîndu-l, vor să-l protejeze. Trăiește într-un vis perpetuu unde și visul e visat într-un vis. În vis sau aiurea, se înamorează de o fată mai mare ca el (Sară reîntrupată), așa cum numai un copil în pragul adolescenței se poate înamora. Cînd Sară, care i-a încredințat secretele grădinii doctorului Hiibner, va muri, o va chema în vis pe treptele casei pustii și dorul lui o va reîntrupa spre a se mai înălța o dată cu ea de mînă deasupra florilor din grădina vrăjită. Și fetea Sară, despre care lumea crede că e posedată de diavol, îl iubește pe fratele ei, Juan Pedros. Viața ei, trăită tot în reverii, e un basm cu vulpi îmblînzite, spiridusi, colibe din frunze, dezertări de acasă. Tot dorul fără margini îl va aduce îndărăt pe fratele iubit plecat departe, la școală.

E o mare puritate în gesturile și gîndurile acestor copii însingurați, un jînd al căldurii omenești și al prieteniei care atenuază în carte, întrucîtva, apăsarea morții și răscumpără ceva din sentimentul copleșitor al zădărnice.

Realismul cotidian si reverberațiile lui fantastice.

» j

Fabricarea fantasticului

Mircea Cărtărescu căpătase girul criticii ca poet (premiul U.S.R. pe 1980) când s-a hotărât să publice povestirea *Păianjeni de pământ* în volumul colectiv *Desant '83*. Cititorii nu ar fi trebuit să se lase surprinși nici de acest început timid (și neconcludent), nici de confirmarea de mai apoi a unor însușiri de mare prozator pe care o aduce volumul *Visul* publicat după șase ani (1989). Volumul amintit conține numeroase secvențe poematice, tot așa cum în cărțile lui de poezie te întâmpină adesea o descriptivitate delirantă și nu mai puțin o narativitate subtil-ironică.

Astăzi, când știm ce a urmat, am fi în măsură să afirmăm că Mircea Cărtărescu nu a ezitat, de la bun început, să pună în joc o miză enormă. Ea e trădată de una din frazele cu aparența unei autoironii din *Visul*: „Nu vreau să ajung un mare scriitor, vreau să ajung Totul”. Și, într-adevăr, după Eminescu foarte puțini scriitori români au trăit în ideea romantică a atingerii omnipotenței și prea puțini au mai fost însetați ca el de absolut. Totul sau nimic sau, dacă ar fi să evocăm ruleta rusească din povestirea lui, totul sau moartea.

Poate nu ar fi fost lipsit de sens să recurgem, în cazul unui asemenea scriitor, la un principiu analitic unificator. Volumul *Visul*, apărut în 1989, cuprinde, sub titlul *Nostalgia*, un grupaj de trei povestiri excepționale: *Jocul*, *Gemenii* și *REM*. Într-un *Epilog* (inutil) se mai află un text S.F. de serie mare, intitulat *Organistul*. O a patra povestire - *Riiletistul* -, censurată în prima ediție și reluată ca *Prolog* în următoarele, e o combinație modestă de Poe și Villiers de l'Isle-Adam (*Contes cruels*) și prezența ei nu se dovedește a fi fost strict necesară cărții. Liantul acesteia este sentimentul exprimat de chiar titlul tripticului (*Nostalgia*) și de altfel numai lui i se potrivește acel motto din sonetul *Trecut-au anii*.

Ca să privim cum trebuie întreaga splendoare a acestei proze dedicate vârstei de aur a copilăriei și fervorilor adolescenței imaginative, trebuie să ignorăm sîcîtoarele trucuri auctoriale lăsate la vedere după moda anilor '80: plecaciunile ironice, ocheadele și aparteurile adresate cititorului complice și colegilor cenaclisti, înlocuirea din mers a naratorilor și a acestora cu scriitorul, presărarea de probe și de simboluri ale autoreflexivității (mașina care scrie singură povestea), introducerea „de mîna” în scenă a eroilor și celelalte dovezi de stăpînire a tuturor secretelor iluzionării prin artă.

Dacă procedăm ca atare (cum va trebui probabil să facem cu toate produsele cenacliștilor optzeciști), vom avea sub ochi o proză care recurge la o descripție pregnantă de mediu social și de atmosferă pentru a te putea conduce pe nesimțite în tărîmul insolitului. Ca procedură, această alunecare subtilă din realitatea recognoscibilă nu e diferită de aceea practică de M. Eliade, A.E. Baconsky, St. Bănulescu sau St. Agopian și Cărtărescu este probabil ultimul, reprezentant important al prozei realiste cu intruziuni fantastice. Avantajul lui, sub raport strict artistic, e însă enorm.

Prozatorul a intuit cea mai lină, mai plauzibilă și mai lesnicioasă cale de pătrundere în lumea întâmplărilor insolite de lîngă noi și a fabulosului cotidian. Ea se face, uimitor de simplu, prin înlesnirea pe care ți-o oferă, de pildă, sensibilitatea aparte a vîrstelor imaturității: întîi a copilului, căci el trăiește continuu, fără a fi stimulat de nimic, între vis și realitate, el îmbrățișează lumea fantasmatic și preschimbă neostenit realul, dîndu-i neașteptate dimensiuni. Nu prea departe, sub raportul puterii de imaginare, se află școlarul adolescent în pragul primelor pîlpîiri erotice sau inflammat de patimi puberale.

Împrumutînd acest unghi de percepere a lumii și acest fel de a visa cu ochii deschiși al eroilor săi preșcolari și școlari, autorul nu abdică de la statutul lui de matur care reconstituie, după un număr de ani, pentru el și pentru alții, o lume. Se va și folosi de efectul de distanțare și de această pendulare între vîrste și identități spre a ne stimula reflecția și asociativitatea, fără a ne lăsa o clipă să pierdem din auz clipocitul izvoarelor nostalgiei.

Există chiar un fel de alternare distribuită stilistic: maturului (de regulă, insul care își recheamă trecutul pentru a avea unul) i se rezervă rolul reconstituirii realiste a unui București al anilor '70 și '80, cu străzi, blocuri, interioare, cvartale, locatari, magazine, tramvaie, autobuze, obiceiuri aflate toate sub cenușii socialismului ceaușist; copilului și adolescentului (aparținînd acelei *l'âge tendre*) - zona închipuirii, propensiunea spre fabulos și alunecările în oniric.

Cu o acuratețe a detaliului trădînd o oroare evidentă de abstracție și de sclifoseală intelectuală, cîntărețul „îmbătat de concret” al orașului București (cum fusese numit de la debutul poetic Mircea Cărtărescu) revine cu predilecție la habitatul copilăriei lui citadine, care cuprinde Aleea Circului, tramvaiul 16, scuaruri cu borcane și sticle goale azvîrlite la un loc cu ambalajele, strada Ștefan cel Mare, fabrica de pîine, centrale termice de bloc și un număr mare de deșeuri ale civilizației care fixează în memorie un spațiu și un timp anume (precum gropile de gunoi din siturile arheologice). De locuri și

de obiecte sînt, firește, atașate gesturi, limbaje, psihologii, obiceiuri și relații specifice unui cartier bucureștean, dar și unor vremuri cenușii pe care cartea lui Cărtărescu le prinde mai bine decît oricare alta, așezîndu-le în albumul neprețuitelor amintiri ale minunatei epoci a socialismului victorios.

Puștii din nuvela *Jocul* își ocupă timpul cu sporovăieli, povești naive și jocuri, mai ales jocuri, în șanțurile de canalizare excavate și lăsate așa și în subsolurile cu țevi și conducte ruginite, un fel de bolgii de bloc. Printre prietenii de atunci ai povestitorului preferată era „vrăjitoaca” (un fel de fabulă atroce a răului care sporește în proporție geometrică și se universalizează). Dacă un copil purtînd o mască și urlînd fioros reușea să prindă din urmă pe un altul, acesta devenea la rîndul lui o „vrăjitoaca”, fiind obligat să alerge împreună cu primul după al treilea și tot așa, pînă la completa „rinocerizare” a cetei gălăgioase, huiduite de la balcon de locatarii exasperați.

Pe neașteptate, într-una din zile își face apariția printre copiii blocului cel ce va fi poreclit Mendebilul. Noul venit, deși pare fragil, se comportă diferit de ceilalți și, încet-încet, ca un veritabil Erou-civilizator dintr-un străvechi mit amerindian sau semit, le impune respect prin ceea ce face și ceea ce povestește. Mendebilul îi uimește întîi printr-un curaj nebunesc, escaladînd coșul fabricii de pîine, și apoi îi fascinează prin istoriile stranii și visele pe care le relatează barbarilor hipnotizați. Ceata e determinată să-și cumiștească pornirile crude și să renunțe la jocul cu măști hidoase și urlete canibalice. Acest Isus în spielhosen își impune legea tot cu minuni și tot cu pilde și povești cu neputință de-nțeleș și de aceea pline de farmec. Are o gesticulație și o voce de profet, amestecînd neguros fragmente citite în cărțile maturilor, dar cu ochi de copil năzdrăvan.

Însă miracolul nu durează, întrucît noii convertiți se revoltă și se întorc la vechile obiceiuri după ce își descoperă „învățătorul” în pielea goală în subsolul blocului, adică în infernul țevelor supurînde și al libărcilor, cu una din fetițele tribului. La un loc cu membrii acestuia, desprinși de vrajă acum, Mendebilul iese din timpul sacru și reintră în istorie, reluînd cu furie malefică jocul vrăjitoacei ce fusese interzis chiar de el.

Totul se petrece după apariția printre copii a unui vînzător de fleacuri în cămașă roșie-cadriată, care le vinde jucărele ieftine și îi îmbie misterios cu un stilou pe care era imprimată o femeie în costum de baie. Dacă întorceai stiloul cu penița în sus, lichidul negru din el cobora, dezvelind femeia și lăsînd-o complet goală, cum nici unul dintre puști nu văzuse vreodată pe cineva. Stiloul pornografic ajunge, nu se știe cum, în posesia Mendebilului, demonizîndu-l ca un obiect otrăvit prin vrăji, și din acel moment totul se schimbă în comportarea lui și a ucenicilor săi.

Netrecînd proba ispitei, s-ar zice că micul Mesia nu mai e în măsură să salveze lumea, care recade astfel în puterea Răului. Hăituit și lapidat de copiii ce se simt prostiți, Mendebilul, ca și cum ar fi posedat de diavol, are o criză de epilepsie, spre a dispărea apoi din scenă. Luminat, peste ani, de un vis, autorul înțelege, cu sufletul greu de remușcări (precum Saul pe drumul Damascului), că a trecut cu ușurință pe lângă un eveniment crucial și pe lângă o făptură măreață așteptată de mult.

Ne uimește în această excepțională nuvelă finețea transferurilor simbolice, încrîngătura de mituri ingenios dosite în cutele cotidianului infantil, puritatea neverosimilă a desenului din cîteva scene și în special din scena, înconjurată de un abur luminos și străbătută în diagonală de o rază mistică, în care cei doi copii, neasemuit de frumoși și goi, stau nemișcați față în față.

„Erotopatia” se dovedește a fi veritabila obsesie literară a lui Mircea Cărtărescu, ce pare a fi devenit prozator tocmai pentru a-și limpezi trecutul. La începutul nuvelei *Gemenii*, evocînd pe Hoffmann, Nerval și Novalis, el se anunță și ne anunță că „voi scrie nu ca să construiesc o poveste, ci ca să exorcizez o obsesie, ca să îmi apăr bietul suflet de monstru, de monstrul groaznic nu prin hidoșenie, ca la Kafka, ci prin frumusețe”. Scriitorul - care e în primul rînd poet - nu crede că ar putea face altceva: „Simt că nu voi fi în stare să scriu nici un cuvînt despre ceva incidental, neimplicat în obsesie, în himeră”.

Aflat în pragul sinuciderii, confuz și asaltat de amintiri sfișietoare, povestitorul se simte mutat în ființa amenințătoare, terifiantă a fostei iubite și vrea să scape de imaginea ei (care e acum imaginea lui) rechemîndu-și trecutul ca într-o ședință de psihiatrie autoimpusă. Exact ca într-o astfel de ședință, important e însă să știi să stîrnești resortul memoriei și să refaci treptat, ca într-un jurnal de bord, un drum care nu mai există pe nici o hartă și în nici o amintire.

Dar dacă nu ar fi poezia textului și copleșitoarea revărsare de imagini concrete și de detalii, am zice că e de-a dreptul metodică, schematic-didactică urmărirea modificărilor sufletești ale eroului povestitor, de la momentul descoperirii identității, a alcătuirii fizice a propriei persoane pînă la erupția fatală, la 17 ani, a unei iubiri devastatoare.

Totul începe de la ascunzătoarea dintr-un demisol de bloc unde partenera de joacă de la patrii ani, băiețoasa, sleampăta Marcela, îi înlesnește constatarea diferenței. Peste cîteva ani, într-o tabără școlară, un băiat (Traian) cu înfățișare izbitor de matură, cu vocabular de om mare și cunoștințe și

obiceiuri neobișnuite (un alt Mendebil) îl învață, fără a-l convinge de la început, ce înseamnă să ai o iubită, să te gîndești numai la ea și „să-i faci lanțuri de margarete, să te pierzi cu ea de mînă prin pădure”.

Desprinderea de copilăria năvalnică, deloc introspectivă, e însă dificilă. Pe elevul din ciclul al doilea de școală generală prezența fetelor mai curînd îl tulbură și îl irită. A urmat prima izbucnire erotică, momentul îndrăgostirii de colega Lili, o repetiție generală pentru dezastrul din ultima clasă de liceu. Acesta a fost pregătit de ceea ce psihologii numesc „faza inhibiției agresive”.

Andrei, căci așa se numește, și nu întîmplător, eroul-povestitor, se socotește un înger căzut, un damnat: își disprețuiește colegii, se retrage sfidător și eroic în lumea cărților și a scrisului, ignorînd tot ce iubeau tinerii de acea vîrstă și socotind femeia și dragostea cauzele oricărui eșec. Cum se observă, traseul nu e diferit de cel pe care îl socotește normal orice manual de psihologie.

Adolescentul își simte inima „grea de o dragoste abstractă, o dragoste pentru nimeni” și, pe fondul acesta de însingurare, apariția unei colege noi, coborîte dintr-o altă lume decît a lui, se transformă, în pofida propriei lui voințe, într-un eveniment. Colegele răutăcioase spuneau despre ea că e un copil snob și răsfățat, cu aere și „mutriță de doamnă” și însuși Andrei îi vede bine defectele: „minte de vrăbiuță, pretențiile de cultură, gesturile ușor manierizate”. Si tocmai această fetiță-femeie pe nume Gina îi va dezarticula tot edificiul interior celui ce la început nu face decît să-i suporte nefericirea (dintr-o altă dragoste, eșuată, cu studentul Silviu).

Curînd, această ființă bizară, afectată și teribil de schimbătoare va începe un joc pervers de ademenire și indiferență, amețindu-l ca un drog mult prea tare, dar cu neputință de evitat. Erotopia în care alunecă Andrei („amestec de dragoste, ură, dispreț, admirație, idolatrie și silă”) o va preschimba pe Gina într-o ființă hieratică. Iubirea definită uneori ca triumf al imaginației asupra inteligenței. Apar primele semne de boală (senzația de dedublare, transvazare și identificare cu obiectul iubirii) și criza nu întîrzie să izbucnească violent, cum aflăm din rîndurile scrise, la cererea psihiatrului, pe o noptieră de spital.

Dificil pentru cititor ca de-aici încolo să considere ce i se povestește drept rodul unei imaginații morbide, al unei halucinații sau drept o simplă depanare de fapte reale, doar redimensionate artistic. Scriitorul însă - și în primul rînd scriitorul stăpîn pe arta sa de mare prozator - mizează în continuare pe inversarea de identități. Numele Andrei și Gina (amintind de numele platonician al androginului) nu mai par a fi fost alese la întîmplare.

Eroina își reia ocupațiile frivole și fițele de demimondenă iresponsabilă. Eroul se îmbată oribil din gelozie la o petrecere organizată la un coleg după un revelion și o vacanță de iama petrecute fără Gina. Jurnalul de spital al lui Andrei conține toate amănuntele delicate ale geloziei lui însoțite de un delir imaginativ și vise stranii. Crudă, naturală în cruzimea ei angelică (un înger cumplit, precum cel al lui Rilke), Gina își continuă tortura, schimbând fără jenă iubii sub ochii lui. Nu ar vrea să-l piardă, însă, nici pe băiețașul acela cultivat și sensibil.

A fost de ajuns ca acesta să se arate, din exasperare, mai rezervat și să-i scrie o scrisoare de adio pe un ton „trist dar uscat” pentru a se decide să facă gestul de mult așteptat, îl face însă în felul ei misterios, purtându-l de mână pe Andrei pe un culoar subteran în care se intra pe o ușă scorjită din camera ei. Coridorul umed și murdar duce, pe sub fundațiile Bucureștiului, într-o cameră din Muzeul Antipa, unde, în adâncuri, printre exponatele tuturor speciilor și ale istoriei speciei umane, are loc ultima treaptă a inițierii.

Sîntem deja în mijlocul unui tărîm fantastic descris cu o vervă năucitoare servită de o erudiție taxinomică impresionantă. Secvența cu pricina este demnă de antologia oricărei mari literaturi europene și împlinirea de la sfîrșitul ei adaugă un nou strat de simboluri acestei povestiri închinată puterii Eresului. „Transformat, transferat în Gina” (și cu corpul femeii iubite), Andrei își descoperă, privindu-se, privind-o, trăsăturile corpului lui uscățiv și păros de bărbat. Cu identitățile schimbate, „gemenii” se despart, părăsind în grabă locul inițierii (al păcatului original!) urmăriți de exponatele brusc animate și devenite amenințătoare ale muzeului.

Abandonîndu-și jurnalul de spital, pacientul care e Andrei-Gina (sau poate Gina-Andrei) constată eșecul experienței de exorcizare a obsesiei sale prin scris. Nuvela s-ar fi putut termina fără mari pierderi cu episodul „izgonirii din rai”. Prelungirea e o concesie făcută spiritului de cenaclu. Faptul nu are nici o importanță, cum nu are importanță nici succesiunea cam ilustrativă a fazelor iubirii. Dimpotrivă, povestirea avea nevoie de o gestică repetabilă, de o mentalitate, un fond de sentimente și o evoluție a acestora lesne de recunoscut.

Precum înaintașul său Eminescu, acest scriitor a înțeles să-și îndrepte cartea nu spre o categorie socială anume, ci spre o vîrstă miraculoasă, și anume aceea a „dorurilor multe-ndefinite”: „Da, la voi se-ndreaptă cartea-mi, / La voi inimi cu aripe / Ah! lăsați ca să vă ducă / Pe-altă lume-n două clipe”.

Purtînd un titlu misterios - *REM* -, mizînd, printre multe alte trucuri infailibile, si pe puterea acestor inițiale de a întreține, a stimula interpretarea și a o îndrepta mereu spre tot și spre nimic, cea de-a treia povestire are lungimea și alura unui roman (130 de pagini).

Căutarea REM-ului este de fapt subiectul cărții în care o Șeherezadă de 35 de ani încearcă, povestind, să-l rețină încă o noapte în garsoniera ei din marginea Bucureștiului pe mai tînărul amant, studentul filolog din anul IV, Văii. În timp ce Văii e încă pe dram, camera Nanei (Svetlana) e vizitată și descrisă amănunțit de cel ce joacă întîi rolul clasic de autor omniscient, pe care tichiuța artei îl face invizibil, și curios. Cu grație și ușurință, vrăjitorul ghiduș se strecoară apoi în pielea lui Văii, alunecă prin capilarele lui și se culcușește în „delta imensă a creierului său”. O vreme va sta acolo și ne va transmite impresiile, gîndurile adesea cinice ale junelui care își împlinește visul oricărui puști de a avea parte de o femeie matură, de o femeie adevărată.

„Cugetările” junelui și observațiile lui nemiloase ne reintroduc în atmosfera unui cuplu care se ține prin puterea vremelnică a atracției sexuale și printr-un soi de tandrețe motivată diferit de fiecare din parteneri. „C-o fi, c-o păți... Coffee”, sporovăială, sporovăială. Junele amant, care se vede de acum puternic și dominator, inițiază cu o curiozitate sadică operația de aspirare lentă a memoriei victimei (imaginea păianjenului care lasă uscată carapacea insectei paralizate apare în toate nuvelele). Pentru a provoca destăinuirea amoroasă a Nanei, începe prin a povesti el, printre bancuri și filme, idila pe care o avusese cu Măria („Bloody Mary”), fata-buldozer, simpatcă și caldă în pofida „kitschului exuberant” al preferințelor ei artistice.

Însă marea poveste a cărții, cuprinzînd - ca *1001 de nopți* - sertare cu alte numeroase povești, e rostită de Nana, în numele unei fete de 12 ani care în vara anului 1960 a avut parte de o săptămîină vrăjită. Mircea Cărtărescu își completează aici universul (pentru că, spre cîntea lui, are unul) cu elemente din lumea - suspect de bine intuită - a fetelor aflate în pragul pubertății: o experiență de transvazare pe care nici unui alt scriitor român nu i-a mai stat în puteri să o facă. Prozatorul a intuit disponibilitățile artistice ale vîrstelor de trecere, dovedind o cunoaștere în profunzime a fenomenului literar, a petelor albe de pe harta prozei românești. De aceea vom și insista asupra textului cum n-am făcut-o altădată.

Ca în toate prozele lui, si aici descripția e totul sau aproape totul. Este, în chip paradoxal, motorul mișcării narative, calea prin care fantasticul se naște de la sine, fără convulsii si grile deformatoare, mijlocul prin care trecutul (obsesia poetului) poate fi reconstituit ca univers artistic și salvat.

„înalta fidelitate față de referent, de lumea reală" (cum se exprima autorul însuși undeva) dă cititorului senzația de prospețime fără de care produsele imaginației nu pot fi crezute.

Nana începe prin a-și evoca locuința din Bucureștii anilor '60 (vreamea televizorului Temp 6), cartierul privit de sus, balconul unde-și legăna ore-ntregi păpușa Zizi, jucăriile, îmbrăcămintea, cunoscuții, Orășelul Copiilor vizitat de Moș Gerilă, totul cu o superfetăție de detalii. Călătoriile pînă în Dudești-Cioplea (unde locuiesc tanti Aura și verișorii ei) erau singurele, veritabilele evenimente din viața fetei și ele aveau loc cu o anume regularitate.

Știrea unei călătorii (deci a unei schimbări) e, cum se știe din marile cărți ale lumii, primul impuls al unei desfășurări narative. La Mircea Cărtărescu, călătoria echivalează cu schimbarea - cam mecanică, dar vi-guroasă - de decoruri. Mișcarea epică sau, mai bine zis, senzația de mișcare derivă (ca la Celine și Dimov) din succesiunea de descripții. Nu e pierdut nici un prilej, dar absolut nici unul, în care noi, cititorii, să nu fim îndestulați cu „concretețea infinitesimală" a obiectelor lumii înconjurătoare. Pînă la casa mătușii Aura (din Dudești-Cioplea, de unde încep bălăriile cîmpiei), tramvaiul de lemn cu un singur far străbate întregul București: și mă întreb dacă autorul nu regretă a fi pus domiciliul fetei cam aproape.

Așadar, mama și fiica ajungeau la Obor (descripție), urcau de regulă în tramvaiul cu mînerile ovale atîmate de plafon și cu lume pestriță (descripție), treceau prin Bariera Vergului (descripție), coborau pentru mici cadouri la Rond (descripție), intrau în curtea casei verișorilor (descripție), în casă (descripție). Fata își reîntîlnea verișorii și prietenele de aceeași vîrstă din cartier (descripție amănunțită, pe bucăți). Pînă și comparațiile se transformă, dezvoltate năvalnic, tot în descripții, exact ca în poezia lui Dimov (din care se trage și *Levantul*).

Relatarea Seherazadei-Nana e întreruptă la răstimpuri, ca în orice roman *à tiroirs* care se respectă, de impresiile și reflecțiile tînărului partener, ieșit acum cu totul de sub vraja Erosului, dar atras de ce se i se spune, întîmplîndu-se să i se îmbolnăvească grav mama, fetița a trebuit să rămîină o săptămîină întreagă la tanti Aura: alte descripții (cu noi nuanțe) ale lucrurilor și ale fetițelor ce între timp crescuseră și pe care Nana însăși - schimbată acum - le vede în altă lumină.

Deasupra orașului se ivise în acea vară o cometă cu sase cozi. Este semnul prin care prozatorul ne anunță că am pășit în hotarele timpului magic. De aici încolo, tot ce spun, ce visează, ce pun la cale și ce fac personajele - chiar atunci cînd acționează firesc - e susceptibil de interpretare simbolică.

Dar cel mai adesea, lăsate la vedere, simbolurile, miturile, aluziile ezoterice mult prea numeroase sînt înghesuite cu bună știință și cu o ambiție prea mare pe o pînză limitată și neîndeajuns pregătită.

Strălucitoare, tulburătoare vedenii, visele, suculenta și prospețimea amănuntelor realiste nu izbutesc să alunge cu totul senzația de compoziție după rețetă. Nu are a face, însă, cîtă vreme te simți condus, fie și metodic, prin locuri ce-ți par cunoscute, prin seria de ecluze ale sensului și prin sistemul misterios de labirinturi de o ființă inteligentă și cultivată.

Relatarea Nanei cuprinde alte două rame narrative care alternează și se întrepătrund: povestea „alungitului” Egor și povestea jocului „de-a reginele” pe care-l inițiază cele șapte fetițe prietene, în fiecare zi. „Alunghiții” - mama și fiul -, ființe incredibil de lungi și de fragile, au apărut întîi pe înserat la tanti Aura pentru o probă de croitorie. „Alungitul”, pe nume Egor, se împrietenește iute cu Nana spunîndu-i povestea neamului său de negustori gruzini aciuîți în Valahia pe vremea lui Hangerliu.

Străbunicul care făcea negoț cu atlazuri la Giurgiu a fost omorît cu jungherul chiar de pașa de Giurgiu. Urmașii, avînd biografii levantine, au rătăcit prin Europa și prin nordul Africii (unde au contactat o boală a oaselor transmisă de o muscă), au fost băcani, palicari, călugări, crîșmari, bucătari, roșiori, cartofori ș.a. Bunicului Dumitru (ajuns într-un circ ambulant ca cel mai înalt om din lume sub numele Signor Firelli) i-au apărut pe piept, printre tatuajele încîlcite, literele prevestitoare: REM.

Genealogia neamului de pînă la bunicul Dumitru e scoasă, după spusele lui Egor, dintr-o cronică de familie care începe (se putea?) într-o mănăstire tibetană din secolul al XIII-lea, de unde un călugăr novice a plecat spre apus în căutarea a ceva nedefinit, dar simțit ca important (*La Quete du GraalIREM*). Această istorie fermecătoare pare spusă de un personaj din *Un veac de singurătate*. Ea ne pregătește, prin negurile ei istorice în care ne trage, să coborîm și mai adînc în pădurea de simboluri și semne misterioase.

Pentru că știe să asculte, fetei i se cere să viseze. I se încredințează o scoică (descriere) hipnagogică și e rugată, pentru a elucida o enigmă (enigma REM-ului), să viseze șapte vise și să le povestească în fiecare dimineață lui Egor. În primul vis (și în cele ce vor urma și care sînt toate fragmente poetice) apare o pădure luminoasă încărcată de rouă dimineții și Nana simte că n-ar mai fi dorit să iasă din ea. Noaptea vor fi pentru visare și visele pentru a prelungi *Visul*, în care se înaintează mereu și treptat spre ceva ce ar putea da o cheie a REM-ului.

În schimb, zilele vor fi dăruite jocului „de-a reginele”: fiecare din cele șapte fete (între care o țigancă și o evreică) este o regină pentru o zi. E împodobită după temperament și posibilități (descripție), primește câte o „incintă sacră” (curtea, camionul vechi etc.) și câte un obiect magic (totemic) și câștigă dreptul de a porunci celorlalte. Sînt trasate în culori diferite (începînd cu violetul, ca în spectrul luminii) șapte cercuri magice pentru cele șapte zile și aventura începe prin descoperirea unei încăperi subpămîntene, o grotă ovală cu un schelet uman gigantic (descripție suav-macabră, specialitate a prozatorului).

Fiecare zi aduce cu ea întîmplări miraculoase (mai aproape de miraculosul folcloric decît de fantastic), metamorfoze și călătorii fantasmagorice provocate, pe durata timpului magic, de puterea absolută cu care au fost învestite fetele-regine: jocul frisonant al parcurgerii accelerate a vîrstelor; traversarea unui oraș fantasmatic ascuns într-o perlă (joc CD); clocirea de către fete (fecioare) a ouălor în care se preschimbaseră baloanele de săpun ale reginei și eclozarea unor vedenii (licornul, omida, crabul roșu, ființele monoptere, scheletul de cal și călăreț, fiecare descris cu de-acum cunoscuta minuție); o ascensiune cu casă cu tot deasupra Bucureștilor (prilej de descriere aeriană dimoviană, cu o revărsare haotică de imagini); plămădirea (ca în alchimie) a ființei perfecte, a unui bărbat cu sîni de femeie etc.

În tot acest răstimp, noapte de noapte, Nana își urmează calea prin pădurea fără limite din visele comandate, întîlnește (într-un vis) o cupă fisurată și bînd din ea un rest de vin rubiniu (ecou literar: filtrul Ysoldei) se trezește îndrăgostită de Estera, evreica grupului, în următorul vis, rătăcitoarea prin pădurea paradisiacă (obsesie de bucureștean) dă peste o cheie de aur care îi strecoară dorința de a cunoaște pînă la capăt, indiferent dacă dincolo de poartă se află Plăcerea sau Teroarea. A doua zi Ester urma să fie regină.

Visele sînt urmate de vizite la foișorul alungiților și Egor capătă certitudinea că Nana e ființa aleasă să citească semnele și să reveleze secretul REM, un fel de El Aleph la care se gîndiseră de mii de ani toți inițiații lumii. Alungitul îi dezvăluie fetei că este (se putea oare să nu fie?) scriitor, un scriitor care năzuiește să ajungă Totul, să se substituie universului și să ajungă el însuși Lumea. Scia de la 16 ani și abia trecuse de 15.000 de pagini în care se află - ironie colosală - un singur cuvînt repetat la nesfîrșit, cu tenacitate de furnică și cu dorința de a atinge desăvîrșirea: cuvîntul *nu*.

În visul următor, ajunsă, prin pădurea cu lumini și umbre acum, la o hardughie cu o mare ușă stacojie (ca în *Gemenii*), fata intră pe un culoar plin de păianjeni, vechituri și detritusuri (descriere) și ajunge în fața unei

alte uși care își arăta indecentă gaura cheii (simbol sexual prea ușor decelabil). Nana se trezește cu sentimentul neliniștitor și frustrant că acea cheie de aur s-ar fi potrivit.

Ritualul nu va mai fi de-aici încolo respectat și astfel se iese dramatic din starea de grație a poveștii și a vârstei miraculoase a copilăriei, în ziua a șasea, Garoafa-țigăncușa întârzie și jocul, prelungit târziu în noaptea cu lună plină (vechi simbol fiziologic), are loc într-o școală veche bîntuită de lilieci. Fetițele aflate în preajma unei mari schimbări fiziologice organizează un joc demonic. Judecata și „rostirea învinuirilor” sfîrșesc cu condamnarea la spînzurătoare și la ardere a păpușei Zizi (simbol al despărțirii dureroase de copilărie). Nana are un sentiment de culpă, simte că a comis o eroare fatală. Nu poate visa și vede cum toate minunile își pierd treptat culoarea.

Ultimul joc va fi al nunții mirelui Nana cu mireasa Ester și sărutul celor două fete va fi semnul că Marile Jocuri ale copilăriei luaseră sfîrșit. Disperat, Egor o roagă să ajungă totuși printr-un ultim vis la REM și fata are senzația, adormind într-o stare întunecată, că altcineva o visează. I se pare că deschide ochii și într-un vârtej de culori aleargă spre foișorul alungiților, unde se afla magazia dărăpănată din celălalt vis. Deschide cu cheia de aur ușa stacojie și intră în camera unde un tînăr scriitor (asemănător lui Cărtărescu la 30 de ani) bate la mașină *REM-ul*, povestea abia spusă de Nana junelui amarez.

Fata primește o foaie de calendar și, reîntrînd pe un coridor întunecat (descriem) în pădurea paradisiacă din visurile ei (descriere), încearcă zadarnic să regăsească drumul înapoi și înțelege că nimic nu mai poate fi ca înainte. Se trezește cu o foaie împăturită în pumn și despăturind-o dă de foaia dăruită de tînărul din REM. Ea purta data de 3 mai 198..., adică era smulsă dintr-un calendar care urma să apară peste 20 de ani (sîntem pe urmele lui M. Eliade).

Firește, vraja s-a destrămat. Nana se va întoarce acasă pe Moșilor, cartierul, foișorul, magazia, curtea cu minuni vor fi, după o vreme, demolate și acoperite de un cvartal de blocuri. „Timpul exterminator”, cum ar fi spus Egor. Naratorul reîntră în scenă în final, obiectivîndu-se brusc spre a reproduce gîndurile eroilor și ipotezele Nanei despre REM. El ar putea fi și „un sentiment, o strîngere de inimă în fața ruinării tuturor lucrurilor, în fața a ceea ce a fost și nu va mai fi niciodată”.

Această interpretare e mai în spiritul sfîrșitului nopții Șeherezadei: banalul Văii, căruia nu-i trece prin cap cît a fost de norocos, își părăsește grăbit amanta. Aceasta, rămasă singură precum o femeie singură, reîntră în propria poveste continuînd cu înfrigurare manuscrisul lui Egor, în care nu se află decît

un șir de «M-uri. Oul rămas dintr-unul din jocurile copilăriei se crapă și din el se ivește Himera. Ea acoperă triumfătoare cu umbra uriașă o ființă micșorată, chircită, reîntoarsă încet spre starea de fetus. E deja prea mult.

Lungită și complicată inutil, nuvela își pierde echilibrul și dă senzația unei fabricări la rece a fantasticului prin asumarea deliberată a principiilor și regulilor unei specii unde importantă e ingeniozitatea cu care se operează derapajul din „real”, îmbibat de aluzii livrești și gîfîind de dorința de a bria, textul se salvează totuși prin forța detaliului și prin surîsul complice care însoțește elaborarea.

Am analizat pe larg, repovestind didactic și cu un dezonorant (pentru mine) exces de precizări și amănunte, numai cele trei nuvele dedicate vîrstelor de trecere și înfiripării atotputernicei domnii a sexului (*un sex e în toate...*). Numai ele indică locul liber al istoriei literaturii române pe care l-ar putea ocupa Mircea Cărtărescu.

Dacă extrapolăm puțin, am zice că definitiv e la el obsesia pierderii trecutului. Va rămîne un prozator important al literaturii noastre mai ales prin efortul emoționant de salvare a acestui trecut (care e și un trecut al ființei), îmbătrînind sau devenind - obosit de glorie - indiferent la efecte, Mircea Cărtărescu își va ostoi, cred, ambiția de a străluci și de a demonstra. Atunci va ocupa, fără îndoială, un loc în marea literatură a lumii. Dacă acesteia, literaturii, îi va fi dat să supraviețuiască.

Proza livrescă, autoreferențială și parodică. Literatura exercitiilor de stil. Literatura literaturii

i

De la mimesis la poiesis

Proza românească, în tendința ei de a nu se lăsa aservită dogmatismului oficial care continua să recomande reflectarea realității, a ajuns să se ia pe sine ca referent necesar și suficient, în anii '70 au apărut texte cu o motivație specifică. Ele nu mai încearcă să relateze, să descrie, să analizeze pentru a configura o lume cât mai asemănătoare cu cea reală (pe care noi s-o recunoaștem validând-o) și nici nu se mai străduiesc să transfigureze realul, să-l împingă spre fantastic, spre absurd, spre mit, ori să-i dea un surplus de semnificație, oferindu-i însemnele parabolei.

Aceste texte - metatexte, în fond - atrag atenția asupra lor însele ca fapte literare și scot din chiar această împrejurare un efect literat. Metaproza meditează (cu efecte de ordinul parodiei, al pastișei și al intertextualității) asupra poieticii sale și-si face un subiect din chiar această neobosită relatare a felului cum se scrie cartea.

Consecvenți cu această viziune au fost scriitorii cunoscuți ca aparținând „Școlii de la Tîrgoviște”. Jurnalul notelor de atelier literar se află în centrul „creației” lor, iar literatura devine scopul absolut al existenței.

În 1969, **Mircea Horia Simionescu** publică *Dicționarul onomastic*, prima carte din ciclul intitulat *Ingeniosul bine temperat* și care va mai cuprinde: *Bibliografia generală* (1970), *Jumătate plus unu. Alt dicționar onomastic* (1976). *Breviarul (Histona calamitatum)*, 1980, *Toxicologia sau Dincolo de bine și dincoace de rău* (1983). *Jumătate plus unu...* fiind o completare a *Dicționarului onomastic*, s-a vorbit despre o „tetralogie” în jurul căreia gravitează pe orbite când mai apropiate, când mai

îndepărtate celelalte cărți ale acestui scriitor excepțional: *Nesfîrșitele primejdii*, *După 1900, pe la amiază* (1974), *învățăture pentru delfin* (1979), *Redingota* (1984), *Licitația* (1985).

„Tîrgovișteanul” Mircea Horia Simionescu a prefațat mai toate inovațiile stilistice ale prozatorilor optzeciști, dar și, surprinzător, ale poezilor, mai ales ale lor. Nu e „strămoșul mistic”, ci chiar tatăl lor natural.

Dicționarul onomastic, deși o carte de debut, pare opera unui scriitor fără etape și stadii, fără istorie și care se află în posesia desăvîrșitei științe literare, a regulilor vieții, artei și limbajului. Aici, ca și în genere în *Tetralogie*, Mircea Horia Simionescu face impresia unui demiurg sătul de zile, sastisit, care se joacă din plictis cu *materia mundi*, repetînd distrat momentele și formele creației. Din felul cum își redactează textele, se deduce că e vorba de un autor care are conștiința uriașului, copleșitorului trecut al scrisului și care, simțind apăsarea demoralizantă a precedentelor artistice, are totuși puterea să răzbată de sub această apăsare prin însăși folosirea consecințelor conștientizării ei.

Tetralogia poartă toate însemnele unei opere alexandrine care anunță asfințitul unui ciclu, poate sfîrșitul modernității, în timp ce proza românească - de puțin timp ieșită din chingile realismului socialist - se căznea încă să atingă performanțele și diversitatea tipologică a celei interbelice, iată că în athanorul tîrgoviștean se ivea o splendidă creație borgesiană, ludică și ironică, și care nu dezbătea, nu reda, nu reflecta, nu slujea cuiva sau la ceva. Literatura noastră se vedea dintr-o dată sincronizată (cum nu se mai întîmplase din vremea primului val avangardist), ca și cum o dialectică implacabilă ar fi adus-o acolo, ca și cum totul în jur ar fi evoluat sub semnul normalității.

Rod al unei inconfundabile dedublări și al unei arte combinatorii încîntătoare, produsele de o diversitate și o ingeniozitate uluitoare ale acestui scriitor reprezintă o victorie neașteptată a gratuității, livrescului și autoreferențialității reputată în plină etapă de reîndoctrinare ideologică și sub ochii neodihniți ai cenzurii.

Textele lui vizează nu o anumită literatură, ci instituția însăși a literaturii. Mai mult: nu numai literatura, ci însăși viața cu mecanismele și gesturile ei previzibile pare să intre în atenția acestui promotor al totalitarismului parodic în chiar vremea totalitarismului politic.

Dicționarul onomastic cuprinde, înregistrate alfabetic, un număr de fise caracterologice și de definiții fanteziste sugerate de fonetica unor nume luate de peste tot, din presă, din cărți, din cimitire etc. sau inventate *sur le cliamp*. Cu inventivitate excepțională și cu imaginație intertextuală debordantă, autorul exploatează marile resurse ale asociativității fonetice și

mai toate consecințele ei: umorul absurd, umorul de contrast și de inadecvare, umorul de sursă livrescă, calamburul (care anunță practicile de după trei decenii ale „cațavencilor”).

Uneori (în *Jumătate plus unu* mai ales), „caracterele”, „portretele” capătă durată și turnură eseistică ori se epicizează, preschimbându-se în pastișele savuroase ale unor tipuri recognoscibile de proză (balzaciană, urmuziană, picarescă, epistolară etc.).

Dicționarul... este, firește, o operă înveselitoare și năstrușnică, dar putem să-i atribuim și intenții serioase. Am fi tentați, de pildă, să o echivalăm cu o încercare impresionantă - printre puținele în lume - de respingere a arbitrarului semnului lingvistic. Mircea Horia Simionescu inventează un fel de *onomantie* literară.

Ca și cum ar dori să întărească valoarea simbolică, pierdută cu timpul, a onomasticii, scriitorul, luându-și în sprijin imaginația noastră intertextuală și puternica tendință de semiotizare din interiorul culturosferii, reușește să impună o legătură nouă construită semantic, dar surprinzător de plauzibilă, între nume și caractere, între nume și fapte. „Prin concentrarea a mii de impresii și senzații foarte particulare...” (cum aflăm din teoria pe care însuși o face în jurul numelui Ermenegildo), autorul găsește cuvântul în care să fuzioneze, ca într-o capsulă sintetică, toată acea profuziune de imagini simultane cu care ne gonește din urmă memoria.

Ideea de a-și valorifica, sprijinit pe o cunoaștere profundă a omenescului, harul asociativ, cu ajutorul acestei rețete a *denominării*, pare o aluzie la demiurgia creatorului: atribuirea de nume e o prerogativă divină. Pe meridianele întregii antichități numele desemna o realitate concretă, o calitate a acesteia și reprezenta un act magic adesea, de influențare a destinului. Nostalgia autorului vizează, am spune, acele fericite vremuri când numele plutea deasupra și în preajma ființei, aproape concret (ca unele spirite despre care părinții răsăriteni afirmă că au o oarecare materialitate).

Unii comentatori au considerat că mobilul real al *Bibliografiei generale* (1970) ar fi dinamitarea clișeeilor, sfărâmarea tiparelor terne ale literaturii și că, deși sub o formulă oarecum neobișnuită în cuprinsul literaturii noastre, cartea se așază, prin mentalitate și prin procedee, în descendența satirico-demitizantă a Avangardei. Subiectul mimatei *Bibliografii generale* pare a fi, într-adevăr, degradarea ideii de literatură. Locurile comune ale acesteia și, în genere, ale spiritului sînt aici persiflate și de un fir polemic poți da oriunde în text.

Dar nu lipsesc interpreții care consideră că autorul are în vedere multe alte tipuri de stereotipii. Prozatorul însuși a vorbit o dată despre opera sa ca despre o epopee eroi-comică, satiră și panoramă a erorilor acestui secol și a lumii în genere, o lume care „suferă de viciile stereotipiei și ale inerției”. La Mircea Horia Simionescu interesantă și cu adevărat cuceritoare este chiar ipostaza aceasta a scepticului care știe că nu se poate ieși din tipic. Senzația de joc superior și de gratuitate vine de la faptul că observația nu atinge niciodată nivelul lesnicios al satirei, că e generoasă și estetizantă.

Mircea Horia Simionescu e în măsură să parafrazeze orice, e capabil de abila contrafacere a oricărui stil și a stilului oricăruia, poate reproduce, cu seriozitate bufonă, scheme de gândire, turnuri sintactice, automatisme și tonalități de tot soiul. Știe să lucreze în orice pastă, să traducă, în deplină cunoaștere a mecanismelor limbajului, prin alegerea cuvintelor, tonurilor și ritmurilor, marea dar mica diversitate a unei culturi. Nimic nu scapă acestui observator infailibil și simțul minuțios de care dispune, precum și instantaneitatea cu care înțelege „entomologie” ni-l cheamă în minte pe Raymond Queneau cu *Exercices de style* și *Fetite Cosmogonie portative*.

Sînt vizate nu puține modalități de redactare și maniere stilistice cunoscute: ornamentica epitetelor grațitudinii, protocolul recunoștinței pioase al unui *Cuvînt înainte*; elanul provincial și fudul al semnalărilor de noi și prestigioase contribuții autohtone peste hotare; redactarea în poncife distins academice, neangajantă, aseasonată cu mici obiecții; formule de deschidere și de încheiere - imposibil de ocolit - ale recenziilor și articolelor critice; nelipsitele icnete lirice ce întretaie, din timp în timp, narațiunile; aerul preocupat și măreț al paginilor de confesiune epistolară; notația nevrotată de jurnal de campanie; jovialitatea epitetelor abuzive din evocările jurnaliere ale unor celebrități; ținuta senină, neostenit primăvărată, a autobiografiilor mulțumite de sine etc.

Nu avem spațiu pentru a oferi exemple în care alura tipică a redactării sare în ochi. Nenumărate fragmente, poate toate frazele *Tetralogiei* ar putea ilustra aria îndeajuns de întinsă, dar nu nelimitată, de habitudini ale prozei (și nu numai ale celei socotite literatură de grad secund). Punînd în mișcare un uluitor mecanism de pastişare, Mircea Horia Simionescu se dovedește a fi în posesia cvasitotalității manierelor stilistice. Mai mult, atitudinile, situațiile, relațiile din sfera umanului - adică însăși substanța artistică a prozei și semantica însăși a vieții - par a-i fi familiare acestui scriitor, în aceeași măsură.

Scriitorul ne obligă să credem că stăpînește pîrghiile vieții, că știe, pînă la plictis, toate atitudinile existențiale, toate posibilele reacții psihice, motivările și mișcările de răspuns, oricare din consecințele acțiunii și

contraacțiunii, inițiativele probabile și scenele consecutive acestora, întreaga varietate de decoruri, toate gesturile, ticurile, conduitele verbale, ca și inventarul absolut al tipurilor umane. În tiparele astfel dominate, scriitorul ar putea turna *orice*. Modelele funcționează implacabil și înlănțuirea actelor e, într-adevăr, atât de verosimilă, încât te surprinzi, uneori, a nu fi realizat năstrușnicia informațiilor formalizate.

E o mare intimitate cu viața, cu cotidianul, în secvențele *Tetralogiei*, în scenele creionate cu precizia la care ar jindui orice romancier realist și care lui nu-i produce cine știe ce satisfacție. Simți că acest scriitor ar fi apt - stăpîn cum e pe codurile genetice și literare - să opună existenței înseși o altă existență (așa cum, replicînd istoriei literare, scrie pagini de istorie fictivă). O existență compusă din tipicități, adică din ceea ce îi este dat unei conștiințe penetrante să sesizeze ori să se mistifice a ignora.

Cu o fantezie de mare cuprindere, cu o intimitate atât de pronunțată cu paradigmele lumii, cu o știință exactă a formelor, Mircea Horia Simionescu nu confirmă, totuși, o vocație demiurgică, în sensul că nu e un ziditor de lumi noi. El *reface*, ca revenit după un dezastru, din fragmente de memorie, un univers. E încă în posesia unui volum uriaș de detalii și de coduri, dar legăturile adecvate dintre ele nu și le reamintește. Ca într-un exercițiu de destindere, Creatorul comite năzdrăvănii, reconstituie din ce poate, din materii imprevizibile, adesea incongruente, spre a se amuza, prototipii zilelor Genezei, trasează serii de avatari, le parcurge, iute, destinul, aprinde, din loc în loc, viața, experimentează conflicte, pune la cale întîmplări după reguli încercate.

Din zestrea de formule, motive, teme, tipuri, trame - despre care lasă să se creadă că aparțin unui inventar pe deplin cunoscut și complet - autorul alege pe una sau pe alta, le încarcă, o clipă, de substanță, le dă un sens, complică apoi, dar nu mai mult decît ar admite noul tipar în care a alunecat. Ca pentru a-și rememora senzațiile Genezei, Creatorul face să se desprindă, din imperiul său de forme pure, cîte una, la întîmplare, urmărindu-i întruparea, punînd-o să ilustreze o temă, lăsînd-o să se miște, o vreme, în spiritul acesteia. Prins, cîteodată, de joc, ajunge să se abandoneze conflictului schițat și duce la capăt intriga, uitînd că se află pe o cale bătută.

Tocmai această din urmă trăsătură (concretizată în piesele independente, în povestirile ce ating apreciable lungimi, din *Tetralogie* ori din alte volume, precum *După 1900, pe la amiază*) adevărește faptul că acestui spirit îi e necunoscută atitudinea inconcesivă. El nu se poate indigna pentru că știe că e în *scrisa* creatorului de a produce convenții și, nu o dată, peste ironia lui blîndă, atotpricepătoare, trec emanații afective și umbre de vis. **În** fond, nu

altceva decît sentimentul rafinat al culturii, duhul calm al bibliotecii coboară peste texte, le dă îngăduința, detașarea care cheazășuiește nimbul de impasibilă măreție.

E de domeniul evidenței că toate cărțile *Tetralogiei* (ca și celelalte semnate de Mircea Horia Simionescu) sînt redactate cu privirea pironită asupra succesiunii istorice a tuturor formelor literaturii, sub teroarea unei ascendențe care nu te poate asigura de ineditul absolut al textului tău. În asemenea condiții, scriitorul, înfrîngîndu-și reticența și orgoliul intelectual inhibitiv, a putut totuși să dea curs năzuinței inconștiente de a suspenda, chiar și numai pentru o clipă, pentru clipa lui, acțiunea prohibitivă a memoriei culturale. Autorul s-a determinat să creadă, măcar pe durata actului, că nu e și el un agent al previzibilității lumii.

Înfruntarea dintre inhibiție și elanul creator înnăscut al artistului este, la Mircea Horia Simionescu, chinuitor de acută, dar din acest conflict aproape ireductibil se ivește și, în chip paradoxal, sporește opera. Pe cîmpul frămîntat de tendințe antagonice, înfrînții sînt învingătorii. Totuși, cu puțină atenție, cititorul poate descoperi expresia tragică de pe chipul scriitorului dezolat de incapacitatea de a-și legitima prezența „în act”, de neputința de a-și găsi un loc, un loc fără precedent, adică o identitate.

Sentimentul persistent al îndoielii, al zădărniciiei efortului, incertitudinea apăsătoare umplu spiritul de umilință, dar îi și impun reacții de tip compensativ. Conștiința gravă că suferă de un deficit, recuperabil, poate, numai prin intensificarea trăirii artistice, îl împinge la expediente de ordinul ostentației și al fanteziei simulante. Marile gesturi exhibitiv, spectaculare, suprapunerile uluitoare de planuri și de efecte burlești delectabile, marea instabilitate caleidoscopică, artificiile, parada tipologică, cu continua rupere a granițelor dintre personajul de bibliotecă și cel de stradă, aglomerarea de note, avalanșa de calambururi, inventivitatea umoristică, multiplicarea unghiurilor pînă la frîngerile ilogice, acel du-te-vino între zona imprezizibilului și cea a banalului, într-un cuvînt, fantezia cu care ne copleșește Mircea Horia Simionescu reprezintă, în fond, convertirea deziluziei în iluzie, a dezamăgirii în amăgire. Eliberarea fanteziei, cu conștiința implicită a iluzionării, devine o *metodă* de existență.

Fantezia de care vorbesc toți exegeții lui Mircea Horia Simionescu este starea de **supracompresie** (ori de subcompresie) a unui cazan uriaș în care fierb laolaltă fragmente de cultură, eroi, fracțiuni de eroi, secvențe cotidiene, frînturi de informație, crîmpeie de literatură, părți de peisaje văzute și

închipuie, zîmbete omenești, racursiuri, forme, forme. Pentru a înțelege felul cum funcționează ea, trebuie să evocăm bolboroseala în semisomnolență a Memoriei înseși.

Nu e întâmplătoare, în *Tetralogie*, recurența unei plăsmuiri de o speță particulară, a *mașinării*, a unei mașinării sofisticate, urmuziene, compuse din piese bizare, de o fabuloasă diversitate obiectuală (artistică și paraartistică) și a cărei funcționare dezvoltă similitudini ciudate. *Mașina de produs emoția artistică* (din *Bibliografia generală*), chiar dacă oferită cu ironie, evocă ceva din regimul de asociativitate totală și imprevizibilă în care pare a lucra artistul cînd o dorește. Ea poate fi inventariată ca simbol (arhetip baroc) al instabilității, metamorfozei și ostentației.

Nu-l închipuim pe scriitor ca posedînd, înainte de toate, o disponibilitate absolută, asemănătoare aceleia a aparatului extravagant descris și înseși Memoriei culturale, pentru a se scufunda, la dorință, în starea unei neîntrerupte asociativități. Prin creșterea sau scăderea restricțiilor raționale, ca și prin reglarea dozei de cumpătare logică în funcție de ridicol și de lipsa de crez lăuntric - ce pîndesc de peste tot - se ivesc toate frîngerile imprevizibile de fraze și acele diferențe vizibile de ton și de manieră (de la realism tipologic la absurd).

Răsturnările stilistice, care merg pînă la tiparul frazei, instabilitatea care ajunge să pară o vocație, mobilitatea decorurilor într-o procesiune de aparențe „necesare”, simulările, înscenările de tot soiul constituie, de fapt, un *program spiritual* (ce va putea fi receptat ca un program estetic). Alunecările nebune ale fanteziei pun în mișcare energiile interzise de conștiința tipicității, astîmpără setea de făptuire. Cu cît mai rapide schimbările de optică, mai fastuoase jocurile de lumini, cu atît mai ușoară iluzionarea.

Prin abundență, defrenare, artificiu, prin supralicitare în sensul formei, autorul - care ilustrează, poate ca nimeni altul la noi, starea de spirit barocă - sugerează (suplinind) omnipotența pentru ca să-și conteste, apoi, imediat, efemera lui necesară „minciună”. Un obscur resort al mistificării îl determină să creadă că schimbarea rapidă de măști și travestiuri, gesturile de prestidigitator sînt în măsură să amîne pentru o clipă ivirea obrazului de spaimă al convenției.

Priveliștea diacronici culturii, a bătrîneții spiritului are aceleași efecte asupra stării de spirit a acestui creator ca și intuirea lumii, a vieții sub specia efemerității și în regim de criză, de tensiune internă, de către oricare dintre artiștii socotiți de viziune barocă.

E vizibilă, în cărțile *Tetralogiei*, predispoziția pentru disonanțe și efecte de surpriză, pentru stabilirea de raporturi cît mai divergente, pentru amestecul speciilor, pentru trecerea de la dilatarea hiperbolică la elipsă. E o predispoziție

explicabilă prin starea de tensiune amintită, dar e, simultan, soluția existențială - resimțită ca *necesitate existențială*. Și asta pentru că tot din efortul exacerbat al imaginației artistice de a seduce prin ea însăși (fără a se supune unei structuri și visînd, poate, la evitarea oricărei structuri generatoare de tipic) și tot ca demonstrație de virtuozitate stupefiantă, apare stilul *volte-face* - identificabil în desele și fulgerătoare metamorfoze ale textului. Boicotînd organizarea și organicitatea stilistică, el va crea totuși (cu sau fără voie) o incoerență coerentă.

Constatăm că în conștiința imposturii sale autorul află izvorul unei voluptăți subtile; dar și aceasta nu are durată, fiindcă o plăcere la fel de mare își trage el din contestarea, din renegarea propriei iluzionări. Citind cărțile lui Mircea Horia Simionescu avem tot timpul senzația prezenței, în spectacol, a artistului, a marelui scamator care se ia în serios cu intermitență, se convinge, o clipă, chiar pe sine de savoarea fanteziei sale, pentru ca să-și deconspire brusc mitomania ori să-și comenteze, lucid și detașat, reprezentația.

Artistul parodiază (e răspunsul orgolios dat crispării sterile la care îl determina sentimentul acut al precedenței și al banalului) și se autoparodiază (ca măsură de preîntîmpinare și ca voluptate a divulgării, a jocului pe față). Împingînd foarte departe jocul cărților pe față, scriitorul lasă să se vadă secretele artei sale și ale artei în general și, paradoxal, gestul lui nu rămîne fără consecințe „artistice”: revelarea, îndrăzneată sau disperată, a paradigmei literaturii devine, în chip neașteptat, literatură. Așa cum se prezintă ea, situația nu are antecedente numeroase în tradiția prozei. În literatura română, atît de departe încît pe această cale să se constituie, astfel, o operă, nu s-a ajuns, pînă la Mircea Horia Simionescu, niciodată.

Putem spune astăzi că mai ales primele două volume ale tetralogiei *Ingeniosul bine temperat* au contribuit la prestigiul acestui inconfundabil prozator. De nu ar mai fi adăugat nimic acestor două texte miraculoase - apariții neverosimile la vremea nașterii lor - și locul scriitorului în cultura română nu ar fi fost altul. Deși interesante și la fel de fermecător ingenioase, celelalte cărți repetă experiențele stilistice ale primelor sau ilustrează, pe un număr mare - uneori prea mare - de pagini, teme, procedee, artificii stilistice altădată doar schițate.

Breviarul - care e un fel de utopie acidă *à la* Swift, dar colorată urmuzian - mizează pe virtuțile umoristice ale comentariului adiacent și ale notelor explicative care dau și *Tiganiadei* deschidere modernă. Cronica redactată de un, firește, Anonim e completată cu notele editorului și cu un all text - lămuritor-, tot al Anonimului. Ea se alcătuiește, în felul *Istoriei icro-*

glifice, din discursuri ale unor oameni intrați în regresivitate și metamorfozați în păsări, patrupede, insecte, și finalmente - și ca o aspirație supremă -, în obiecte: minunata și mult râvnită stare de obiect (vis comunist).

Și cel de-al patrulea volum al *Tetralogiei* exploatează pe larg disponibilitățile parodice ale unei specii vizate adesea în *Bibliografia generală* pentru cumulul ei de cutume stilistice: autobiografia. Ea e dubiată de comentariul autorului care, la rândul lui, e complicat și reflectat divers și nu o dată divergent în comentariile și adnotările „martorilor”, pînă la deplina soluție a „trecutului” devenit astfel indefinibil.

Parodie a prozelor fantastice și de aventuri cu deznodăminte imprevizibile este și amplul roman *Nesfârșitele primejdii* (1978), alcătuit, ca într-un exercițiu suprarealist, din fragmente narative incongruente, secvențe de vis, închipuiri ieșite din cronologie și logică și care vor să reconstituie o biografie, fără, se înțelege, să reușească altceva decît să inculce cititorului senzația participării la un regal al fanteziei și subtilității scriitoricești.

Contribuția lui Mircea Horia Simionescu la întemeierea metaromanului românesc este mai însemnată decît aceea a prietenului său Radu Petrescu, care s-a folosit de resursele jurnalului, în cărțile lui tipărite după *Tetralogie*, la centru se află cel mai adesea istoria, jurnalul scrierii unei biografii, adică biografia unei biografii, care, precum în genere realitatea obiectivă însăși, nu se lasă prinsă.

Dar chiar această neputință devine salvatoare în planul artei, dînd naștere cărții sau, mai bine zis, cărților. Căci la numai un an după *Nesfârșitele primejdii* apare romanul *învățăture pentru delfin* (1979), al cărui subiect este scrierea la comandă a biografiei „luminoase” a unui gangster.

După această metabiografie care e dedicată, în chip parodic, înțeleptirii unui „delfin” (a junelui Delfin Protopopescu), Mircea Horia Simionescu publică *Redingota* (1984), roman cu punctul de plecare tot într-o împrejurare biografică preschimbată în pretextul unei meditații asupra neputinței literaturii de a ieși de altundeva decît tot din literatură. Nelipsita *Addendă* a romanului - în fond, dosarul croirii *Redingotei* - dezvoltă omniprezența fenomenului intertextualității (evident, fără să fie numit astfel). Cel ce scrie profită de experiența antecesorilor, personajele lui împrumută caracteristicile ailor personaje și, spre a fi mai convingător, chiar frazele altor cunoscute romane.

O creație sau, mai bine zis, o creatură a bibliotecii sale (ca în Borges) este și personajul din *Licitația* (1985), care e, ca și Mircea Horia Simionescu, autor al unei *Bibliografii generale*. După un voiaj în lumea din afara preafericitului spațiu matricial al bibliotecii, naratorul - care e produsul acesteia - se întoarce la ea, recunoscând, indirect, supremația ficțiunii.

Senzația de ansamblu pe care o transmit cititorilor lui Mircea Horia Simionescu aceste cărți este că ele reprezintă amplificarea tautologică a motivelor, ideilor și procedeelelor *Tetralogiei* și că întreaga producție literară a acestui prozator excepțional are sensul inversat.

Interesant e și faptul că în toate aceste metaromane - care avansează, eseistic, numeroase teorii literare și în care au loc suprapuneri de timpuri, de voci, invazii onirice, dezvoltări epice neverosimile - există mari fragmente narrative sau chiar miniromane aparent autonome, care au un cadru realist și prozaic, situații acut realiste, multiple reflexe ale cotidianului și o remarcabilă priză la concret și imediat. Presupunem că autorul a făcut apel la aceste doze de realism pentru a putea face suportabile subtilele și fastidioasele chestiuni legate de poietica romanului.

Optzeciștii au învățat lecția de echilibru salvator a lui Mircea Horia Simionescu: pe de o parte metaliteratură, pe de alta concretețea cotidianului, în genere, poeții au preferat poezia facerii poeziei, prozatorii au coborât în lumea pestriță a străzii. Numai Mircea Nedelciu le-a făcut pe amândouă.

Nu mai puțin de trei din cărțile lui **Radu Petrescu** sînt jurnale: *Oceanul întors* (1977), *Părul Berenicei* (1981), *A treia dimensiune* (1984). Însuși volumul *Proze* (1971) cuprinde, pe lângă două narațiuni și o evocare delicată a copilăriei, și un jurnal din care deducem că autorul scrie nu pentru a adînci cunoașterea omului, ci pentru a cunoaște voluptatea stilului. Alte cîteva mii de pagini de jurnal își așteaptă și astăzi editorii", încît nu e lipsit de sens să socotim jurnalul început în 1942 drept textul matrice din care s-au desprins toate formele literaturii acestui scriitor: acelea mai apropiate de romanul tradițional - precum cunoscutul *Matei Iliescu* (1970) - , dar și cele în care narcisismul său textual atinge în cîteva rînduri nivelul modernei autoreferențialități. De altfel, după Radu Petrescu (cel din *Oceanul întors*), „orice carte de literatură este un jurnal, în realitate, al duratei noastre inefabile”.

Între timp, au fost editate în mai multe transe (n.n.).

Chiar romanul *Matei Iliescu* este dublat de jurnalul facerii lui - *Părul Berenicei* -, cu consemnarea amănunțită a schimbărilor de climat intelectual de pe parcursul etapelor genezei. Lumea din jur și lumea lecturilor există numai spre a putea fi convertite în produs artistic, în substanță de roman sau reflecție eseistică. Această atitudine de încredere absolută în atotputernicia stilului îl apropie pe autorul lui *Matei Iliescu* mai curînd de Flaubert, care ar fi putut subscrie la afirmația tîrgovișteanului: „Părintele lui Matei devine, după moartea domnului Iliescu, romanul în care el, Matei, este personaj, roman care se produce pe sine, dar îl produce și pe Matei”. Autoreflexivitatea textului se reduce cam la atît, la afirmarea existenței personajelor doar în text și ca text și la etalarea, din loc în loc, a rolului de autor suveran și omniscient ce se joacă pe hîrtie cu eroii, pastîșînd (preluînd) la vedere, dar nu ostentativ, schema marilor idile literare, adoptînd contexte mitologice aluzive și înmulțînd, după voie, trimerile livrești.

Matei Iliescu este, în fond, un admirabil roman de dragoste, cu destulă pictură realistă de mediu, cu detalii de mobilier și vestimentație, cu descrieri de interioare și peisaje de provincie prăfuită și mai ales cu prezența constantă și dominatoare a analizei psihologice urmărind subtilele mișcări sufletești ale unui cuplu ce se face și se desface, ale unei iubiri ce se naște pentru a muri.

Este povestea obișnuită a unui adolescent singur și neînțeles (Matei), ce se îndrăgostește de tînăra soție (Dora) a unui avocat (Jean Albu) mai în vîrstă decît ea. Moderne sînt în text cronologia aleatorie și amestecul de planuri compoziționale, de scene și situații imaginate. Simbolistica este sau, mai bine zis, pare complexă, ca de fiecare dată cînd simplitatea și tipicitatea situațiilor ne provoacă să presupunem straturi psihologice și mitice de adîncime.

Dar temeiul conflictual al romanului (ce poate fi citit și ca roman de inițiere) e același cu al prozelor clasice dedicate, monografic, unei pasiuni. E vorba de intensitatea unei dorințe, a dorinței care năzuiește zadarnic la certitudine și definitiv. E posibil ca generațiile postrevoluționare să nu poată înțelege și prețui tribulațiile unui cuplu de alte vremuri, jocul iluziilor, încolțirea bruscă și cristalizarea lentă a sentimentului de dragoste. Si nici să se lase cuprinse - precum generațiile anterioare de cititori - de senzația stenică a prezenței triumfătoare, în plin comunism, a îndelung hulitei „arte pentru artă”, formulă demonizată de ideologii partidului și de criticii oficiali.

Mai clar autoreferențială este mica proză narativă *Sinuciderea din Grădina Botanică* (inclusă în volumul *Proze* din 1971), o parodie simpatcă a literaturii gotice, de mistere, polițiste și de aventuri, în care se aud - pentru

că autorul vrea să fie percepute ca atare - ecourile încrucișate ale diverselor romane din secolele trecute. Alături de elemente ale umorului negru urmuzian mai pot fi recunoscute și scene apăsate stendhaliene, eminesciene și balzaciene.

Literatura însăși este referentul textului, unicul, de altfel. Dovedind că experiențele așa-zisului „postmodernism românesc” sînt o simplă reluare a unor întâmplări literare ce particularizează crepusculul unei paradigme artistice (modernismul), acest microroman parodic reface maniere verbale urbane sau plebeie, formule uitate ale copilăriei prozei, în spirit ludic recuperator, cu tandrețe și cu deplină încredere în capacitatea literaturii marginale de a migra spre centru.

Balzaciană - și încă la vedere - este proza *în Efes* (apărută în același volum *Proze*, dar reluată în romanul *Ce se vede* - 1979), care cuprinde, ca tot restul operei lui Radu Petrescu, numeroase note eseistice, dialoguri despre artă și comentarii cu caracter estetic. Ele sînt atribuite unui tînr poet contemplativ și însingurat.

În romanul *O singură vîrstă* (1975), care preia eroi din cărțile anterioare, apar dialoguri nesfîrșite despre artă și scris, despre preeminența personajului în raport cu lumea obiectelor, despre privire și reprezentare. Ele sînt prilejuate de relatarea unor întâmplări (care interferează și se completează reciproc) din viața unui romancier faimos și din aceea a unei poete de geniu moarte prematur. Cititorul recunoaște ușor teme și motive din Oscar Wilde, Mateiu Caragiale, Huysmans, interpretate cu o virtuozitate de mare cunoscător. Din nou farmecul cărții vine din sentimentul unui joc superior cu ideile și cu componentele vieții, condus cu discreție și controlat de o ironie abia perceptibilă.

Și în proza lui **Costache Olăreanu** se observă tendința de refoalizare, de reabilitare ludică a perifericului, a insignifiantului și derizoriului.

Vedere din balcon (1971) e o culegere de proze scurte de un umor diafan, alcătuite din fragmente de jurnal, schițe de portrete, povestiri cu sfîrșit paradoxal. *Confesiuni paralele* (1978) dă jurnalului chipul biografiei românești relatate cu o fermecătoare detașare. *Ucenic la clasici* (1979) este jurnalul formării tînrului Olăreanu, fascinat de prestanța intelectuală a unor personalități din lumea universitară și scriitoricească, precum G. Călinescu, Ion Barbu, Tudor Vianu.

Dar romanul său *Ficțiune și infanterie* (1980) nu mizează doar pe efectele inlertextualității, pe farmecul desuetului și pe virtualitatea stilistică a compunerii unor „melanges et pastiches”, care să ne confirme împlinirea vieții sub tirania livrescului universalizat. El este, în fond, un mic manual de

inginerie artistică, de folosire a resurselor metaliteraturii și de manipulare a procedeelelor autoreferențialității, pentru uzul - să zicem - al școlii de proză optzecistă. Costache Olăreanu alege (găsește) cu inteligență situația narativă cea mai propice complicațiilor autoscopice, manifestărilor metatextuale și speculațiilor estetice.

Eroul său, Victor Testiban, încearcă să recompileze din memorie manuscrisul pierdut al romanului pe care abia îl terminase. Refacerea lui se dovedește mai mult decât dificilă, pentru că, de data aceasta, cartea e scrisă nu din fuga dezlănțuită a condeiului, ci cu toate luminile aprinse și sub controlul rațiunii care meditează neîntrerupt asupra a ceea ce produce azi în raport cu ceea ce produsese ieri, asupra seriilor de trucuri, locuri comune, tipuri de abordare etc., din care se alcătuieste proza tradițională.

Înșelătoare ca întotdeauna, memoria amestecă realul cu imaginarul, creditează ficțiunea și-i cauționează acesteia statutul de „realitate”. Personajele fictive din romanul pierdut trăiesc și se mișcă în realitatea romanului rescris. Romancierul însuși se inserează ca personaj în lumea ficțiunii. Neputința disocierii planurilor este accentuată de intervenția malițiosul Condeescu, un apropiat care, hotărându-se să relateze povestea cărții pierdute, ajunge să repete începutul manuscrisului, ca și cum el ar fi adevăratul autor. Demersul prietenului complică relatarea reconstituirii romanului de către însuși autorul prezumtiv, relatare care, la rândul ei, este corrfpletată cu fragmente din noua versiune, cu numeroase note despre roman aparținând autorului (Testiban) - povestitor și personaj -, dar și unui al treilea amic, altul, deci, decât Condeescu. Rezultă un maidan de boarfe și resturi care te obligă să meditezi la inconsistența scrisului.

Manuscrisul pierdut și cel refăcut se arată a fi incongruente, iar scrierea însăși a unui roman - imposibilă. Sau e posibilă numai dacă acordăm statutul amintit chiar acestui itinerar al tentativelor, acestui traseu presărat cu resturi, detalii, eboșe, fișe de personaje, proiecte și versiuni, acestor încercări ratate de reconstituire a drumului spre romanul niciodată încheiat. Umorul leagă la un loc componentele disperate ale scrierii, alungind adâncă plictiseală pe care ne-o transmite de regulă specia cărților care vorbesc prea mult despre facerea lor.

Tot despre scrierea unei cărți vorbește, pe mai multe voci narrative, și *Cvintetul melancoliei* (1984). Chinuindu-se de cinci ani să compună un roman, scriitorul se hotărăște să transcrie patru intervenții narrative: a unui bătrân melancolic și meloman, a unui individ pe nume Leontin, care oferă autorului un manuscris, a unei fetite și ale unei tinere abia cunoscute. Dintre

acestea, emoționează prin puritate mărturia bătrânului, care își alină zilnic existența ascultând *Cvintetul de coarde* al lui Schubert. Autorul însuși intervine în text, în dublă ipostază: de comentator subtil al celorlalte voci narrative, dar și în rol de personaj - prozatorul care scrie jurnalul făcerii romanului, sorbind în lumea ficțiunii figurile prietenilor țîrgovișteni, câteva fragmente transcrise din opera acestora, dar și numele cărților unor scriitori la modă.

Avionul de hîrtie (1983) și *Dragoste cu vorbe și copaci* (1987) reprezintă două tentative de a reabilita (recicla), printr-o parodie tandră, romanul epistolar. Nu lipsesc nici aici, se înțelege, parantezele eseistice, povestirile de amor autonome, alte romane epistolare atribuite unor prieteni, reflecții despre creație, elemente de metaroman etc.

Cu cărțile pe iarbă (1986) este ceva mai mult decît o parodie după *Don Quijote*. Preluînd doar schema generală a faimosului roman și dînd veșminte și obiceiuri moderne eroilor, Costache Olăreanu izbutește să facă din povestea peripețiilor cavalerului de vremuri noi - care acționează nu cu eroism, ci în spiritul toleranței și blîndeței eristice - un elogiu al generozității, al idealismului sublim și al setei nestinse de cunoaștere.

În tandem cu acest căutător de himere livrești care a simțit chemarea aventurii, se află cel ce întrupează spiritul practic și simțul popular al vieții, șoferul Anghelache. Conștient de sminteala stăpînului, el îl urmează totuși pînă la capăt, lăsîndu-se înrîurit de spiritul lui înalt. Apar - în chip firesc la un țîrgoviștean - caietele cu însemnări ale noului Don Quijote, precum și persoana scriitorului însuși, care, recitîndu-le, simte nevoia să refacă, la rîndul lui, împreună cu Anghelache, traseul parcurs de stăpînul acestuia.

Ca parodie a unei parodii, această mică epopee eroi-comică vorbește pînă la urmă, cu convingere, despre puterea nemărginită de contaminare pe care o deține idealul, oricare ar fi el.

Tudor Topa -• un membru mai puțin cunoscut al grupării țîrgovistene - scrie, firește, tot note de jurnal, dar, respectînd regula jocului artistic, le atribuie unui tînăr asaltat de neliniști, Teofil. Volumele *Încercarea scriitorului* (1975) și *Punte* (1985) adăpostesc dezvăluiri îndrăznețe, impresii literare, consemnări de senzații imediate, nemiloase analize și devastatoare autoanalize (adnotate în *Punte* și de un copist). Dincolo de ele și uneori mai interesante sînt observațiile pătrunzătoare referitoare la mediul său, la împrejurările sociale și istorice care îi înrîuresc **tânărului** starea lăuntrică, împingîndu-l pînă în pragul destrămării și sinuciderii.

Figură singulară a lumii literare românești, **Alexandru George** s-a ținut departe de politica de gașcă a criticilor români, obișnuiți să înoate în ambiguități conjuncturale și tributari într-o măsură rușinoasă - o mult prea îndelungată vreme - clișeele și ierarhiilor călinesciene. Neobișnuită este și proza lui, artistă și parabolică, guvernată de spirit și de umor, la antipodul grandioaselor fresce inspirate din realitatea socialistă.

În 1970 îi apare o culegere de proze scurte, *Simple întâmplări cu sensul la urmă*, iar în 1971 o alta, *Clepsidra cu venin*. Ele sînt miniaturi stilistice, pastişe sau parafraze pe teme clasice, dezvoltate pe un traseu de surprize narative pregătit de intervențiile cîte unui *agens maleficum*.

E posibil ca, pe parcursul traducerii în românește a *Povestirilor crude si insolite* de Villiers de l'Isle Adam, Alexandru George să se fi simțit incitat a se deda unor exerciții stilistice, combinînd, în spiritul ludic și fantezist al prietenilor țîrgovișteni (de fapt, bucureșteni), motive, culori locale, situații, reprezentări, reminiscențe și recuzite literare din uriașa zestre a memoriei noastre culturale, saturate de livresc. Pariul a fost cîștigat. Combinarea ingenioasă a clișeele romanului gotic cu formulele lui Poe, Villiers de l'Isle Adam, Mateiu Caragiale, V. Voiculescu și M. Eliade s-a dovedit o soluție viabilă, ca, de altfel, și procedeul - folosit constant - care omogenizează textele, și anume convertirea banalului în extraordinar („C'est le fantastique de la realite", ar fi spus Barbey d'Aurevilly).

În anii '70 și '80 s-au publicat și alte texte în afara celor pomenite mai sus și în care literatura se hrănește din literatură. Ele aparțin, de regulă, unor persoane de mare suprafață intelectuală, cu lungi etape din viață petrecute printre cărți: critici literari sătisiți de lecturi, traducători de marcă, specialiști în istoria artelor etc.

RomuluS **VulpeSCU**, autorul unor ediții filologice și al unor excepționale traduceri din franceza medievală (Charles d'Orleans, François Villon și Rabelais). este un caz tipic de cărturar care își răscumpără servitutile erudiției și pedanteriei prin umor și burlesc. O face atît în versuri - *Si alte poezii* (1970) - cît și în proză - *Exerciții de stil* (1967). Cum se bagă de seamă, faimoasele *Exerciții de stil* ale lui Raymond Queneau au făcut la noi carieră.

Cu o strălucită fantezie parodică, R. Vulpescu experimentează construcții alegorice, stiluri funcționale, structuri narative recognoscibile (proza obiectivă, reportajul), stimulat să se dedubleze ludic în fața fiecărui prilej artistic sobru și impunător și căutînd adesea efectele umorului absurd. Jarry își dă mîna cu Urmuz și cu Arghezi cînd autorul se ia în serios.

Cunoscut în anii '70 mai cu seamă ca eseist atras de aria literaturii universale și a artelor plastice, **Modest Morar** JLJ execută și el cîteva exerciții de stil în volumul *Poveste cu fantome* (1968), unde prelucrează vag ironic versuri din poezia lumii.

Mai tîrziu, în 1982, va publica romanul *întoarcerea lui Ulise*, care îi prilejuește -- de această dată în proză -- exersarea parodiei și a divertismentului livresc. Apar în carte un Ulise domesticit, obosit, asaltat de amintiri glorioase, de singurătate și de bătrînețe, o Penelopă ciufută și acrită de așteptare, o Nausicaa fanată, proiectantă, acum, și cu garsonieră. Acest cadru modern, ironic și aceste noi ipostaze o dată închipuite, tot restul vine de la sine: eseismul savuros și rafinat, spectacolul dedublării, jocul cu aluziile, demitizările nevinovate, licențele istorice etc.

Vocație ludică și parodică are și criticul marxist Paul GeorgeSGU - o eminență cenușie a lumii literare, care a făcut în anii '50 și '60, în calitate de formator de opinie la *Viața românească*, tot atît de mult bine (promovînd generația '60) pe cît rău (amendînd prompt slăbiciunile ei partinice). După cîteva ani, se va retrage treptat din grupul criticilor de întîmpinare, dedicîndu-se prozei și revenind, numai din plăcere și numai în cazul special al unor cărți excepționale, la rampă. El va fi acum adeptul „părerilor” critice (un volum din 1964 se intitulează *Părerii literare*) și teoreticianul „polivalenței necesare” (titlul altui volum, din 1967). Oralitatea, stilul exclamativ impresionist și literaritatea demersului său critic anunță acea conduită narativă a prozei sale care a înrîurit întrucîtva stilul prozastic optzecist.

Paul Georgescu a publicat două volume de nuvele (*Vîrstele tinereții*, 1967 și *3 nuvele*, 1973) și o serie de romane: *Coborînd* (1969), *Revelionul* (1977), *Vara baroc* (1980), *Solstițiu tulburat* (1982), *Siesta* (1983), *Mai mult ca perfectul* (1984).

Apetitul în creștere pentru jocul lingvistic, pentru șarje și serii debordante de șotii verbale, inventivitatea și imprevizibilitatea înveselitoare a formulărilor se pot sesiza chiar în *Revelionul* (1977), roman unde epicul însuși e suplinat de mișcarea expresiei, de oralitatea dezlănțuită, de salvele de calambururi, paro-

nime și hiperurbanisme. Această cavalcadă din planul fanteziei lingvistice, vorbirea incontinentă și necenzurată au în carte noima lor. Flecăreala este pentru personajul Gabriel Dimancea - cel care eșuase în câteva cariere obișnuite - un exercițiu pregătitor pentru lumea scrisului, dar și o cale de iluzionare: o ieșire din slava stătătoare și din „timpul bălțit”, un simulacru de angajare și de făptuire, în timp ce totul în jur lincezește sub vipia Bărăganului.

Melița vorbelor, sporovăială năstrușnică, răsfațul asociativ continuă și în ciclul romanesc alcătuit din *Vara baroc* (1980), *Solstițiu tulburat* (1982) și *Siesta* (1983). Colocvialitatea generalizată ține locul narațiunii și, în genere, suplinește orice. Prin ea se conturează personaje și psihologii. Ciudat e faptul că nu e vorba de o limbuție - ca să spunem așa - naturală, ci de una livrescă, recurgând, la nivel frastic, la parafraze și aluzii culturale și lăsându-se fecundată neîntrerupt de ironie.

În *Mai mult ca perfectul* (1984) - unde există și „iepică” amoroasă și „iepică” politică-, parodia, parafraza se transferă și la nivelul macrostructurilor narative (romanul de acțiune, motivul faustic, schema marilor amoruri etc.).

Absolvent din 1973 al filologiei bucureștene, **Gheorghe Crăciun** este, împreună cu Gheorghe Iova, un precursor al promoției desantiste, un - ca să ne exprimăm ca atare - preoptzecist. La data apariției volumului colectiv *Desant '83*, el era autorul cărții de proză *Acte originale. Copii legalizate* (1982). Până la Revoluție, va mai publica volumul *Compunere cu paralele inegale* (1988), produsul unui „textualist” moderat, tolerant față de mijloacele prozei tradiționale și chiar față de ceea ce se grăbeau să eludeze prozatorii de câteva decenii bune: descripția.

Principiile „textualiste” și, în genere, posturile autoreferențialității nu devin, ca la Gh. Iova, obsesii și pricini de tortură teoretică, dar, ca prozator modern, nu poate face abstracție de ele. Si, într-adevăr, nici nu face. Interesant că, în pofida direcțiilor și generațiilor cărora le aparțin, criticii par să regrete cu toții că prozatorul nu-și ignoră conștiința auctorială și scrupulele narative legate de autenticitate și nu abandonează mai decis „protocolul textuării” spre a-i lăsa povestirii puterea de a se „corporaliza” (v. Radu Țeposu).

Prima carte este, ca multe altele din această vast-plictisitoare specie, o reflecție, prelungită până la sațiu, asupra narațiunii în genere și a celei care tocmai ia naștere prin consemnarea în spirit diaristic, și ea conștientizată, a scenelor vieții, a stărilor pe care circumstanțele acesteia le produc. Ca și alți practicieni ai așa-zisii „textuări”. Crăciun mimează dezinteres și antipatie

față de ficțiune și față de literatura de imaginație pentru că nu e în măsură să pună în mișcare, în fond, decât mecanisme teoretice. Și primul, poate și singurul lucru pe care îl face cineva când nu se poate desprinde cu imaginația de faptele și gândurile lui este să le descrie cel puțin exact și să pună în această îndeletnicire măcar un strop de inteligență asociativă.

Este ușor de văzut că, în prima carte, autorul înlocuiește doar profesiunea și numele lui în jurnalul în care relatează, cuminte și onest, despre încercările profesorului de desen Vlad Ștefan (căsătorit într-un sat oarecare) de a scrie un roman apelând la tot ce i se întâmplă zilnic și la tot ce vede și aude în jur. Descripția îl ajută să capete sentimentul că a învins boala eternizării prolegomenelor, care a împins în sterilitate generația optzecistă. Debilitatea narațiunii, sărăcia substanței epice sînt, pe cît e posibil în astfel de cazuri, compensate de grația desenului (în cazul portretelor de femei), de simțul detaliului (inclusiv al celui lingvistic) înregistrat cu finețe. Descripția e cînd sadoveniană, amplă, armonioasă, neobișnuit de suavă, cînd redusă la pulsații de sintagme nominale, reproduse parcă dintr-un bloc-notes de voiaj.

Pentru fortificarea construcției narative a celei de-a doua cărți, nu a fost nici salvatoare, nici prea fericită ideea de a rescrie, actualiza și parafraza „povestea” lui Longos, *Daphnis și Chloe*, ea însăși cu o intrigă simplicissimă, care uimește, însă, tocmai prin această elementaritate perfect adecvată atracției erotice (adolescentine). Dacă o amplifici prin sufocante notații autoreflexive, oricît de subtile ar fi ele (și nu prea sînt), ecuația simplă a crosului devine impură.

Dar *Compunere cu paralele inegale* este și o istorie a unor cupluri contemporane în care eroii citesc cartea, la modă în anii '80, *Matei Iliescu*, intrînd cu o anume satisfacție în rolurile subtilelor personaje gîndite de Radu Petrescu. De altfel, nu numai personajele aparțin lumii lui Radu Petrescu, ci și felul în care decurge analiza psihologiei lor și cum are loc consemnarea, în stil de jurnal țîrgoviștean, a evenimentelor cotidiene încărcate de poezia lor neștiută.

Gheorghe Crăciun e dotat, fără îndoială, cu darul descripției și cu un mare talent portretistic, dar nu are, din păcate, forța, perseverența sublim zănată a lui Breban, care, prin acumularea efervescentă, neistovită, învolburată, colosală de atribute și însușiri, a atins nu o dată punctul de la care descripția capătă mișcare și se preschimbă, ca prin miracol, în narațiune.

Despre prozele lui **Gheorghe Iova** - veritabilul, freneticul inițiator al experimentelor textualiste din cadrul cenaclurilor Facultății de Filologie - se poate spune că nu exprimă, precum mai toate celelalte produse optzeciste,

tensiunea dintre caracterul abstract al comentariului autoreflexiv și aspirația la autenticitate și concret. Sînt interesate exclusiv de raportul autorului cu textul său, în care se include atît realitatea exterioară, cît și cea a scrisului. Nu au nimic de comunicat sau de relevant, sînt dezinteresate de mesaj.

Iova este *critica* autorul prin excelență. Indiferent la orice posibilă diferențiere a poeziei de proză, va fi prezent cu „texte” atît în culegerea *Desant* '83, cît și în volumul *9 poeți*. Sporadic, prin reviste a mai semnat tot „texte”, pentru ca, tîrziu, prea tîrziu spre a mai putea depăși cercul restrîns al cititorilor-critici, să-și pună numele și obiectul teoriei la un loc pe coperta unei cărți (*Texteiovd*). De mirare, la un intelectual român, un astfel de grad de identificare cu un program teoretic și mai ales o asemenea consecvență tragică în năzuința de a atinge pragul deplinei autoreferențialități. Avem de-a face cu unul din puținele experimente autentice de la noi și radicalismul acestui scriitor are ceva din măreția gestului lui Jacques Vache, avangardistul absolut.

Pentru că autorul ne pune la dispoziție constant atît imaginea *in vitro* a felului cum se naște textul, cît și propriul comentariu divin-apodictic asupra acestei întîmplări și a altora conexe, nu ne rămîne mai nimic de făcut. Din imprecizia pe care o degajă de la sine, orice înscrisoare mai lungă de enunțuri gnomice voit precise, s-ar putea, totuși, surprinde cîteva năluciri de idei: conceptul de text ignoră sau dizolvă orice fel de opoziție (parte-întreg, literar-nonliterar, text-textualizare, poezie-proză, real-fictiv). Să zicem, așadar, că așa-zisul textualism ar presupune o relativizare absolută și s-ar întemeia pe un soi de simultaneizare/fuzionare a actului facerii cu rezultatul (ca ființare în acțiune), a realității cu virtualitatea.

Semnele prozei și ale realității nu pot avea, în astfel de condiții, decît același unic cod. Sub ochii noștri, cineva se înverșunează să transfere în planul teoriei literare doctrina misticii consubstanțialiste. Și asta în timp ce, în chip fatal, epicul lui se desubstanțializează sau pur și simplu e evacuat în favoarea teoriei care încapă în două paragrafe.

**Curmarea cursului recuperator al literaturii române.
Splendoarea si nocivitatea involuntară
a producției literare optzeciste. Amurgul
modernității: sfîrșit al zilei sau început al nopții?**

Pentru înțelegerea proceselor care au avut loc în proza ultimului deceniu comunist trebuie să luăm din nou în calcul caracterul atipic al literaturii române și felul bizar în care evoluează ea după 1948 sub șocurile repetate produse de ingerințele brutale ale factorului politic totalitar. O întrebare stăruie printre istoricii literari care își pun problema evoluției literaturii române postbelice: poate fi găsită explicația încheierii (dacă e vorba de o încheiere!) a rolului modernismului, al unui modernism care, supus reciclării după 1960, ar fi trebuit să supraviețuiască?

Unele semne ale sfîrșitului paradigmei neomodernismului (în proză și în poezie) apar în jurul anului 1970, cînd încep să fie tipărite textele Scolii de la Tîrgoviște și o nouă promoție de prozatori și poeți își anunță prezența. Totuși nu „generației de creație” reprezentate de V. Mazilescu, C. Abăluță, M.H. Simionescu, V. Vlad, Șt. Agopian îi va reveni misiunea împingerii în desuetudine a viziunii scriitoricești moderniste, cu atîtea eforturi resuscitată de generația lui Nichita Stănescu. Mircea Cărtărescu semnalează, în teza lui de doctorat *Postmodernismul românesc*, numeroasele anticipări autoreferențiale, așa-zicînd „postmoderne”, prezente în literatura scriitorilor care debutau la sfîrșitul anilor '60 și începutul anilor '70.

De ce totuși nu le-a fost dat acestor rafinați scriitori să fie ei groparii amintitei paradigme? Treptele acumulării se produsese, clac, cum ar fi spus marxiștii, saltul calitativ nu a avut loc. Să încercăm o explicație. Să luăm întîi în considerare faptul că cei care debutau în jurul anului 1970 se numărau printre cei ce rămăseseră marcați de miracolul redescoperit nu prea de mult al artei scutite de servitutile propagandei. Erau încă încrezători în posibilitățile ei evolutive chiar în condițiile date ale **regimului** și se conside-

râu chemați să încerce să ocupe numeroasele locuri goale din tabloul unei literaturi care nu și-a făcut nici pînă astăzi experiențele minimale. Și aveau perfectă dreptate.

În scurta istorie de un veac și jumătate a acesteia, prozatorii noștri rareori au reușit să facă altceva decît să dea prioritate memoriei. N. Manolescu acoperă în *Istoria critică...* terenul sărac al prozei secolului al XIX-lea cu memoriale de călătorii, parafraze dezvoltate ale unor nuclee cronicărești, cu scrisori și amintiri, cu texte în care literatura e doar implicită. Dar și mai tîrziu *mimesis-ul* prevalează. Nu vorbim numai de proza autenticistă a anilor '30. Ea dă impresia falsă că ar fi o replică la ceva ce prisosește, cînd în realitate reprezintă un fenomen mimetic, de sincronizare. O sincronizare care era mai la îndemînă decît punerea în mișcare a imaginației creatoare și plăsmuirea unei umanități paralele și plauzibile.

Un număr apreciabil dintre textele noastre canonice socotite ficționale au în spate experiența personală, prea puțin prelucrată a autorilor, care nu fac mai mult decît să reproducă documentar împrejurări și fapte, să evoce etnografic, să descrie personaje cunoscute și să strecoare în figura eroului central datele abia mișcate ale propriei biografii (v. G. Ibrăileanu, Al. Brătescu-Voinești, Ionel Teodoreanu, Gh. Brăescu, Damian Stănoiu, G.M. Zamfirescu, Victor Papilian, Camil Petrescu, Anton Holban, M. Sebastian, M. Blecher s.a.). Proza fantastică și de imaginație numără cîteva încercări modeste (G. Galaction, V. Voiculescu) și puține piese de rezistență (I.L. Caragiale, M. Eliade, Șt. Bănulescu). Cu mari construcții narative și-au încercat forțele într-un secol și jumătate doar cincisase scriitori (D. Zamfirescu, M. Sadoveanu, L. Rebreanu, Cezar Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Petru Dumitriu). În rest, doar izbînzi întîmplătoare, fulgurații, focuri de artificii, promisiuni suspendate, abandonuri grăbite sub povara gloriei premature (Mateiu Caragiale, Gib. Mihăescu, Camil Petrescu).

Istoricii literari au simțit instinctiv nevoia să sporească intensitatea receptării și să multiplice căile abordării acestor puține texte pentru ca senzația de penurie narativă să nu fie resimțită ca atare, iar instituția mistificatoare a istoriei literare să funcționeze liniștitor și să protejeze complexul respectabilității. Cu excepția lui G. Călinescu, care (deși el însuși un mistificator de geniu) a pledat cu vigoare pentru creația monumentală, ceilalți ignoră problema și deplasează interesul demersului lor asupra noutăților tehnice și de viziune, spre care au aspirat de timpuriu scriitorii noștri. Aceștia

au crezut și sînt tentați să creadă și azi că adoptarea rapidă a unei noi modalități artistice poate suplini tenacitatea și chinul construcției. Sau poate avea cam același preț la târgul valorilor.

După 1965, constatăm însă apariția unei pleiade de prozatori care deprinseseră meșteșugul marilor alcătuirii narative și începuseră să prindă gustul analizei, al problematizării, al alunecării în fantastic, al multiplicării planurilor și al complexității stilistice. Prin N. Breban, E. Barbu, M. Preda, Al. Ivăsiuc, Aug. Buzura, C. Țoiu, G. Adameșteanu, M. Ciobanu, St. Bănulescu, S. Titel, G. Bălăiță, Șt. Agopian etc., proza românească părea să-și întindă abia acum aripile spre un nou mare început.

Firește, în paralel cu lucrarea începută de această viguroasă ramură ficționalistă a ei, literatura română practica din cînd în cînd, printr-un mare număr de scriitori sătisiți de literatură și conștienți de previzibilitatea mijloacelor ei, autoreflexivitatea, parodicul, ludicul, metalimbajul, autoironia. De multe ori chiar constructorii de universuri verosimile se simțeau împinși să o facă sub presiunea precedentului artistic, în calitatea lor de cetățeni ai lumii literelor și nu de aparținători ai unei literaturi naționale modeste. Nu altfel decît la Steme, la experimentalistii francezi din anii '50 ori la sud-americieni, în prozele lui N. Breban, M. Ciobanu, G. Bălăiță sau S. Titel pot fi decupate pasaje ironic-autoreflexive și altele simulînd jocuri intertextuale și parodice. Dar ele se pierd din ochi în lectura care urmărește de regulă altceva, întrucît autorii înșiși nu erau dispuși să risipească vraja.

Din motive pe care vom încerca să le elucidăm aici, întreg acest curs recuperator al prozei românești a fost, după 1980, deviat și, pînă la urmă, compromis, astfel încît, pentru încă o dată, s-a ratat șansa intrării în rormăritate a literaturii noastre și s-a pierdut interesul pentru împlinirea datoriilor ei neonorate.

Abordarea în spirit radical a problematicei omului și a degradării lui, a modificărilor tragice ale psihologiei lui în comunism, a dramei celui de-al doilea război mondial, a dispariției satului, a teribilelor procese sociale și a consecințelor lor (colectivizarea, urbanizarea, industrializarea), a istoriei noastre nu întotdeauna glorioase și mai totdeauna mistificate, a rămas o dorință neîmplinită, iar, pentru prozatorii care voiau să se vadă cît mai grabnic publicați, un deziderat inoportun și greu, dacă nu imposibil de înfăptuit. Și ce am făcut de fapt, cum am acoperit acest imens loc gol al prozei românești?

Dintr-o teamă exagerată de represiune și sub pretextul înviorător al „salvării culturii”, scriitorii noștri - noi cu toții, de fapt - au sacrificat marile adevăruri ale ființei și au practicat o artă infantilă, lipsită de îndrăzneală, spirituală, „îngăduitoare” și „onestă”, cum ar fi spus Gombrowicz. Prozatorii și-au consumat energia fie într-o literatură a „șopîrlelor”, nu numai îngăduite, dar și asumate cu bunăvoință de cenzură, fie într-una, aparent curajoasă, care izbea în comunismul anilor lui Gheorghiu-Dej, înălțînd, cu sau fără voie, imaginea lui Ceaușescu și a comunismului în general, amplificîndu-i puterea și legitimînd-o.

Felul în care au fost „împlinite” aceste datorii față de istoria poporului român dă măsura degradării noastre: încă o mîzgălitură cu aer de temă făcută corect și la vreme, o misiune vitală eludată cu o viclenie dezonorantă, un pariu pierdut, încă unul.

Ce să spunem însă despre lucrurile care s-ar fi putut face și rămîneau încă nefăcute, deși cenzura ar fi fost, în cazul lor, indiferentă? Fantasticul de graniță a rămas, cum spuneam, reprezentat de un număr neglijabil de texte. Realismul magic, care ar fi putut avea o mare carieră într-o țară unde guvernează superstiția și eresul, abia dacă fusese ilustrat, pînă în anii '80, de cîteva cărți, și acelea servindu-se mai curînd de bizarerii etnografice. Nici măcar proza „artistă”, adică de performanță stilistică, nu-si găsisese un număr mare de amatori, deși ea ar fi dat argumente liniștitoare tuturor lașităților politice.

Și iată că la începutul anilor '80, într-o literatură ca a noastră care numără abia cîteva balzacieni, un singur mare realist și nici un veritabil proustian, unde formele baroce și cele manieriste sînt greu de găsit, într-o astfel de literatură abia întremată și tînără în esența ei, dintr-o dată totul a început să pută a ofilire și 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 sfîrșit al cursei, cînd ești tentat să-ți revezi cu ironie modul cum ai alergat și să mai faci, în spirit cabotin, cîteva pași.

Dar, la drept vorbind, nu numai lor și nu în primul rînd lor le datorăm această viziune crepusculară care ar presupune oricum o ieșire sau un ictus. Chiar dacă terenul a fost din vreme pregătit tîrgoviștenilor (și nu numai a lor) nu s-ar fi putut statornici în conștiința cititorilor fără ajutorul criticii universitare și fără autoritatea acesteia - excepțională, chiar nemăsurată, am zice - din ultimele două decenii de comunism. Ea a investit încredere în

produsele literare ale celor ce frecventau cenaclurile studențești la începutul anilor '80 și a cauționat ulterior activismul literar și viziunea lor artistică. Ei și nu alții fuseseră desemnați să reprezinte noul în preajma declanșării Revoluției. Iar situația specială a literaturii și a culturii în general de după 1990 a făcut ca acest chip al literaturii române să devină masca ei mortuară.

Prozatorii, poeții, eseiștii „optzeciști” au scris și au acționat - creînd, 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) cît 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 formulele ce le păreau consumate ale modernității.

Optzecistii s-au remarcat mai cu seamă în aria poeziei și atitudinea lor avea acolo o oarecare îndreptățire. Producția poetică de după 1964 a fost prodigioasă și, întrucîtva ferită de ingerințele ideologiei, a putut să schițeze o mișcare internă și să arate semnele unei evoluții organice prin care au fost ilustrate mai toate modalitățile poetice cunoscute și posibile. Postura parodică și autoironică a tinerilor poeți, apelul la metalimbaj, miza pe intertextualitate și autoreflexivitate, anunțînd, s-ar fi putut spune, epuizarea resurselor unor moduri poetice îndelung frecventate între 1960 și 1980 pot fi înțelese și din această perspectivă.

Astfel de momente stilistice ce țin de categoria ludicului livresc apar în literaturile europene de tradiție de fiecare dată cînd un mare curent își încheie misiunea, pierzîndu-și atractivitatea și inocența. În cazul nostru special și atipic, ele s-ar pune pe seama formației filologice a poeților 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.

În climatul de seră pregătit de profesorii lor (care se întîmpla să fie chiar acei critici influenți), bucurîndu-se de un acces neîngrădit la numeroase surse noi de informare, familiarizați cu mișcarea ideilor estetice și cu starea generală a poeziei lumii, junilor cenaclisti 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. Ca absolvenți ai secției de limbă engleză, unii dintre ei intraseră în contact cu poezia americană, despre care generațiile anterioare - crescute în spiritul culturii franceze - aveau doar vaei cunoștințe.

De la Bacovia, dar și de la Constantin Abăluță sau Petre Stoica, au învățat să facă loc în poezie banalității gesturilor vieții, mărunțișurilor intimității noastre, comportamentului nostru previzibil. Narativitatea și realul minor exhibit și oferit ironic făceau împreună un spectacol al anodinului. Micile fragmente de viață antrenate în fluxul poeziei, al unei poezii rostite cu patos burlesc, sarcasmul sau șarmanta obrăznicie cu care ne era pus sub ochi cotidianul veșnic ignorat au putut să inducă ideea unui soi de curaj politic: citarea realului a reprezentat mereu o sursă de iritare pentru oficialități (prezența sîcîitoare a oglinzii în epocile totalitare). Nu era însă vorba propriu-zis de un curaj politic, ci de o îndrăzneală estetică, aceea de a aborda o zonă de prea mult timp ignorată de poezie (și chiar de proză). Și sub influența lecturilor amintite și a poezilor americani, *realul* era redescoperit și oferit ca replică estetică. Marșul acesta de cucerire a noi teritorii poetice va continua, de altfel, și după Revoluție, prin proza „mizerabilistă” și prin adjudecarea lumii intimității sexuale.

Această luare în stăpînire de noi teritorii — pînă la urmă, de noi teme — era în bună măsură în spiritul literaturii noastre încă tinere. Criticii au văzut însă în acest fel de poezie (și, cum vom arăta imediat, și de proză, o proză care revitalizează realul) ceea ce voiau să vadă. Li s-a părut că astfel de texte atrag atenția că am uitat de frigul umilitor din case, de înghesuiala autobuzelor și a trenurilor de navetiști înecate în sudoare, de vitrinele chioare și de tot ce ne oferea socialismul multilateral dezvoltat. Că temele de acest fel ar fi expresia unei atitudini ostile față de politica oficială de poleire și idealizare a vieții, față de obiceiul nenorocit al condeierilor de serviciu de stoarcere a simbolurilor înălțătoare dintr-o realitate și hidoasă și cenușie.

Această eroare benefică de receptare a fost numai una din explicațiile prestigiului uluitor pe care îl va căpăta acest grup de scriitori la care din oportunism s-au lipit, cu timpul, și cîțiva de alt „leat” și cu prea puține legături de sînge cu ei. Alții au fost racolați spre a întări flancurile (în special flancul sărăcuț, insuficient reprezentat al prozei optzeciste).

De altminteri, în general vorbind, este prima generație de creație din istoria noastră care a știut și știe să-și gestioneze succesul: nu și-a risipit de la început energia încercînd să-și despartă vocile; a profitat din plin de simpatia criticilor și de puterea uriașă a criticii în vremea regimului ceaușist; și-a creat un curent de opinie favorabil în mediul care transmite și perpetuează valori - cel al studenților și al tinerilor absolvenți; a lăsat să se înțeleagă faptul că reprezintă în chip exclusiv noul, iar, după ce postmodernismul a devenit un fel de temă obligatorie a intelectualității române obsedate de mondializare, că c chiar întruparea lui.

Nu e inutil să adaug că autoritățile comuniste au pus și ele umărul la buna reputație (ante și postrevoluționară) a acestor literați, transformați, prin mici șicane de presă și întârzieri în editare, într-un fel de minidisidenți.

Literatura lor nu era însă făcută să înfrunte: era ușor de recuperat politic și de integrat ideologic, fiind încă încrezătoare în Formă și în posibilitatea perfecționării ei; nu răsfrîngea tragismul stării noastre de conștiință; fiindcă discursul lor avea un aer veșnic ironic și autoironie, autorii nu riscau nimic sugerînd, histrionic, omniprezența jocului. Dacă au devenit indezirabili și au iritat întrucîtva „organele” (care erau înțesate de veleitari și de ratați) este pentru că „se jucau” în grup, ceea ce într-un regim totalitar trezește automat instinctul reprimării.

Nu aș vrea să se creadă că rîndurile de mai sus ascund cine știe ce ranchiună și că m-as opune unui nou curs al literaturii de pe pozițiile canonului anilor '70. M-am numărat printre cei care i-au prețuit și printre primii care au introdus textele tinerilor filologi bucureșteni în circuitul cursurilor și seminariilor universitare. Publicasem eu însumi, după doi ani de luptă epuizantă cu toate eșaloanele cenzurii, o carte (*Expresivitatea involuntară*) - poate prima la noi - care argumenta, în rîln ceașism, relativitatea valorii și executa, în spirit ludic, o substituie (cum ar spune „postmodernii”) a „centrului” cu „marginea”.

Veneam, în fond, din lumea lor și împărtășeam atunci aceeași dorință de schimbare și aceeași senzație de satsire față de clișeele și sforăriile literaturii. Si era greu să nu te mulțumească, de pildă, binevenita - atunci - redescoperire a realului minor de către Mircea Cărtărescu, Al. Mușina, Mariana Marin, I. Stratan, Traian T. Coșovei, dar și de către Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Ioan Grosan, Bedros Horasangian, Adriana Bittel, Daniel Vighi, Cristian Teodorescu, Nicolae Iliescu etc. Si, de asemenea, să nu te lași încîntat de nonșalanța cu care își dezvăluiau ei (tot în spirit realist) procesul facerii și se foloseau de sursele parodiei.

Era - să admitem - o promoție, o grupare literară care își anunța atunci un punct de vedere, punctul ei de vedere asupra cursului literaturii române. Acesta a coexistat o vreme cu al celorlalte grupări (șazeciștii în plină maturitate și încă stăpîni pe canon, șaptezeciștii încercînd timid să-și facă loc acolo). O astfel de optică își avea locul într-o literatură ca a noastră, însetată de pluralitate, de diversitate și care avea nevoie și de rafinamente extreme, de experimente, de efecte Indice și de o privire autoironică. În fond, nu altfel decît poeții și prozatorii care debutaseră cu două decenii înainte, optzeciștii

recuperau și ei câte ceva din literatura precomunistă: venise timpul să fie reciclate unele experiențe ale celui de-al doilea val avangardist și ale „generației pierdute”. Ca să nu vorbim decât de experiențele literaturii române.

Meritau, cu alte cuvinte, sprijinul criticii, dar nu unul cum a fost, adică în exces și exclusivist. Problema e însă alta: mișcarea lor, venită prea devreme, identificată puțin mai târziu cu postmodernismul, a strecurat (cu sau fără voie) cititorilor și scriitorilor îndoiala în sănătatea paradigmei moderniste și a forțat astfel intrarea ei într-o nemeritată fază crepusculară. Poeții și prozatorii de alte orientări au fost din ce în ce mai puțin motivați. Criticii de la marile reviste începuseră să privească aproape numai spre mișcarea înviorătoare a junilor optzeciști. Le-a putut trece prin cap acelor scriitori, poate, că lucrarea lor literară e ușor perimată (dacă nu vetustă), căci starea însăși a societății ceaușiste nu făcea decât să amplifice senzația de stagnare, de saturație, de învechire.

Deși încă „în putere”, plâsmuirii noștri de lumi și de psihologii romanești observau că doar două tipuri de scriitori atrăgeau, la sfârșitul anilor '80, simpatia inductorilor de opinie: producătorii de șopârle, de literatură aluzivă (esopică) și cei de literatură parodică și autoreflexivă (tot aluzivă, în fond, întrucât atrăgea atenția asupra simptomelor vestejirii, asupra a ceva ce e pe sfârșite).

Statutul lor nu s-a schimbat nici după Revoluție, deși editurile s-au întrecut atunci în a tipări memorialistică și traduceri de mîna a treia. Publiciștii mărunți și scriitorășii din provincie și din provincia spiritului au simțit că venise momentul lor. Ei n-au întârziat să-și ia aerul unor prea-multă-vreme-nedreptățiți, solicitînd, guralivi și insolenți, privilegii și locuri în susul ierarhiei, ori să tulbure apele abia așezate cu argumente exterioare literaturii (colaboraționism, lichelism etc.), care la noi nu au nici o relevanță cîtă vreme în toată istoria literaturii române numeri pe degete probele de demnitate scriitoricească.

Probabil că dacă nu ar fi survenit evenimentele din '89 și cele consecutive lor, sterilitatea și inconsistența grupării ar fi devenit flagrantă și am fi putut asista la o reacție și, desigur, la un recul. După Revoluție, însă, agonia spiritului critic din ultimele decenii s-a transformat în moartea lui. De fapt, a scăzut dramatic interesul pentru fenomenul literar în general și pentru critică în special (critica practică și înțeleasă ca politică culturală). Teribilele probleme financiare ale revistelor literare trezite fără sprijin, descoperirea, pasionantă, de către cititorul mediu (captivat altădată de lumea literară) a atracțiilor presei libere, a cărților, revistelor și emisiunilor TV fără perdea au demoralizat vechea lume literară și au făcut-o să-și caute alte refugii, alte preocupări și alte ținte.

Nici măcar tinerii care ar fi trebuit să-și înceapă impetuos o carieră literară (de vremuri noi) nu mai aveau cine știe ce motivație. Ajutat de banii familiei sau de cei ai sponsorilor, oricine putea să publice orice, în vacarmul general, prea puțini erau auziți dintre cei ce ar fi trebuit auziți și doar trei-patru nume noi de prozatori și cam tot atâtea de poeți au început să circule în mediile culturale.

Singura capabilă să rămână în aceste condiții în picioare era tot falanga optzecistă. Învățați să lupte umăr la umăr și să se sprijine la nevoie, componenții ei (deși de mult despărțiți prin preocupări și prin evoluții individuale de optzecismul canonic) au știut să păstreze aureola grupului și puterea lui mediatică. Mulți conduc astăzi reviste literare și edituri de succes, învățând repede să inițieze campanii literare de promovare și boicotare.

Posesori ai unor cunoștințe teoretice de toată lauda (cîtiva fiind astăzi universitari și critici literari cunoscuți), ei au ridicat în jurul textelor grupului o întreagă armătură autoreferențială care se suprapune aceleia pe care textele înseși o conțin. Acest soi de comentarii la autocomentarii a întreținut gălăgios dar eficace mitul generației, a timorat vocile minimalizatoare și a amînat momentul firesc al închiderii capitolului experimentului optzecist.

Cea mai mare izbîndă a partizanilor lui a fost aceea de a legitima existența unui postmodernism autohton (în plin național-comunism!!!) și de a-l asocia numai inițiativelor artistice ale grupului, în disputele interminabile din jurul postmodernismului - termen controversat, insuficient conceptualizat (mai curînd de neconceptualizat) - s-au lăsat atrași numeroși intelectuali din toate generațiile. Avizi de problematizare și de nou, aceștia nu mai avuseseră de la structuralismul anilor '60 un subiect la fel de tentant. Cu sau fără voie, și cei mai riguroși dintre ei, intrînd în joc fie și ca adversari ai postmodernismului, au purtat discuția în termenii impuși de *critica* autorii optzeciști, fără să mai examineze justetea unor noțiuni vehiculate de aceștia, ca de pildă *a textua* și *textualism*.

Între timp, și în mediile universitare a prins jargonul acesta al optzecistilor, deveniți unicii noștri postmoderni prin efortul teoretic constructiv al membrilor grupării și prin coincidența în timp a faptei lor cu voga amintitului „curent” mondialist, creat la rîndul lui, ca orice „construct”, ca orice „ficțiune necesară”, prin efortul speculativ și prin autoritatea teoreticienilor lui.

Pentru ca toate astrele să se conjuge fericit întru gloria grupării, momentul suprem al ascensiunii ei a coincis cu etapa redefinirii canonului și a dezbaterilor din primii ani de după Revoluție în legătură cu necesitatea unei noi ierarhii literare.

închei aici aceste rînduri referitoare la locul, rolul și la sursele puterii acestei grupări influente, cu un destin excepțional. Chiar dacă a fost, într-o măsură, dilatăta, importanța ei în literatura română postbelică e în afară de dubiu. La urma urmei, toate grupările de acest fel au crezut în destinul lor de întemeietori, în fantasma unicității lor axiologice. La bucată sau la grup, optzeciștii sînt demni de admirația noastră, dar nu putem uita că, prin rapida lor ascensiune și prin prestigiul uluitor pe care l-au cîștigat sau și l-au dăltuit abil, au dobîndit o nocivitate involuntară, tăind cursul recuperator al literaturii române de după 1964.

Din perspectiva unei literaturi atipice care prea des a sărit etapele și și-a lăsat descoperite mari capitole, a unei istorii care abia intra, în anii '70, în matca ei naturală, se poate spune că această generație a izbutit să forțeze, ca într-o vrajă malefică, bruscă îmbătrînke a literaturii române. E posibil ca una din condițiile decisive ale afirmării și configurării unei generații de creație (în afară de adoptarea prin mimetism a unui stil de grup și a unei politici protecționiste) să fie contribuția ei la „asasinarea” generației anterioare prin compromiterea și împingerea modului artistic al acesteia în desuetudine. Chiar dacă altele erau rațiunile, nu altfel a procedat generația lui Nichita Stănescu (avînd destule năravuri de echipă), aruncînd în neant gruparea care a adoptat metoda realismului socialist, grupare care, la rîndul ei, a demolat cam tot ce se făcuse înainte și după război, deșertificînd întregul peisaj artistic românesc și înlocuindu-l cu unul grotesc, de altă lume.

Dar să lăsăm la o parte punctul de vedere al istoricului literar care ar fi dorit, în spiritul naiv-utopic al unei morale a culturii, să aibă de-a face numai cu generații constructive, fără instincte ucigașe și care să crească unele din altele (și nu împotriva altora), acoperind treptat zonele albe de pe harta prozei și a poeziei noastre.

La jumătatea anilor '90, optzecismul canonic și de grup era un capitol închis al istoriei literare. Se trăsese astfel cortina peste o lume a literaturii cu legi, convenții artistice și moduri specifice.

O precizare

Menționez că această carte nu e o istorie literară în accepția obișnuită a termenului și nu și-a propus să înregistreze metodic producția literară din perioada 1948-1989.

Ea urmărește doar evoluția fenomenului artistic românesc în condițiile tragice ale unei societăți opresive și eforturile excepționale ale scriitorilor români de a găsi căile și mijloacele prin care să facă să funcționeze cu cât mai puține concesii instituția literaturii.

În consecință, am ales din creația prozatorilor numai acele texte capabile să ilustreze tacticile, stratagemele adoptate în lupta cu forțele prohibitive ale statului comunist.

Cer iertare scriitorilor pe care îi admir și cărora nu am putut să le acord capitole separate cum cu adevărat meritau. Mi-au fost de mare folos contribuțiile remarcabile ale unor veritabili cunoscători ai etapei (Ovid S. Crohmălniceanu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Dumitru Micu, Marian Popa etc.), dar și propriile amintiri referitoare la această perioadă care a coincis cu cea mai mare parte a vieții mele și a prietenilor mei.

Nu mi-am putut reprimă stilul participativ pe care îl ia uneori comentariul și mărturisesc că aș fi dorit ca această carte să fi fost scrisă numai din documente și din amintirile altora.

Eugen Negriei

Editura Fundației PRO Str.
Jean Louis Calderon nr. 33
sector 2, București e-mail:
efpro2003@yahoo.com

Tiparul executat la Imprimeriile COPRINT
București

