

eseuri

1.25636-7

MIHAELA
URSA

**OPTZECISMUL
ȘI PROMISIUNILE
POSTMODERNISMULUI**

BCU Cluj / Central University Library Cluj



colecția **d**ebut

Mihaela Ursa

Optzecismul și promisiunile postmodernismului

BCU Cluj / Central University Library Cluj

COLECȚIA DEBUT seria ESEURI

Contravaloarea timbrului literar se varsă în contul ASPRO,
nr. 45.10.80.12.108 BCR – sector 1, București

Cartea a apărut cu sprijinul Ministerului Culturii

821.135.1 - 22 Urae, Petru
821.135.012, 20
821.135.1.00 "80"
821.135.1.00
821.135.1.00
821.135.1.00
821.135.1.00
821.135.1.00

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Editor: Călin Vlasie

Consilier editorial: **Gheorghe Crăciun**

Lector: **Dan Damaschin**

Culegere computerizată și tehnoredactare: **Mihaela Ursa**

Coperta colecției: **Adrian Timar**

Apărut: 1999

Tiparul executat la tipografia Editurii **PARALELA 45**

© Copyright Editura **Paralela 45**

str. Frații Golești 130, Pitești, 0300

e-mail: ep45@pitesti.ro; ep45@deuroconsult.ro; www.deuroconsult.ro/ep45; edpar45@mail.dntcj.ro

I.S.B.N.: 973 – 593 – 030 – 7

1. 29. 636

Mihaela Ursa

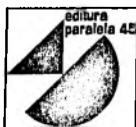
OPTZECISMUL ȘI PROMISIUNILE POSTMODERNISMULUI

BCU Cluj / Central Library Cluj

BCU Cluj-Napoca



FILOL 2000 00028



COLECȚIA DEBUT seria ESEURI

S U M A R

Argument	7
PARTEA I: „A History of Diverse and Desperate Times“	
1. Scurt istoric al discordiei optzecismului	
1.1. „Postmodernizarea“ la români	15
1.2. Dosar bibliografic	20
Note	32
2. Fascinația oglinzii și trupul contemplativ	
2.1. Optzecismul despre antropocentrism	34
2.2. Narcis, dizgrațiatul	39
2.3. Modele non-antropocentrice	43
Note	50
3. Textualism optzecist	
3.1. Noul umanism	53
3.2. Alternative teoretice	59
3.3. Plăcerea textului – modelul francez	64
3.4. Postmodernismul american – o nouă sensibilitate	67
Note	70
4. Cîteva considerații	73
Note	78
PARTEA A II-A: Cartea jocului și a disperării	
Mircea Cărtărescu – portret al artistului înainte de maturitate	81
Note	90
Mircea Nedelciu – scrisul literar ca autentificare	93
Note	103
Ștefan Agopian – manualul îngerilor căzuți	105
Note	111
Ioan Groșan - „zugrăvirea literaturii“	113
Note	121
Gheorghe Crăciun - „aventura căutării trupului“	123
Note	134
Volume	135
Bibliografie critică orientativă	137

Tatălui meu, Mămăruței și lui Tudor

BCU Cluj / Central University Library Cluj

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Argument

Paginile care urmează s-au scris, aproape de la sine, în apărarea acelei vârste a literaturii române la care mă întorc întotdeauna recunoscându-mă, chiar dacă nu-i aparțin biologic: generația optzeci. Mi s-a părut întotdeauna impropriu acuza destul de subțire, dar vehement proferată, de *textualism*, atașată mereu acestei epoci ca o altă literă stacojie. Și aceasta din cauză că principii textului autogenerativ în sine, sec și sterp, nu intră între obsesiile optzeciste, datorită unei opțiuni mai profunde și fără ieșire. În spatele plăcerii maniacale de a deschide la infinit potențele textului, generația optzeci ascunde, îmi place să sper, un principiu cu finalitate ontologică, o încercare de regăsire a unui model care nu se poate nicidecum resemna cu sceptica luciditate fragmentaristă a postmodernismului, pentru că vizează *integralitatea* ființei. Pentru optzeciștii textualiști¹, promisiunile formale nesfârșite ale textului reprezintă în primul rînd o modalitate de „angajare socială“ și adeseori singura formă de descurajare a monologismului alienant. Am descoperit cu voluptate, dar și cu destulă gravitate, locurile în care prozatorii optzeciști înțeleg să-și ascundă nostalgiile: *hermafroditul* lui Mircea Cărtărescu, metaforă conflictuală a conviețuirii tragice a sexului și a intelectului, „trupul“ niciodată atins al „*frumoasei fără corp*“ la Gheorghe Crăciun, altă figură a coexistenței „raționalului și visceralului“, „*omul cu totul nou*“ al coloniei utopice din *Tratamentul fabulatoriu* al lui Mircea Nedelciu, „*îngerii*“ lui Ștefan Agopian sînt tot atîtea asemenea „ascunzișuri“, locuri de taină în care sensul adevărat al textualismului optzecist își dezvăluie adevărata dimensiune. Speculația de față nu își propune însă o analiză a textualismului sau, mai exact, acesta nu face obiectul discuției decît în măsura în care se înscrie între simptomele fundamentale ale unei poetici care refuză orice principiu generaționist pentru a marca o schimbare de sensibilitate, prea grăbit suprapusă de cei mai mulți autori peste o variantă de postmodernism românesc.

Lecturile din optzeciști sînt adunate într-o *Carte a jocului și disperării*, pentru că *jocul* și *disperarea* descriu cele două modalități de asumare optzecistă a poziției de moștenitor cultural. Conștientizînd

imposibilitatea scrisului inaugural, a inocenței culturale, cei mai mulți dintre prozatorii citați aici reacționează cu *disperare*, pasional: ei încearcă recuperarea unei vârste nepervertite a scrisului și a lecturii, perfect lucizi asupra întreprinderii utopice la care se angajează și, în același timp, cu deplina încredințare că nu vor renunța niciodată la drogul bibliotecii. Există însă, în replică, filonul reprezentat de un Ioan Groșan, pentru care moștenirea imensei biblioteci nu este deloc apăsătoare, aceasta fiind asumată ca un câștig. Intenția resemantizării este aici mai mult implicată în *jocul*² nesfârșit, ironic, cu citatele cărților anterioare, într-un caleidoscop parodic de recontextualizări.

Oricum ar fi asumată, condamnarea deloc confortabilă la secundariat cultural are încă, pentru optzeciști, o finalitate restauratoare, destul de îndepărtată de scenariile deconstrucției. Cristian Preda descrie optzecismul ca pe o „competiție continuă”³, descrisă între două eforturi principale, dintre care primul ar viza „creșterea performanței, a controlului textual” (deci nivelul expresiei), iar celălalt s-ar concretiza într-un „alt tip de lectură, integrator, al imensului text scris pînă la ei”. La acest al doilea nivel, autorul citează „vizionarismul eminescian”, resursele epicului pașoptist, „urbanismul și anticalofilia” camilpetresciene, „incizia psihologică” a lui Anton Holban, „inocența” urmuziană, „propensiunea către adevăr” a lui Radu Petrescu, curajul generației '60 „de a refuza niște modele vetuste”, dar mai ales marea moștenire caragialeană („oralismul, concizia, atenția îndreptată spre categorii sociale nou apărute, spre lumea intermediară ce desparte satul de oraș, umorul, ironia, refuzul literaturizării, transparența textuală prin care convenția să apară la suprafață”). Accentul decisiv îl constituie *modalitatea* particulară a lecturii optzeciste, și anume impulsul *integrator*, care nu implică nimic din obediența epigonică, ci ține de luciditatea și firescul cu care scriitorii generației privesc nașterea literaturii din literatură.

La nivelul teoriei critice românești, dezbaterea postmodernă pe teren românesc - devenită o realitate tot mai concretă - este, asemenea aceluși înțelept Făt-Frumos-cu-cartea-n-mîină-născut, un prunc gata „școlit”, ale cărui prime țipete nu au nimic în comun cu inocența culturală. Înainte de a-și fi definit termenii, de a-și fi cunoscut conștient părinții, discuția românească despre postmodernism trece, cu binecunoscutul său entuziasm participativ, direct la a-și stabili *clișeul*: generația de creatori a anilor '80 este, dacă nu

echivalată optimist cu manifestul unui postmodernism românesc, cel puțin în permanență reclamată ca termen fundamental de comparație. Dispuși sau nu să accepte existența postmodernismului dincolo de condiționarea sa economico-socială, teoreticienii noștri privesc spre optzecism ori de câte ori au nevoie de (contra-)argumente la postularea existenței unei mutații de sensibilitate care depășește modernitatea și anunță postmodernismul. De altfel, tocmai această interesantă (și poate psihanalizabilă) fixație a culturii române față de literatura anilor '80 mi se pare mai importantă decât însuși răspunsul (extrem de greu de asumat) la întrebarea: există sau nu un postmodernism românesc? De aceea, textul de față încearcă, într-o primă parte, intitulată, cu o expresie a lui Joel Peter Witkin (care și-ar fi pierdut din acuitate prin traducere), „*A History of Diverse and Desperate Times*”*, să își găsească deliciul în înregistrarea modului cum confruntarea celor două *isme* preferate ale criticii ultimilor ani, *optzecismul* și *postmodernismul*, este receptată prin chiar lentila celor mai direct vizați, a creatorilor respectivei generații.

Aceasta nu înseamnă că pornim într-o întreprindere care s-a lepădat de orgoliul partizanatului, dimpotrivă; anticipînd concluzia lucrării, trebuie spus că aceasta se reclamă mai degrabă de la exigențele Monicăi Spiridon, care, în *Apărarea și ilustrarea criticii* (Spiridon: 1996), nu găsește în optzecism premise suficiente pentru a vorbi despre un postmodernism românesc (fie el și „aproximat” autohton), decât de la nonșalanța de principiu cu care Gheorghe Perian își intitulează volumul despre optzeciști *Scriitori români postmoderni* (Perian: 1996).

Desigur, perpetua convergență a termenilor amintiți își are motivația în primul rînd în elanul sincronist cu care, de la Lovinescu încoace, critica românească încearcă să țină pasul cu teoria europeană și americană, chiar dacă adeseori cu prețul pierderii suflului (rezultatele concretizîndu-se, nu întîmplător, în transformarea spațiului românesc într-un fel de azil al *modelor* europene ori de peste ocean, bucuros să-și primească pacienții chiar și atunci cînd aceștia și-au pierdut orice vogă în propria lor țară, cum a fost cazul formalismelor structuraliste). Postmodernismul are, însă, o situație aparte, pentru că,

* „O istorie a unor vremi complicate și pline de disperare” (tr. n.). Citatele din bibliografia străină apar în text în traducerea autorului.

așa cum a demonstrat cu pertinentță la noi Liviu Petrescu, departe de a fi o simplă modă, el are, mai ales pentru teoria americană, extensiunea și puterea unei *mutații de epistemă* (Petrescu, 1996), și tocmai aceasta este amploarea la care artiștii generației '80 (și nu numai ei) îl resimt. Necesară este, de aceea, o trecere în revistă a vocilor protagoniste ale dezbaterii românești, urmată de particularizarea unor termeni care, în optzecism, capătă o amploare specială: obsesia *antropocentrismului* și a *umanismului* descris de alte coordonate decât cele raționaliste, pe de o parte, și situația *textualismului* pe de altă parte.

Interesant este mai ales felul cum rămîne aproape insesizată inadecvarea dintre termenii amintiți (figuranți – cel puțin primii doi – ai unui vocabular al centrilor de forță) și aspirațiile optzeciste spre instaurarea regimului eclectic postmodern, de recuperare a derizoriului și a jocurilor „reziduale” (precum și a tiparului devenirii perpetue, lipsite de structură, a „jocului structurării” eliberat de coerciția centrului organizator, cum ar spune, cu o expresie favorită, deconstrucți-viștii de la Yale).

Tocmai semnalarea acestei inadecvări, pe baza textelor propriu-zise a cinci grupuri de prozatori semnificativi ai generației, poate constitui rațiunea păstrării unei necesare reticente terminologice față de schimbarea de poetică anunțată de optzecism, fără a nega, pe de altă parte, șansele acestuia de a defrișa terenul cultural pentru o reală și concretă particularizare românească a postmodernismului.

Note:

¹ Dintre prozatorii optzeciști, Mircea Nedelciu este primul care pledează pentru angajarea socială prin scris. Din păcate, claritatea postulatelor sale teoretice are adesea de suferit de pe urma ilustrării lor creative. De pildă, teoreticianul textualismului, Marin Mincu, pare și el adeptul aceleiași accepții a scrisului atunci cînd vorbește despre „recuperarea realului” (Mincu 1993: p. 223): „«Realul», în speță, nu este accesibil decât prin *scriitura* care îl desemnează; ți se pre-dă în aparență, dar n-ai acces la el și simți dureros că nu-l poți atinge decât prin *medierea* textului. Te prefaci că te integrezi ca subiect autoironic în text și, pe măsură ce-i disimulezi jocul, ai șansa din cînd în cînd să accezi la un real «răsturnat»; sesizezi topografia acestui «real»,

apoi o pierzi, te afli dincoace și dincolo în același timp, în afară și înăuntru, ești situat în *focarul semiozic*, așintind o lupă intensivă asupra subiectului." Iată însă că „tratamentul fabulatoriu“ al lui Mircea Nedelciu este văzut de critic drept o improprie „treabă inginerească“, prea grăbit aplicată unei realități recalitrante prin diversitate. „Ingineria“ textualistă este tolerabilă, în opinia lui Marin Mîncu, doar în condițiile în care se bazează pe un întreg set de instrumente care ar preveni „fenomenul de respingere din partea cititorului“.

² Cornel Regman găsește că *jocul* este „ocupația predilectă“ a lui Mircea Cărtărescu, descoperindu-și argumentele în „invenția de forme, plasarea într-un unghi din care realitatea apare modificată, câteodată veselă și șugubeață, altădată fantastică sau mirifică, nu arareori (în pasajele și peisajele astrale) melancolică, transmițînd [...] o stare de *melanc.*“ (Regman 1997, p. 113).

³ În „Competiția continuă“, din „Ateneu“, nr. 9, 1988, text republicat (Crăciun, ed. 1994: p. 330).

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Partea I: „*A History of Diverse and Desperate Times*“*

BCU Cluj / Central University Library Cluj

* *My hope is not only to show the insanity of our lives, but also that this work will be seen as a part of a history of diverse and desperate times.* („speranța mea nu este numai de a arăta nebunia vieților noastre, ci și faptul că opera aceasta va fi văzută ca parte a istoriei unor vremi complicate și pline de disperare“ – tr.n.), Witkin: 1985, p. 70.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Scurt istoric al discordiei optzecismului

1.1. „Postmodernizarea“ la români

În Occident, inventarea termenului de postmodernism aduce o interesantă „relaxare“ conceptuală, pentru că, date fiind fluctuațiile sale (nu numai de la un autor la altul, ci și în dialectica unui singur autor), termenul ajunge să desemneze un fel de punere a crizei sub semnul crizei. Situația este de natură să împace chiar și spiritele cele mai aprinse, pentru că atașarea unei accepții „oficiale“ se dovedește improprie, iar consecința imediată este descrierea unui destul de vast *no man's land* unde toate exigențele se văd reduse la același grad de relevanță. În schimb, în critica literară românească, apariția termenului pare a fi mai ales o sursă infinită de tensiune, teoreticienii noștri fiind cel mai adesea incomodați de apariția unei noi vedete terminologice (care beneficiază de toate avantajele „star-sistemului“ american, de la lansarea sa, în anii '40, prin bunăvoința lui Arnold Toynbee¹).

Este suficient să cităm, dintre aparițiile mai noi, *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism*, volumul Magdei Cârneli (Cârneli 1997), pentru a constata cum autoarea se grăbește să declare închis „cazul postmodernismului“², trădând de fapt incompatibilitatea dintre o structură interioară fascinată de geometrii și ordonări ale sinelui reflectate în lume, pe de o parte, și postmodernism, pe de altă parte, care încurajează, în expresia autoarei, „fragmentarismul și heterogenitatea; aleatoricul; ludicul; provizoratul; subiectivismul nemărginit; combinatoricul fără măsură; consumismul de toate felurile; sincretismul generalizat care compune cu virtuozitate laolaltă un amalgam tensionat și impresionant de cultură, informație diversă, eveniment perisabil, hazard, modă, experiment, violență, disperare etc.“ Dincolo de premisa discutabilă a „consumării“ modelului

postmodern în arta anilor '80, volumul Magdei Cârnelci este fascinant tocmai pentru că transcrie în subtext jurnalul unei intime inadecvări: dacă își alege ca temă postmodernismul, autoarea o face tocmai pentru a-i amenda scăparea majoră, lipsa „gestului amplu al perspectivei integratoare“, precum și a unei „resurecții spirituale“. Sub imperiul nostalgiei moderne a ordinii, funcționând mental și artistic după principiul coagulant al „ordonării“, Magda Cârnelci nu face decît să citească postmodernismul cu instrumentele modernității (ale acelei modernități pe care J. F. Lyotard o vede legitimîndu-se printr-o metanarațiune organicistă).

Conceptul pare să-și păstreze atributele incomode și într-un studiu ca acela al lui Gheorghe Perian, din 1996, care se intitulează generos *Scriitori români postmoderni* (Perian: 1996). Cercetător al fenomenului optzecist din interiorul său, Gheorghe Perian pare să încerce aceeași stînjeneală, deși nu în fața termenului (pe care îl afișează încă din titlu), cît în fața conceptului, de care se ferește programatic. Volumul suferă de un complex în egală măsură al hipereruditului (obișnuit să jongleze într-un spațiu care-și presupune termenii deja definiți, după un criteriu stabil) și al provincialului (grăbit să intre în jargonul elitei fără a insista asupra termenilor în parte); în consecință, autorul își aplică talentul exegetic incontestabil asupra unui inventar eterogen de *optzeciști*, pornind de la premisa că aceștia „ni sunt *postmodernii*“, fără a pune problema fundamentală a unei accepții, fie ea și în varianta „de lucru“, a calificativului invocat. Observația nu trebuie să minimalizeze importanța studiului lui Gheorghe Perian: ea trebuie înțeleasă mai mult ca o obiecție de ordin general față de studiile de acest tip, al căror principiu pare să includă nedefinirea conceptelor.

Faptul cel mai interesant de semnalat și, în același timp, de domeniul simplei evidențe, este soluția generală pe care teoreticienii și observatorii români ai fenomenului o oferă de comun acord propriei lor neliniști conceptuale: postmodernismul este indexat la noi, fără oscilații, în asociere cu o anumită manieră de creație și, ulterior, cu un anumit tip de sensibilitate, respectiv cu cele proprii generației '80.

Simptomatică este reticența cu care Cornel Regman, lecturînd *Levantul* cărtărescian, nu se pronunță asupra postmodernismului, ci recurge la un artificiu silogistic în registru impersonal, deci neimplicat: „Se tinde să se numească această recuperare de moduri,

mode apuse și modele de sensibilitate vechi – postmodernism, opus manierei de a concepe poezia ca ocrotită în cochilia ei, înlăuntrul căreia scoica își cultivă mărgăritarul. Mircea Cărtărescu bate cu *Levantul* orice record în direcția concepției unei poezii extravertite, compozite ce-și propune – asemenea albinei – și conceperea fagurelui și producerea mierii care-l umple.“ (Regman 1997, p. 113). Dincolo de descendența evidentă față de graba nefericită de a adopta noua etichetă, se citește aderența criticului la termenii definiției: impuls recuperator, pluralism și, nu în ultimul rînd, meta- (respectiv inter-) textualitate. Într-un interviu³, criticul continuă jocul definițiilor, îmbogățindu-l cu deschideri genealogice, deopotrivă autohtone și occidentale: „Nu prea știu ce înseamnă postmodernismul în proza actuală. Dacă e ce bănuiesc, adică o victorie a teribilismului asupra literaturii convenționale [...], atunci de bună seamă că măcar unele opere ale «Școlii de la Tîrgoviște» deschid drumurile literaturii optzeciștilor și mai ales gustul unei noi orientări. Stimulentele au venit însă pe mai multe canale, dintre care filiera anglo-americană a contat, pare-se, decisiv.“

Prea rapidă expediție a problemei este favorizată de optzeciștii înșiși, care se declară, de la primele lor texte, post-moderni, descoperind în afilierea la noul concept o metodă de individualizare generaționistă. După părerea lui Corin Braga⁴, simpla introducere a distincției modernism/ postmodernism ca termen principal al afirmării generației '80 a presupus o atitudine radicală mai clară decît orice altă posibilă disociere de natură poetică.

În virtutea „disconfortului“ cu care termenul este „întîmpinat“ de elita culturală (în ciuda entuziasmului popular) – a se vedea tonul lezat pe care îl adoptă o serie dintre volumele amintite aici sau multe din revistele cu numere consacrate postmodernismului –, părerile se divid la fel de curînd pe direcția acceptării sau nu a sintagmei de „postmodernism optzecist“, însă optzecismul rămîne în mod constant contextul diagnostic, termenul de comparație sau raportare (v., de pildă, revista „Paralela 45“, nr. 2 din 1996, care consacră o discuție publică „modelului optzecist în cultura română“). Cu alte cuvinte, una dintre cauzele datorită cărora postmodernismul rămîne decamdată, în spațiul românesc (dar și aiurea), destul de greu de manevrat conceptual stă în generozitatea cu care se oferă diverșilor teoreticieni fie pentru a amenda, fie pentru a consacra coordonatele unei noi

sensibilități, descrisă, în linii mari, de impulsuri anti-raționaliste și anti-reprezentative.

Inconsecvența terminologică în „chestiunea postmodernă“ este însă, trebuie repetat, un fenomen general, detectabil în primul rând în teoria americană, cel mai bine articulată conceptual. Vinovate se fac, desigur, chiar vocile care au lansat atât de ambiguu „postmodernismul“ pe o traiectorie de nimic constrânsă, dar și teoria ulterioară, deloc preocupată de restrângerea prea generoaselor accepții ale termenului. Chiar dacă definirea conceptului se transformă într-o adevărată probă de foc, într-o neoficială verificare a „respectabilității“ intelectuale a teoreticienilor implicați în dezbaterile ultimilor ani, nu atât definiția interesează, cât declarația de intenție. Faptul ne este demonstrat de nesfârșitele contradicții care se instalează nu numai între definițiile oferite de diverși autori (la fel de credibili), ci și între textele aceluiași autor.

Pentru a nu da decît cîteva exemple, ajunge să amintim că, în aceeași perioadă în care, pentru teoria franceză, postmodernismul oferea mai mult „o arheologie a modernității, o teorie a modernismului aflat la epoca epuizării“⁵, în Statele Unite fac vogă o serie eclectică de poziții ale unor teoreticieni celebri (deși nu neapărat americani), care merg de la acceptarea viziunii radicale a „agonisticii generale“ de tip Lyotard, pînă la adoptarea poziției recuperatoare, pacifiste, postulate de Jurgen Habermas în 1981, în „Modernity versus Postmodernity“. Astfel, pentru Linda Hutcheon, termenul de postmodernism reprezintă în 1980 „o etichetă excesiv de limitativă“ (Hutcheon 1980) pentru descrierea fenomenului cu care ecuează literatura postmodernă, și anume *metaficțiunea*, doar pentru ca, nouă ani mai tîrziu, în *A Politics of Postmodernism*, să afirme un postmodernism „inevitabil politic“, dar și „inevitabil compromis“ (*A Politics of Postmodernism* - 1989), deoarece confirmă și subminează simultan, după părerea cercetătoarei, *reprezentarea, subiectul, umanismul* sau chiar *capitalismul*. Pe alte coordonate, Jean François Lyotard - a cărui traducere în Statele Unite (1984) suprapune accentele poststructuralismului francez peste postmodernismul nord-american (Bertens 1995: p. 6) - pornește de la entuziasmele vitaliste din *Economie libidinală* (1974) pentru a le repudia, în *Condiția postmodernă* (1979), în numele definirii postmodernismului drept „incredulitatea față de metanarațiuni“⁶. Răspunsul lui Lyotard la întrebarea „ce este postmodernismul?“

capătă dimensiuni surprinzătoare atunci când devine evident că autorul inversează chiar polaritatea obișnuită a relației modernism – postmodernism, spunînd: „nici o operă nu poate deveni modernă înainte de a fi mai întii postmodernă“ (Lyotard 1983).

Una dintre cele mai categorice teorii anti-mimetice o oferă însă Jean Baudrillard, care definește în 1983 (în *Les strategies fatales*) o postmodernitate distopică, aparținînd prin excelență obiectelor devenite „mai cinice și mai ingenioase“ decît subiectul, o postmodernitate congruentă cu o „post-istorie fără înțeles“.

Cu toate acestea, cazul cel mai interesant îl reprezintă Ihab Hassan (probabil campionul impunerii termenului de postmodernism în teoria americană, rămas însă marginal în dezbaterile anilor '80-'90). În 1971, scriind „POSTmodernISM: a paracritical bibliography“, Hassan pledează pentru perceperea postmodernismului în constelație cu „anarhia“ și „dezmembrarea lucrurilor“, după cum susține și în *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature* (Hassan 1982), uitînd însă să definească o necesară distincție între acest tip de postmodernism și modernism, pe care îl conturase tot după logica anarhiei. Soluția oscilează de la accentuarea prezenței unui „spirit postmodern“ în „corpusul mare al modernismului“, deci de la opțiunea (la fel de non-funcțională terminologic) pentru un para-modernism (înscriș, în mare, între cadrele literaturii postbelice, dar permițînd extensii pînă în literatura contemporană), la confundarea postmodernismului cu poststructuralismul în anii '80 (de pildă în *Desire and Dissent in the Postmodern Age*, din 1983, unde „cuvintele s-au rupt de lucruri“, iar „limbajul nu se poate referi decît la limbaj“, chiar dacă presupunerea inerentă vizează o „vîrstă de aur“ lingvistică, în care cuvintele și lucrurile își corespundeau încă). Inconsecvența conceptuală (și eșecul terminologic) ale lui Ihab Hassan sînt dublate însă de un farmec speculativ rar întîlnit (pus în valoare și de registrul metaforic al unei rostiri cu pretenții de științificitate), care face din teoreticianul american un profet de factură aparte.

Fără a insista, putem spune doar că peste ocean termenul definește în egală măsură utopiile cele mai optimiste (care vizează integrala eliberare și emancipare a tuturor relațiilor sistemului) și distopiile, la fel de credibile, ale apocalipsei culturale iminente.

1.2. Dosar bibliografic

În volumul său *Despre poezie*, din 1979, Nicolae Manolescu (Manolescu: 1979) consacră un scurt capitol postmodernismului, echivalat cu optzecismul sau, într-o lectură mai largă operată de Alexandru Mușina, cu „toți poeții valoroși, de la Ion Gheorghe la Mircea Cărtărescu“ (postmodernismul fiind văzut într-o filiație foarte generoasă, pe baza afinității structurale a generației '60 cu poeții optzeciști). Demersul critic simte nevoia, de altminteri împărtășită de o întreagă tradiție teoretică - deși nu în aceiași termeni, distingerii între două tipuri de modernism (desigur, cu referire la poezie).

Astfel, găsind nesatisfăcătoare soluția lui Hugo Friedrich din *Structura liricii moderne*, a unității de structură a poeziei moderne, ori împărțirea „temperamentală“ într-o „linie vizionară“ și una „artistă“ la Marcel Raymond, Manolescu distinge în poezia modernă (declinându-și ineficacitatea terminologică) un *modernism* și un *avangardism*. Primul, în descendență baudelairiană, fiind tributari lui Mallarmé și simbolistilor, îndepărtează poezia de *mimesis*; al doilea, păstrînd descendența, e ilustrat de un Rimbaud, Whitman și Lautréamont, manifestîndu-se în futurism și celelalte curente de avangardă. Demonstrația conduce către diferențierea acestora după criteriul *modalității poetice* și al *sensibilității*, criteriu oarecum ocultat în partea dedicată postmodernismului, unde autorul refuză regretabil discutarea problemei „în ansamblul ei“, adoptînd mai ales definițiile lui Eco, din *Marginaliile și glosele la „Numele Trandafirului“*.

Atitudinea postmodernă înseamnă în primul rînd, la Manolescu, o viziune metaistorică asupra lumii, care ar rezulta, în planul reflexelor literare, într-o „literatură de gradul al doilea“. Uitînd de precauțiile inițiale (care afirmă existența unei contradicții interne a termenului), Manolescu oferă două premise ale justificării termenului de *postmodernism*. Prima privește „*sentimentul*“ (s. n.) și, mai tîrziu, conștiința poeților contemporani că epoca modernă trebuie considerată încheiată⁸, iar a doua postulează faptul că „poezia postmodernă prelungește poezia modernă, se întoarce la ea“. Afirmările teoreticianului sunt de maximă importanță, mai ales datorită receptării de

care vor avea parte: mentor al *Cenaclului de luni*, Nicolae Manolescu oficiază, vrînd-nevrînd misterele unei inedite esoterii, ale cărei rezultate sînt vizibile într-un volum colectiv precum *Competiția continuă* sau într-un număr precum „Caietele critice“, nr. 1-2, din 1986. Astfel, vocabularul lansat de autor se perpetuează cu destulă insistență în intervențiile teoretice ale optzeciștilor. Dacă teoreticianul vorbește inițial despre *sentimentul* că poezia modernă trebuie să sîrșească, vom desluși accentele unei atare terminologii profetice și în articolele optzeciștilor înșiși. Încercînd în cele din urmă o definiție a termenului de postmodernism, criticul fixează între atributele acestuia „o dorință de înglobare a trecutului“, o referință la „toată poezia scrisă înainte“ (p. 223).

Adevărata lămurire conceptuală întîrzie să apară, autorul tulburînd definitiv apele spre finalul capitolului, unde urmărește în postmodernitate (deși fără exemple) „concuranța pașnică a celor două forme de poezie pe care le-am înfîlnit în epoca modernă“, *modernismul* și *avangardismul* ca modele alternative. Desigur, definirea termenului de „postmodern“ nu stă dintru început între scopurile volumului amintit, numai că atributele sale se citesc printre rînduri: asumarea lucidă și lipsită de angoasă a tradiției culturale, îndepărtare definitivă de mimesis, impulsuri recuperator-integratoare. Demersul este, mai ales, unul inductiv și, păstrînd natura vocabularului, putem spune că „senzația“ cititorului este că are de a face cu o „compensație“ profetică pentru absența unei substanțe conceptuale sau a unei ilustrări semnificative, fie din optzecismul românesc, fie, de exemplu, din postmodernismul american.

Într-un alt volum important pe direcția definirii caracterelor unui postmodernism românesc, *Scriitori români postmoderni*, criticul Gheorghe Perian alcătuiește practic un dicționar de optzeciști, aplicînd criteriul vârstei drept principiu de selecție generaționistă. Opțiunea rămîne discutabilă, cu atît mai mult cu cît titlul ne anunță nu discutarea unei generații, ci un inventar de „scriitori români postmoderni“, deci o unitate de paradigmă și, poate, de poetică, nu neapărat legate de ideea de generație. Volumul rămîne notabil însă prin vocația de bijutier a autorului său, pe Gheorghe Perian încîntîndu-l savoarea detaliului, aspectele mărunte ale marilor fenomene, al căror cunoscător aproape maniac este.

Imposibil de trecut cu vederea ni se pare, în volum, pe lîngă valoarea exegezei, o implicată redistribuire a centrilor de greutate sau, cel puțin, o necesară reabilitare a optzeciștilor din afara „școlii

bucureștene“. Alături de numele obișnuite în dezbaterile pe marginea optzecismului, de „vedetele“ general mediatizate ale generației (Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, ca să nu amintim decât cîte un nume din fiecare categorie discutată în cartea de față), sînt analizați un Ion Mureșan, Augustin Pop sau Alexandru Vlad, altfel lăsați într-un discret con de umbră de către vocile „oficiale“ ale dezbaterii optzeciste. „Aerul de familie al acțiunilor optzeciste“, „un anumit exclusivism asociat protecționismului“ sînt remarcate și de Cornel Regman (1997, p. 204), în acida sa lectură din volumul îngrijit de Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă*, unde criticul deplînge și lipsa „luărilor de poziție ale îndrumătorilor întru optzecism“. Inițiativa lui Gheorghe Perian este mai mult decât laudabilă, autorul ferindu-se însă, și la acest nivel, să emită judecăți de valoare comparative sau să schițeze categorii subiective. Deși interesat de frecvența anumitor teme în textele optzeciste sau de constantele dezbaterilor celor mai generale asupra postmodernismului, criticul găsește mai profitabilă formula „dosarului“ de autor și, din această cauză, participă mai degrabă periferic la dezbaterile amintite, prin trimerile la trăsăturile implicite ale unei posibile paradigme a postmodernismului românesc.

Semnificativ rămîne, la același nivel, al descrierii fenomenului optzecist, volumul din 1993 al lui Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* (Țeposu 1993), care redimensionează „conținutul“ generației, aducînd în prim plan, alături de modelul „mantalei lui Caragiale“ sau de filiera „școlii de la Tîrgoviște“, exemplul mai puțin celebru al „tinerilor prozatori“ consacrați în anii '70 și aflați „într-o simbioză perfectă“ („unii plimbă proza prin realitate, ceilalți o alimentează cu cultură“), între care se numără Gabriela Adameșteanu, Mihai Sin, Dumitru Dinulescu.

Achizițiile optzecismului sînt văzute și în legătură cu tradiția românească (de la Caragiale, la generația '60 și '70), dar și cu, de pildă, „comportamentismul american“ (adoptat în numele criteriului funcționalității estetice, ca alternativă preferabilă „disertației psihologizante“, „logoreei evazioniste“. Nici unul dintre autorii menționați anterior nu reușește să analizeze într-un singur volum, cu subtilitatea și minuțiozitatea lui Radu G. Țeposu, *datele concrete* ale poeziei generației, descrise aici de pendularea între un „amestec eterogen de stiluri și viziuni“, pe de o parte, și „recuperarea omogenității în planul strict al discursului“, pe de altă parte. Prin efortul aceluiași autor beneficiem și de o încercare taxonomică perfect coerentă, în urma căreia noua proză apare perspectivată într-un filon

textualist (ilustrat între alții de Mircea Nedelciu sau Gheorghe Crăciun), unul fascinat de *mitologia derizoriului* (integrându-l pe Bedros Horasangian alături de Cristian Teodorescu), unul aparținând *fantezimei alegoric și livresc* (între ai cărui campioni figurează Ștefan Agopian, Ioan Groșan sau Daniel Vighi), completate de un filon al *analizilor* (unde ar intra nume precum Alexandru Vlad, Stelian Tănase sau Adriana Bittel).

Meritul incontestabil al evitării unei delimitări generaționiste prea rigide și restrictive este însă contrabalansat de regimul metaforic în care este tratată legătura dintre noua proză și postmodernism (acolo unde aceasta beneficiază de vreun tratament și nu este, pur și simplu, postulată ca atare). Oprindu-ne la un singur exemplu, să spunem doar că rămîne incertă ideea trecerii prozatorilor amintiți „cu ochii deschiși, pe tărîmul unei alte paradigme literare“, despre care putem doar bănui că nu este perfect echivalentă cu postmodernismul, al cărui „iepure“ amăgitor, ne spune autorul, nu a reușit să-i păcălească pe scriitorii „conștienți că sînt scriși ei înșiși de un basm, care este chiar povestea literaturii“.

Între autorii care pun problema relației dintre generația '80 și un posibil postmodernism românesc se află și demersul în egală măsură pasionant și pasional al lui Alexandru Mușina care publică, pe lîngă textele din periodice, antologate în *Competiția continuă* (Crăciun, ed.: 1994), volumele *Eseu despre poezia modernă* și mai ales *Unde este poezia?*, al cărui capitol *Postmodernism la Porțile Orientului* (deși scris în anul apariției celebrului număr din „Caiete critice“, 1986), reușește să atingă o serie de probleme de principiu încă nerezolvate. Alexandru Mușina citește în entuziasmul protocronist cu care anumiți „termeni-șoc“ fac carieră (mult întîrziată) la noi o manifestare a unei păguboase „democrații culturale“, al cărei principiu ar fi înlocuirea originalității prin acribie, a textului „beletristic“ prin „studiu despre...“

Aceeași este și obiecția Monicăi Spiridon care, în capitolul *Ce nu este postmodernismul?*, avertizează – fără panică însă – asupra absenței unor „practici creatoare naționale“, iar în *Mitul ieșirii din criză* (Spiridon: 1996) descrie, cu argumentele lui Malcolm Bradbury, mecanismul legitimator al „creației zise postmoderniste“ ca fiind „rezultatul unor manevre în forul criticii“ și, în consecință, un eveniment *postfacto*. Autoarea merge chiar pînă la a extinde absența „practicii creatoare postmoderniste“ la spațiul american, aparent mai generos la acest capitol: pentru Monica Spiridon, chiar și aici teoreti-

cienii *stimulează* mai degrabă decât *descriu*, într-un efort deductiv la fel de vizibil în literatură, ca și în artele plastice, arhitectură, fotografie, muzică, dans.

Revenind însă la *Unde este poezia?* vom descoperi puțin suspectă, pentru ora la care volumul a fost publicat, deplîngerea (e adevărat, plină de nonșalantă grație) lipsei unor substanțiale informații referitoare la postmodernismul occidental. Autorul își reclamă statutul de „ne-specialist în domeniu“, dar pornește totuși, cu vervă și „aplecăciune“ ardelenescă, să discute: adecvarea și eficiența unei utilizări românești a termenului de postmodernism și, mai ales, *dacă* generația '80 este sau nu postmodernistă. E adevărat că, ulterior, autorul trece în revistă cîteva din genurile proxime și diferențele specifice puse în discuție de acele voci suficient de îndrăznețe pentru a încerca să definească termenul. Concluzia nu se dorește partizană a vreunei soluții, așa că, în locul marelui răspuns, afirmă drept singure certitudini caracterul *manipulabil* al termenului (în contradicție cu statura la fel de greu de manevrat a conceptului) și structura sa *ambiguă*. În continuare, demonstrația autorului pare să-i acorde, totuși, credit preferențial lui Nicolae Manolescu, deoarece „exprimă cel mai bine sensul cu care e folosit cel mai des postmodernismul la noi: un «chapeau» sub care încape toată poezia contemporană, și valabilă estetic, și evoluată cultural.“

Marea carență a discursului lui Mușina rămîne grija cu care autorul se ferește de paternitatea unei accepții, lăsîndu-ne totuși, cu voluptate aproape, să ghicim în spatele rîndurilor o definiție personală a postmodernismului, neformulată, dar fixată ca termen de referință. Ne rămîne doar de bănuît cum anume vede, de pildă, autorul, contradicția dintre textualism și postmodernism atunci cînd se scandalizează împotriva sintagmei lui Cristian Livescu, de „postmodernism textualist“ În treacăt fie spus, pentru un teoretician ca Ioana Em. Petrescu, textualismul reprezintă tocmai „reflexul «local»“ (deși un reflex irreverent, care-și „ignoră, voit sau conștient“ rațiunea) al unei noi ontologii rezumate în metafora „postmodernă“ a lui Heisenberg, a „lumii țesătură“⁹, care ar presupune tocmai restructurarea pe care postmodernismul o propune categoriei individualului ca „sistem dinamic, nod structural de relații“¹⁰.

Cu toate acestea, nu putem decît să fim de acord cu faptul că, așa cum justificat observă Al. Mușina, există, pe de o parte, o clară diferență între accepția românească a termenului postmodernism și cea occidentală (echivalată, se pare, de autor, mai ales cu accepția lui

Alvin Toffler de reflex cultural al „celui de-al treilea val“, ori, la Fredric Jameson, al „postindustrialismului“). Pe de altă parte, diferența se impune, de astă dată, la nivelul factualității, între realizările concrete ale unei poetici optzeciste și ceea ce Mușina crede că aduce poetica postmodernismului: la noi ar trebui să se vorbească, ni se spune, mai ales despre „poststalinism sau, la limită, despre un „postmodernism socialist“ (dacă păstrăm principiul causal impus de accepțiile occidentale sus-amintite) de maximă importanță fiind faptul că „asistăm la o reîntoarcere spre «uman» - așa cum modernismul a fost o «dezumanizare» - la un nou clasicism, un nou antropocentrism. [...] O nouă sinteză se impune, dar nu una cu fața spre trecut, o sinteză-puzzle (un fel de «retro» ironic) ca aceea a postmodernismului, ci una derivând dintr-o nouă viziune, dintr-o nouă angajare existențială.“

Finalitatea demersului din *Unde se află poezia?* este într-adevăr una cognitivă, așa cum o anunță titlul volumului, autorul căutînd, în cele din urmă, *soluția*. Că este așa ne-o dovedește faptul că, în cele din urmă, sensurile interpretării se pun tocmai în termenii unei judecăți de valoare: în vreme ce postmodernismul ar fi o „falsă soluție“, pentru că nu resemantizează formele literare și urmărește o „metafizică“ a „umplerii“, a „prezenței“ (în pagină), a „productivității“, noul antropocentrism - adevărata metafizică a optzeciștilor - ar fi soluția ideală pentru că nu „gîndește“, ci „simte“ nevoia de existență, constituind deci un „proiect existențial“.

Putem cădea pe gînduri, împreună cu Alexandru Mușina, cu privire la inadecvarea noastră esențială la postmodernismul de tip occidental (dacă sintagma nu e pleonastică): în absența unui cadru economico-social și politic de tip postindustrial, menit să adecveze sensurile noilor teorii la niște realități imediate, percepția oricărei manifestări postmoderniste pare să ne fie refuzată.

Rățiunea optimismului nu ne poate fi redată decît din direcția declasării ierarhiilor instituționalizate, a desființării hegemoniei sistemului discursiv al suprastructurii. Fredric Jameson, autorul care interpretează postmodernismul ca reflex al unei alte logici culturale (a postindustrialismului) susține că relația de reciprocă determinare dintre domeniul public și cel privat, (dintre general și individual, putem extrapola) a reușit să facă mai puțin tranșantă distincția marxistă dintre cultural și economic. Luînd în discuție percepția noțiunii de progres în postmodernitate, teoreticianul descoperă aici rezultatul unei relații de mediere: noțiunile din sfera devenirii, a

progresului economic, devin reflexe ale unei evaluări cultural-ideologice¹¹, și nu mai reprezintă predeterminarea culturalului de către economic. Urmînd treptele altei logici, Jean Baudrillard ajunge la aceeași concluzie în cartea sa *Simulacra and Simulations* (Baudrillard: 1994), descriind o altă ordine a simulacrelor, o ordine în care acestea descriu realitatea, și nu invers, organizîndu-se într-un veridic, dar apocaliptic, hiper-real.

Dintre recente volume românești interesate, într-un fel sau altul, de problematica postmodernismului, *Poetica postmodernismului*, semnată de Liviu Petrescu în 1996 (o rescriere a *Vîrstelor romanului* din 1992), este volumul care pledează pentru o valorizare similară a șanselor postmodernismului românesc. Cartea optează pentru o contextualizare și o definiție epistemică a fenomenului, fără să se limiteze la ilustrarea versiunii autohtone a mutațiilor pe care acesta le implică.

Pornind de la poetica romanului, cartea este interesată mai ales să convingă de amploarea și seriozitatea impunerii postmodernismului ca mod cultural (și nu ca simplă și trecătoare *modă*) și, în consecință, demersul este conceput în așa manieră, încît să împingă mereu problematizarea dincolo de detaliul istoric. De fapt, *Poetica postmodernismului* este primul volum teoretic al unui autor român (dacă lăsăm deoparte cărțile teoreticienilor români din Statele Unite) fundamental tocmai pe dimensiunea conceptualizării postmodernismului (implicit în relația sa cu optzecismul). Volumul pune de fapt accentul pe repere teoretice largi, operînd analize la scară culturală și apoi civilizațională, coagulate de viziunea lui Jameson asupra abolirii referinței, urmate de autojustificarea semnului lingvistic și cultural (înlocuită la Baudrillard, de „semiurgia“ aberantă). Cele trei părți ale studiului se ocupă, succesiv, de „primul modernism“ (în *Coiful Minervei*), „modernismul înalt“ (în *În orizontul misterului*) și postmodernism (în *Lira lui Orfeu*). Cel mai puțin consistent, primul capitol al cărții definește un prim modernism-„aplicare a noului cod al cunoașterii (cunoașterea științifică) la arta narativă“, un model cultural influențat de o meta-narațiune arhetipală, aceea a emancipării umanității prin intermediul științei (idee a cărei filiație este urmărită, cu mijloacele arhetipologiei, în viziunea iluministă a unei cunoașteri mediate la modul cel mai direct de simțuri). O dată cu al doilea modernism, ni se spune, omenirea și, implicit, cunoașterea, se despart de principiul intelectual care nu admite contradicția și adoptă „paralogia“, o unificare a contrariilor sub semnul *conceptului*, deja o

dimensiune „metalogică“.

Postmodernismul aduce în primul rînd o mișcare de totală epuizare și deconstruire a principiului raționalismului, rămînîndu-i să se diferențieze de modernismul înalt prin pulverizarea principiului totalității, prin pluralismul sistemelor formale care nu mai acceptă supremația unei meta-narațiuni legitimizează. La nivelul aplicației la poetica romanului, cele trei etape culturale pun în pagină trei paradigme principale ale romanului: de la o poetică de tip realist, proprie modernismului timpuriu, romanul adoptă o formulă organicistă în modernismul înalt, conformă privilegierii științifice a conceptului, urmînd ca în postmodernism să se impună doar acel tip de poetică axată pe ideea de text, singura formă suficient de generoasă pentru a împlini exigențele pluralismului și ale anti-raționalismului.

Remarcabilă este, în acest volum, nu atît ilustrarea (rafinată și extrem de generoasă a) postulatelor teoretice cu exemple din poeziile amintite, cît linia teoretică pe care avansează demonstrația, declarat admirativă la adresa unor J. Fr. Lyotard și Fr. Jameson - adepți ai deconstrucției centrilor de forță și ai pulverizării pînă la ultimele consecințe a structurii, interesul autorului fiind evident arestat de această filieră a definirii postmodernismului. Liviu Petrescu este mai puțin înclinat să dea cîștig de cauză vocilor care susțin (tot cu argumentele fragmentarismului) o presupusă viziune integratoare asupra postmodernismului. Dimpotrivă, criticul avertizează asupra unor erori de lectură (v. spre exemplu, mai ales părțile III, IV și V ale ultimului capitol, cu revizuirea „reîntoarcerii Autorului“ la Barthes și nu numai), pledînd pe de altă parte, simultan, pentru un „nou umanism“, desigur de tip anti-raționalist, ilustrat spre exemplu de post-structuralism prin „plăcerea lecturii“ sau de un Ihab-Hassan, prin nevoia sa de „a descoperi o «sensibilitate unitară»“.

Poetica postmodernismului este, la ora actuală, cea mai importantă și fundamentată analiză românească a fenomenului postmodern, avînd în egală măsură avantajul informației de ultimă oră, dar mai ales pe acela al cercetării de anvergură epistemică. Acestea sînt și coordonatele de pe care autorul pune în legătură postmodernismul cu optzecismul. În capitolul final al cărții, teoreticianul pare să pornească de la axioma că există un postmodernism literar românesc, pus în scenă de optzeciști, dar lansat de „școala de la Tîrgoviște“, numai că termenul capătă atributele unei formule autohtone, perfect coerentă cu liniile generale de evoluție ale literaturii române. Fragmentarismul manifestat în proza scurtă (dar și într-o

rescriere a poeziei romanului), postulatul autenticității și mitografia derizoriului sînt doar cîteva dintre argumentele de care Liviu Petrescu se folosește pentru a descrie coordonatele postmoderne ale optzecismului. Asimilarea optzecismului cu postmodernismul autohton nu beneficiază însă, nici la Liviu Petrescu, de discuția absolut necesară asupra modului cum aspirațiile optzeciste spre restaurarea unui *nou* umanism, reflectat poetic de un *nou* antropocentrism¹², se împacă sau nu cu postulatele postmodernismului american (dintre care teoreticianul român le favorizează mai ales pe cele de factură deconstructivistă).

Un volum de altă natură scrie Monica Spiridon în *Apărarea și ilustrarea criticii*, care, fără să își propună contextualizări epistemice, reușește să pună degetul pe cîteva dintre rănile cele mai sensibile ale problemei postmodernismului. Intenționînd să vorbească despre critică drept mediere între iluzia obiectivității și democrația interpretării, volumul adoptă, indiferent de tema particulară abordată, un demers subversiv, care descoperă cu voluptate reinvestirea pozitivă a unor clișee culturale.

Dacă prima parte a cărții e interesată de felul cum „dialogismul ecumenic” răsPICat al criticii occidentale din ultimii ani privește tot mai „relaxat” „deficitul de legitimitate al literaturii”, capitolul al doilea e consacrat tocmai „discursului critic la ora postmodernismului”. Două sînt implicațiile fundamentale ale acestui capitol: prima vizează un posibil criteriu de diferențiere între poetica optzecistă și o poetică postmodernă, definind postmodernismul ca „desprindere de dictatura” temporalității și eliberare „de teroarea istoriei”¹³. A doua încearcă să repună în drepturi problema propriuzisă, să reorienteze discuția asupra subiectului său real: nu relativismul intră în atenția postmodernismului (și aici autoarea dezavuează deconstrucția drept „formă radicală a relativismului critic american”), ci *relaționismul*, o arhitectonică a non-canonizabilului, „o disciplină a neliniștilor” la Bahtin¹⁴ (Spiridon 1996: p. 102).

Marea diferență a demersului Monicai Spiridon față de volumul lui Liviu Petrescu este dată de conceperea postmodernismului ca fiind fundamentat de un „mit al speranței”. Textul apărut mai întîi în „Caiete critice”¹⁵, *Mitul ieșirii din criză*, pledează pentru „penitența” postmodernismului, pentru perceperea acestuia ca o conștiință „paradisiacă”, o „cale de mijloc” și un spațiu al „obsesiei și nostalgiei echidistanței”.

Departate de a da dreptate scepticismelor deconstructiviste,

autoarea selectează principiile unui optimism ce depășește negativismul modernist: citîndu-l pe Northrop Frye, teoreticianul marchează tema „concordiei dintre științe și arte“, a „încrederii în cuvînt“; dintre considerațiile lui Mass'ud Zavarzadeh asupra realității mitopoetice alege să privească postmodernismul mai degrabă ca pe un *supramodernism*, „sensitivity directed“, și nu „temporally oriented“. Postmodernismului i se subsumează, după Monica Spiridon, *pluralismul*, *imanentismul* și *pan-estetismul*, toate aceste „suprateme“ cîștigîndu-și valorizarea în lumina consecințelor pe care le înregistrează la nivelul relației culturale între prezent și tradiție. La fel se cere reținut studiul intitulat *Postmodernismul: o ecuație cu mai multe necunoscute*, din același volum, a cărui intenție (și reușită!) este demontarea unor clișee de conceptualizare a postmodernismului. Fără a-și fixa drept scop despărțirea apelor de uscat în problema existenței unui postmodernism românesc, *Apărarea și ilustrarea criticii* rămîne un titlu major al dezbaterii amintite prin precizia cu care expune și rezolvă cîteva dintre punctele sale nevralgice, cu atît mai mult cu cît autoarea se află în poziția privilegiată de a deține cele mai noi semnale ale mișcărilor europene de idei.

Într-un text¹⁶ care reușește, în ciuda dimensiunilor sale, să discute atît diferențierea postmodernismului de modernism, cît și oportunitatea acceptării unui postmodernism românesc, Mircea Martin anunță că „avem o literatură ce reunește suficiente caracteristici postmoderne pentru a fi considerată ca atare“ (p.7). Totuși, după enunțarea accepției „de lucru“ a postmodernismului, după care filosofii acestuia „nu mai sînt antropocentrice, iar umanismul ocupă în acest moment o poziție inadmisibilă“ (p.10), autorul admite că optzeciștii nu repudiază antropocentrismul și „par a renunța numai cu mari dificultăți la poziția centrală a subiectului“. Cu toate acestea, în viziunea teoreticianului, acest lucru nu îi face pe optzeciști mai puțin postmoderni, dimpotrivă: lipsa de radicalism a viziunii (deși, la o privire mai atentă, este vorba de ceva mai mult decît atît) trebuie văzută ca un efect al întîrzierii cu care societatea românească se dezvoltă.

Pornind de aici, concluzia lui Mircea Martin este că ne confruntăm cu un „postmodernism fără postmodernitate“. Logica demonstrației, oricît de cuceritoare, rămîne ușor inconsecventă, dată fiind dezavuarea anterioară a însuși criteriului sus-invocat: articolul afirmase mai înainte că literatura română postmodernă există tocmai în lipsa unei baze socio-economice de tip postindustrial, orice

sincronism real sau raport de determinare între formele artistice, pe de o parte, și fundamentul economic, pe de alta, fiind cu totul absente. Soluția crizei astfel ivite pare să vină însă tocmai din direcția „întîrzierii“ semnalate, și anume din probabilitatea ca mecanismul în doi timpi conceput de John Barth (o literatură a epuizării urmată de o literatură a revigorării) să nu aibă nevoie, în cazul nostru, decît de timpul secund.

Dacă argumentele expuse rămîn discutabile, considerabilă este maniera în care Mircea Martin înțelege să sintetizeze compensatoriu condițiile care ar favoriza (chiar în lipsa sincronismului literar-social) apariția unui postmodernism autohton: „holocaustul roșu“, discreditarea mitului comunist (care ar echivala cu dispariția meta-narațiunilor legitimizeatoare ale cunoașterii, într-o demonstrație de tip Lyotard), orientarea preponderent anglofonă (și nu francofonă) a generației '80, efectul subversiv al strategiilor ludice postmoderne (care deschid o alternativă metaliterară, antidictatorială) sînt cîteva dintre condițiile care pledează, dacă nu pentru un postmodernism nesuștinut de postmodernitate, cel puțin pentru un postmodernism poststalinist (fructificînd terminologic o sugestie a lui Al. Mușina.

Înainte lansării optzecismului pe o traiectorie atît de contradictorie, în Statele Unite postmodernismul este asociat frecvent (mai ales într-o primă perioadă) cu destinul poststructuralismului. Dacă inițial teoreticienii se lasă seduși de practicile deconstructiviste ale lui Jacques Derrida sau de diseminarea scriiturii la Roland Barthes, în cele din urmă teoriile lui Jacques Lacan asupra șanselor psihanalizei sau avertismențele lui Michel Foucault asupra pericolelor implicate în discursul puterii par mult mai atractive. Faptul că dezbateră iese aici din sfera criticii sau a teoriei literare nu poate decît să aibă consecințele cele mai fericite asupra fenomenului. Atacul textualist asupra centrilor de forță ai operei de artă sau dezvoltarea scenariilor secrete ale discursului puterii au în comun intenția de a restaura o alteritate pînă aici vitregită, fie ea „urmă“ textuală sau minoritate socială (subminîndu-se astfel, implicit, și clasică distincție marxistă între economic și cultural).

Dincolo de contradicțiile cele mai flagrante în definirea trăsăturilor postmodernismului (ca de pildă acelea oferite de o lectură diacronică a contribuțiilor teoretice ale lui Ihab Hassan), trebuie precizat meritul major al dezbaterii americane și europene: stabilirea, ca trăsătură incontestabilă a noii paradigme, a unei crize a reprezentării, o criză care ține mai degrabă de imposibilitatea noastră

de a ne mai încrede în propria putere de reprezentare a realului. Înlocuirea aspirațiilor la obiectivitate cu principiile hermeneutice, accentul pus de un Gianni Vattimo pe „*il pensiero debole*“, confruntarea autentică între sine și Celălalt sînt tot atîtea consecințe ale noii stări de fapt, în care relațiile puterii cu termenii periferiei sînt rescrise, de vreme ce toate reprezentările sînt marcate politic.

Textul de față nu își propune însă inventarierea manifestărilor europene ale postmodernismului, ci descrierea modului cum optzecismul se raportează la acestea. De aceea, este absolut necesară o primă analiză a semnificației pe care noua definiție a *antropocentrismului* o poate căpăta în optzecismul atît de fascinat de metaforele corpului și obsedat de revenirea omului asupra lui însuși. Implicația imediată o constituie interpretarea *noului umanism* pe alte coordonate decît cele ale raționalismului. Finalul părții teoretice este descris, cum era și firesc, de o serie de considerații asupra textualismului, dar și asupra unor alternative poetice care trimit în egală măsură la reperele unei estetici interioare (v. obsesia generală a cărții și a autorului ca „personaj de hîrtie“), cît și la acelea ale unei particularități tehnice (v. jocurile parodiei, resemantizarea prin noua contextualizare a citatului, raporturile starobinskiene ale ironiei cu nostalgia). Textualismul poate oferi garanția instalării unei sensibilități postmoderne pe dimensiunea contopirii textului și existenței, ca în viziunea lui Mircea Cărtărescu, în hermafroditul „textistenței“.

Aceleași intenții antropocentrice, aceeași opțiune pentru o descriere nou umanistă a postmodernismului le găsim la poetul Călin Vlasie, care, într-un articol intitulat „Poezie și psihic“, publicat în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, lansează un concept paralel, *psiheismul*. Ipoteza este simplă în esență: psihicul centrează poezia postmodernă, iar ea este „poezia unui epic impur“... își dezvoltă sensibilitatea ei proprie, printr-un minuțios examen intelectual și teoretic, după cum mașina, mecanismul, obsedează poezia modernă (pînă la urmă autorul se revoltă tot cărtărescian împotriva „mașinii de scris“, împotriva epocii mecanicismului). Nu propunerea terminologică în sine merită reținută din teoria propusă de Călin Vlasie, ci mai ales perechea contrastivă *mașină vs. psiheism*, deoarece, spre deosebire de Mircea Cărtărescu, Vlasie nu vizează o scriere non-mecanică, armonică și simultană, ci o poezie a psihicului (unde cititorul și poetul se întîlnesc), a unui „psihic nou, deopotrivă al poetului și al lumii un psihic în mișcare“. Încă o dată, o voce optzecistă asimilează pozitiv postmodernismul unui anti-modernism, cu argumentul suprem al

revenirii necesare a textului poetic la o formulă centric organizată. Linia pe care demonstrația o urmează nu este deloc tributară fascinațiilor poststructuraliste, ci rămîne funciar fidelă uncea dintre nostalgiile majore ale generației, și anume antropocentrismului, unde – la Vlasic – identitatea propriului concept (psiheismul) cu postmodernismul este absolută.

Note:

¹ Destinul termenului de *postmodernism* și al derivațiilor săi este marcat el însuși de aura încărcată de mister care precede nașterea oricărei vedete. Hans Bertens citează (Bertens 1995) opinia publicată în 1987 de Wolfgang Welsch, după care „postmodernismul” apare pentru prima oară în 1870. Steven Best și Douglas Kellner, citați de Liviu Petrescu (L. Petrescu 1996) ne asigură că termenul „a fost publicat, după cîte se pare, de pictorul englez John Watkins Chapman care, în jurul anului 1870, folosește sintagma «pictură postmodernă» pentru a denumi fenomenul plastic european subsecvent picturii impresioniste franceze”, pentru ca în 1926 să apară pentru prima dată în titlul unei cărți, *Postmodernism and Other Essays*, de Bernard Iddings Bell, moment din care frecvența lui crește pînă la consacarea sa în studiul lui Arnold Toynbee (*A Study of History*), din 1947. Importanța reclamării termenului de la Arnold Toynbee depășește rațiunea simplei acripii istorice. Studiul din 1947 contează postmodernismul ca simptom al trecerii societății la un alt stadiu istoric (era modernă consumîndu-se, după Toynbee, între 1947 și 1857) reprezentat de „colapsul raționalismului și al ethosului Luminilor” (apud Best and Kellner 1991). De aici înainte, termenul își va păstra, cu prea puține fluctuații, marcajul pronunțat socio-economic în strînsă legătură cu accentul cultural.

² V. cap. *Dezbaterea din jurul postmodernismului în România anilor '80*.

³ Acordat lui Nicolae Oprea, pentru revista „Calende”, 1993, reluat apoi în Regman 1997, p. 271.

⁴ Exprimată în dezbaterea din „Echinox”, nr. 6-7-8-9/1995, dedicată „Generației '90”.

⁵ V. Andreas Huyssens, *Mapping the Postmodern*, 1984, apud Monica Spiridon (Spiridon 1996).

⁶ Este vorba despre metanarațiunile legitimizează ale cunoașterii, un set de axiome transcendente care ar „legitima obiectiv” (în formularea lui Habermas) civilizația europeană, deci ar defini „ce anume se poate spune și face în cultura în cauză” (p. 23).

⁷ V. frecvențele trimiteri la un set de justificări umorale, intuitive ale introducerii pe teren românesc a termenului de „postmodernism”, drept compensații pentru absența

unui suport *conceptual* pe măsură.

⁸ Cf. Mușina 1996.

⁹ V. „Cartea, labirintul de nea și piramida“, în „Steaua“, nr. 6, 1988, text republicat (Bot și Adamek, eds. 1991, p. 209).

¹⁰ V. și „Modernism/postmodernism. O ipoteză“, în „Steaua“, nr. 5, 1988, text republicat (Bot și Adamek, eds. 1991, p.166).

¹¹ „Cuvîntul *nou* pare să nu mai aibă pentru noi aceeași rezonanță: termenul în sine nu mai e nici nou și nici proaspăt. Ce ne sugerează aceasta în legătură cu modul cum postmodernitatea experimentează timpul sau schimbarea ori istoria? În primul rînd, înseamnă că folosim „timpul“ sau „experiența trăită“ și istoricitatea *ca termeni de mediere* (s.n.) între structura socio-economică și evaluarea cultural-ideologică pe care i-o aplicăm, precum și ca o temă privilegiată prin care punem în evidență comparația operată sistematic între vîrsta modernă și cea postmodernă a capitalului“ (Jameson 1991: pp.310-311).

¹² Am accentuat nu întîmplător insistența cu care optzeciști urmăresc, în virtutea unei optimiste credințe în progres, *noutatea* (fie ea și noutatea regenerativă a unor termeni datați istoric), în vreme ce, după cum am citat mai sus, postmodernismul marchează, conform argumentației lui Fredric Jameson, tocmai instalarea dezinteresului față de terminologia progresului, la propriu și la figurat.

¹³ Pentru Monica Spiridon, postmodernismul „se declară *preocupat* de sinteze, de simultaneități, de *constante*; ne eliberează de teroarea istoriei, nu mai vorbește de povestea și de peripecțiile culturii, ci de eternitatea ei“. (Spiridon 1996: p. 94).

¹⁴ Ceea ce adaugă la pasionalitatea cuceritoare a discursului Monicăi Spiridon este predilecția pentru regimul metaforic al spunerii și pentru terminologia *majoră*, inaugurală, cu termeni capitalizați. „E înghesuială și cam multă gălăgie în Edenul Postmodernist“. Postmodernismul „își propune Totul, care nu-i departe de Nimic.“ „Putem să cădem de acord că, deocamdată, critica pare să fi ajuns în paradis. Un paradis ce se aseamănă, ce-i drept, destul de mult cu Haosul primordial. Nu ne rămîne altceva de făcut decît să așteptăm. Dacă totul este cu adevărat un haos, cine știe?“. poate se pregătește cumva o nouă Geneză. Și dacă este, totuși, Paradisul, mai devreme sau mai tîrziu, va mușca cineva din fructul oprit (criticii sînt îndeobște curioși). Și totul o va lua de la ÎNCEPUT.“

¹⁵ „Caiete critice“, nr 1-2, 1986.

¹⁶ Mircea Martin, „En guise d'introduction: D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernité“, în „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires“, nr. 1-2, 1995, pp. 3-13.

Fascinația oglinzii și trupul contemplativ

2. 1. Optzecismul despre antropocentrism

Discutarea antropocentrismului este de natură să impună de la bun început o distincție de principiu între poetica generației '80 și poetica postmodernismului, deoarece în aceasta din urmă orice tip de organizare „centristă” își pierde proprietatea. În schimb, optzecismul lasă să-i scape expresiile unei nostalgii după modernitate în felul cum concepe șansele unei noi poetici antropocentrice. Totuși, putem insista aici asupra faptului că, sub presiunea poststructuralismului descentralizator, postmodernismul poate fi abordat din cel puțin două perspective.

Prima, cea preferată atât de deconstrucțiștii de la Yale, cât și de poststructuraliștii francezi, vizează o definiție *lingvistică, textuală*, conform căreia este respinsă ideea limbajului ca reprezentare a realității (sensul fiind esențialmente social și provizoriu) și impusă accepția unui limbaj creator de realitate. A doua preferă o relație cu un trecut cultural și accentuează ideea de *putere* în asociație cu limbajul, pornind de la modul cum Foucault sau Deleuze și Guattari pornesc (pe o filieră deschisă de Lacan) la reconsiderarea lui Freud, consecința fiind conturarea unui postmodernism în care subiectul se construiește tocmai în limbaj. Vizînd restaurarea subiectului (în ciuda manierei deviante asupra căreia optează) această direcție ar oferi, probabil, șansele unei lecturi coerente a unui nou-umanism (chiar dacă nu neapărat *antropocentric*) ca element deloc distonant al unei paradigme postmoderne.

O privire mai atentă dezvăluie aici și dimensiunea post-utopică a postmodernismului, vizibilă în modul cum principalele teorii moderne care susțin existența unei *realități esențiale* (de pildă,

marxismul și accentul său pe producția materială sau psihanaliza freudiană și insistența sa exclusivă asupra instinctului sexual și a puterii inconștientului) sînt relecturate critic. Principala obiecție adusă de postmodernism acestei utopice aderențe la ideea „adevărului ultim“ atacă tocmai atotputernica încredere modernă într-o metafizică a prezenței. Or, tocmai aici se află unul dintre punctele nevralgice ale discutării optzecismului ca formulă românească de postmodernism, deoarece creatorii generației amintite se lasă încă, în bună măsură, cucerii de voluptatea utopiei, iar exemple suficiente se pot găsi în modul cum tratează creator problematica *sensului*, a scrisului *originar* sau chiar în căutarea unei realități de dincolo de realitatea semnelor.

Se pare că, cel puțin deocamdată, jocurile hiper-realității (teoretizate de Baudrillard sau chiar de Eco), atît de tentante pentru prozatorii de peste ocean, rămîn într-un plan de interes secund pentru prozatorii anilor '80. Demascarea ideologiilor care își impun prezența ca singură realitate, negînd dreptul concretului de a căpăta contur înaintea semnelor, este deocamdată unilateral particularizată în viziunea unei enorme biblioteci care se substituie lumilor și indivizilor despre care povestește. Această singulară reacție de avertisment asupra pre-eminenței unei ideologii a textului suveran trebuie citită mai degrabă *anti-modernist*, și nu neapărat *postmodernist*, deoarece stabilește în primul rînd una din limitările fundamentale ale modernității (ale modernității tîrzii, la Liviu Petrescu), fără să meargă pînă la conceperea unui text ca proiecție *iluzorie*, utopică, a unei semiotici particulare. După cum au nevoie de concretețea subiectului, a trupului uman și a prezenței acestuia în universul narativ, optzeciștii au încă nevoie de *realitatea esențială*, concretă, a textului, și chiar de nostalgia demiurgiei scriitoricești:

Alexandru Mușina lansează într-un articol¹ ideea *noului antropocentrism* ca achiziție a poeziei postmoderniste (exemplificată aici din Eugenio Montale, Elytis sau Robert Lowell), definindu-l drept „centrarea atenției pe ființa umană, în datele ei concrete, fizic-senzoriale, pe existența noastră de aici și de acum și o anume «claritate a privirii»“. Deși ilustrarea tezei anunțate rămîne nefinalizată și insuficient adecvată (argumentele fiind oferite mai ales de poezia modernă), remarcabilă este înțelegerea pe care autorul o acordă anunțatului „antropocentrism nemărginit“ (echivalat în finalul articolului cu depășirea manierismului într-un „clasicism cum n-a mai

fost altul“): el ar presupune „redimensionarea *spiritualității corpului*“ (s.n.), redescoperirea „ființei ca integralitate“.

Într-un *Compendiu despre noua proză*², Simona Popescu găsește operantă extinderea postulatelor lui Alexandru Mușina și asupra prozei, tot cu argumente venite din sfera „incidenței individului“ „cu această lume“, care motivează profund experimentul tehnic în ordinea subiectivității. Ideea se regăsește în nenumărate din replicile teoretice ale optzeciștilor. De pildă, Liviu Ioan Stoiciu, referindu-se la „noua poezie“³, trimite la o modalitate lirică între cadrele căreia se poate răspunde la întrebarea: „ce e ființa noastră în întreaga sa complexitate de sistem anatomobiologic, psihic, moral, cognitiv“.

În coordonatele acestei definiri a antropocentrismului apare o diferențiere deloc neglijabilă a optzecismului față de predecesorii lui literari, aflată în strînsă legătură cu un alt termen fundamental al manifestelor optzeciste, și anume cu conceptul de *autenticitate*, care descrie, pentru scriitorii generației, un tip de contract special între autor și cititor, dar și între autor și text.

Pe lângă obsesia nașterii literaturii din literatură, generația optzeci nutrește credința nașterii literaturii din concretul cotidian. De altfel, după Cornel Regman, „școala de la Tîrgoviște“ ar reprezenta *ultima* șarjă de „cărturari“, de „frecventatori ai bibliotecii“, deoarece „proza nouă ivită după ei nu mai pleacă din cărți (fie ele și topite), ci de la realitatea pipăibilă, trecută sau nu prin filtrele textuale“ (Regman 1997, p. 274). Am opta, mai degrabă, pentru susținerea unei dualități funciare a tematicii favorite a poezilor și prozatorilor generației '80, disputată, cum spuneam, de *biblioteca*, la una dintre extreme, și de detaliul propriei *biografii* (pus să garanteze autenticitatea textului la un Mircea Nedelciu sau Gheorghe Crăciun), la cealaltă. Certă este însă aplecarea spre concretul propriei ființe, care poate fi văzută și ca o modalitate de disociere de tradiția exclusiv livrescă a „școlii de la Tîrgoviște“, dar și ca o „promisiune“ postmodernă de a accede la un spațiu al pluralității, al afișării simultane a tuturor virtualităților existențiale.

Desigur, în acest punct, discuția trebuie disociată: pe de o parte, asistăm la o fundamentare *programatică* a amintitei teorii, conform căreia creatorii optzeciști visează întoarcerea la antropocentrism, deoarece *noul umanism* și *antropocentrismul* apar în

textele-manifest într-o viziune prospectivă, drept țel ideal al scriiturii sau ca inevitabil punct de esențializare a acesteia. Pe de altă parte, nu este mai puțin adevărat faptul că *producțiile concrete*, poezia și proza, par să-și piardă de destule ori respirația încercând să păstreze pasul atît de alert al propunerilor teoretice, renunțînd la dificila ilustrare a antropocentrismului amintit în favoarea unor variante plurale, mai puțin „grave“, de a face literatură.

Mai interesantă decît căutarea unei explicații a decalajului semnalat chiar de optzeciști înșiși mi se pare situația în sine. Prevalența rolului (mult mai ușor de asumat) de critic sau teoretician ascuns, în cazul tuturor celor care alcătuiesc, de exemplu, antologia de texte teoretice ale generației, demonstrează încă o dată un fel de intimă corespondență cu un scenariu aproape structuralist. Autorul de text e nevoit să se retragă barthesian pentru a lăsa oficierea misterelor creației în seama criticului ajuns profet. Încurajatoare sînt, desigur, situațiile în care proza sau poezia sînt de natură să ofere spațiul necesar resurecției autorului exilat, textele în care nu numai că autorul devine el însuși personaj „de hîrtie“, dar își și asumă un rol interactiv, mediator, între personaj și cititor.

La nivelul textelor propriu-zise, al prozei, putem descifra o serie întregă de figuri ale concentrării spațiului în jurul subiectivității observatoare. Între ele, reiterarea descoperirii trupului și a chipului în oglindă dobîndesc consecințe dintre cele mai demne de atenție.

Oglinzii ca figură definitorie a modernității (prin deschiderea perspectivelor infinite ale labirintului de oglinzi paralele), dar și ca lamă evidențiatoare a dualismului inerent al ființei sau ca receptacol al trupului, i se adaugă, la optzeciști, o altă galerie de simbolizări ale reunirii, ale coincidenței contrariilor, deși nu neapărat în ideea regăsirii unei unități primordiale a ființei, ci mai ales în vederea refacerii *integralității* acesteia, în simultaneitatea tuturor detaliilor și amănuntelor ei.

Trupul devine aproape o hieroglifă vie a *textului*, îi încifrează generarea nesfîrșită și îl repetă în registrul organicului; mai mult decît atît, trupul este acum un termen de referință superior textului cărții, alcătuiind în schimb un text al lumii, al Totului visat de prozatori și poeți deopotrivă. Trupul hermafrodit este, în plus, suprema sinteză a potențialităților umane, promisiunea unei deschideri instantanee a tuturor virtualităților ființei. Hermafroditul nu mai interesează acum

pe dimensiunea monstruosului fiziologic, ci mai ales pe o dimensiune teoretizată de G. R. Hocke, a „vampei intelectuale“⁴, sau a unui alt ideal uman, a cărui sexualitate a fost „împăcată“ într-un sens înalt spiritualizat⁵.

Teama de sterilitatea autosuficienței intelectuale își găsește ecoul în deschiderea postmodernismului către genurile compozite, către oximoronii cei mai flagranți (vezi transformarea *kitsch*-ului într-un complement al manifestelor „înalt“ culturale, elitiste), uneori într-un entuziasm *new age*-ist de anticipare a formulei „omului viitorului“, asexualizat (deci intelectualizat) prin bisexualitate. Strategiile narative postmoderne sînt chemate să împace acum, mai mult ca altădată, dilema acceptării simultane a unor impulsuri utopice imposibil de negat și a unui scepticism structural privitor la împlinirea acestora în fapt. Soluția nu poate consta decît tot într-o mișcare de recuperare, însoțită de un timp suplimentar al refuncționalizării elementelor pe măsura noului context.

Astfel putem intui justificările fascinației și ale vogii *remake*-ului, ale refuncționalizării genurilor sentimentale, de public, a intrigii polițiste, sau de dragoste. Numai că, pentru optzeciști, ortodoxia incomodă a corpului, deși reinvestită plural, hibridizată într-o mai satisfăcătoare păpușă rusească, livrescă și concretă în același timp, conținîndu-și imaginea telescopată, este rescrisă după un model aflat încă sub magia organizărilor modernității, a structurilor de forță capabile să ofere realitate unui compus simbolic.

2.2. Narcis dizgrațiatul

Fără să ne propunem o epuizare a resurselor simbolice ale modelului figural al oglinzii, ni se pare semnificativă oprirea la Narcis, primul celebru fascinat de oglindirea propriului chip, deoarece mitul său face obiectul unei simbolistici deosebit de longevive, însă nu mai puțin procesuale. Fundamentat de antichitate mai degrabă sub specia figurilor tragice, tânărul pedepsit de Nemesis pentru trufia de a-și fi suficient și de a fi refuzat dragostea, deci relația, va deveni în timp, succesiv, o figură a autoreflexivității și, în cele din urmă a ostentației amendate.

În același fel, oglinda, element consubstanțial mitului narcisic, are și în perspectivă culturală destinul pe care l-a avut ca obiect material: semn al magiei, oglinjoarele ieftine ale coloniștilor din Lumea Nouă sînt plătite de amerindieni cu prețul aurului masiv, după cum oglinda ca element al imaginarului artistic cunoaște o întreagă perioadă de glorie, culminantă în romantism, unde deschide calea cunoașterii de sine (deși distanța mereu egală dintre suprafața ei și obiect, respectiv imagine, instalează tensiunea imposibilei descoperiri, a imposibilei atingeri a sinelui). Narcis recuperat de romantici este tragic nu neapărat prin îndrăgostirea de sine, cît prin neputința atingerii chipului „de dincolo“, respectiv prin nostalgia după esența ideală, inaccesibilă, a ființei.

Nu întîmplător, modernitatea, paradigmă a *omului problematic* la Hocke, se află sub fascinația oglinzii și a deliciilor deformatoare ale acesteia, iar o dată cu ea se impune o adevărată semantică a formelor: pentru prima dată în mod conștient, formele *semnifică*, înseamnă altceva decît ceea ce sînt. Oscar Wilde, cu *Portretul lui Dorian Gray* emblematizează relația modernă dintre figura umană și portret, definind o legătură în care evenimentul principal nu este simpla reflectare a oglinzii cumiști, realiste, ci o influențare și determinare reciprocă de roluri. „Masca“ își cîștigă autonomia față de chip sau, mai mult, chipul ajunge să derive din mască. În cartea sa

despre arta manieristă, Hocke dedică un întreg capitol „vrăjii oglinzii“, iar personajul favorit al respectivului capitol este Leonardo da Vinci, cel care declara: „Oglinda este maestrul nostru“ (Hocke: 1977, p. 26). Pentru Leonardo, oglinda pare să fi fost un maestru în alt sens decât acela al reflectării fidele a unui chip fizic real. Se știe că portretele sale sînt, fără excepție, androgine⁶ și că realitatea pe care pictorul căuta să o exprime, recunoscînd-o „în oglindă“ este o realitate psihică, realitatea unui androgin sufletesc în care potențialitățile masculine și feminine altfel contradictorii sînt activate în totalitate, coabitînd. Formula este surprinzător de asemănătoare cu aceea din proiectul optzecist al noului antropocentrism, unde este vizată o ciudată „vampă intelectuală“, recuperarea „spiritualității trupului“, deci o integritate redată hermafrodit.

Figura hermafrodită nu mai ascunde „dedublarea“ ca predispoziție sufletească ce trebuie compensată, ci reprezintă o „împlinire în propria fantezie“, un *conchetto* totalizator⁷ al trupescului și al sufletescului, al femininului și masculinului. Hermafrodiții din portretele da vinciene se apropie, la prima vedere, mai degrabă de autoritatea absolută a perfecțiunii androginice, decât de realitatea modernă, sexualizată, a monstruosului hermafrodit. Cu toate acestea, Leonardo se lasă fascinat nu de unirea androginică, în iubire, a două jumătăți care se atrag, ci de dragostea care, în tradiție manieristă, caută să „unifice *contradictoriul* (s. m.) într-un sens (...) suprem“⁸ (Hocke 1977: p. 309). În plus, el merge pînă la a afirma o scindare, și anume autonomia sexului față de om, autonomie permisă de un „anima e intelletto separato dal'uomo“ (p. 306) Această amplă referire la valorile oglinzirii chipului și trupului în modernitate trebuie pusă în relație cu ilustrările implicite din proza optzeciștilor discutați în a doua parte a volumului. Deocamdată, voi aminti un singur context programatic: în *Travesti*, romanul lui Mircea Cărtărescu, tensiunea interioară a fostului hermafrodit este trăită tocmai ca imposibilitatea separării sexului de intelect, a spermei de creier, în expresia protagonistului.

Primul moment al modernismului, afirmarea realismului ca modalitate mimetică de a fi în lume și, implicit, de a reproduce imaginile realității, într-o echivalență perfectă, într-o stendhaliană „oglină purtată de-a lungul unui drum“, păstrează atributele pozitive ale simbolului, transformîndu-l chiar în termen de primă importanță a unui vocabular minimal al epistemei epocii⁹. O expresie a prestanței

terminologice a „oglinzirii“ o constituie modul cum un scriitor dintre cei mai non-conformiști înțelege să se raporteze la ea în modernitatea tîrzie, acolo unde oglinda devine mai degrabă semn psihologizant, prilej de contemplare a propriilor diformități. André Gide, declarat poetician al autentificării și justificării realității prin intermediul textului, recuperează oglinda lui Stendhal și afirmă că o poartă în permanență în buzunarul propriei haine. „oglinzind“ în exclusivitate propriul chip, asemenea lui Narcis.

Subiectul o rupe deci cu „fidelitatea“ reproducerii în numele postulării subiectivității, a unei imagini cu totul „diferită“, esențială fiind acum autorefectarea gratuită¹⁰, la infinit și, pe de altă parte, *noutatea* privirii, schimbarea exasperantă a unghiurilor și alterarea suprafețelor în numele experimentalismului absolut. Modernii acestei perioade sînt în primul rînd interesați de a transgresa o tradiție, de a se manifesta în mod esențial *altfel*, deși tot în numele unei utopii științifice, descrisă de accesul la adevăr. Principiul evoluției, delimitarea *superioară*, *ex-centrică*, față de o epistemă ce și-a dovedit limitările sînt, pentru Gianni Vattimo (1993, p.185), semnele modernității: „a fi moderni înseamnă a fi în realitate mai apropiați de sfîrșitul timpurilor, cu alte cuvinte mai avansați către adevăr.[...] Nimănui nu-i place să fie numit reacționar; preferă să fie numit modern, pentru că ne gîndim la istorie ca la un curs unitar, progresiv, în care cu cît e cineva mai în față, cu atît e mai aproape de adevăr“.

Criza privirii, așa cum este ea înțeleasă de postmodernitate, atrage după sine și erodarea modelului oglinzii și al oglinzirii, deoarece angoasa modernă atașată aspirației spre adevăr este înlocuită de conștientizarea imposibilității plasării în proximitatea adevărului. Cu o expresie favorită a scenariștilor *Dosarelor X*, adevărul este „out there“, dar numai nesăbuiții pot crede în „oglinzirea“ lui, pentru simplul motiv că realitatea sa este una iluzorie, construită particular, deci relativ, și iluzoriu, în funcție de modul de instrumentare a observației. De altfel, „*hybris*-ul intelectualist al «adevărului» pe care îl ia în custodie avangarda perpetuă“¹¹ nici nu mai face obiectul unei paradigme dezinteresate de privire și favorabilă trăirii și aproprierii senzuale a lumii, principiului plăcerii, chemat să se împace cu rațiunea.

Dizgrația lui Narcis se manifestă, pe de o parte, în vulgarizarea tensiunii narcisice (prin discreditarea autosuficienței

psihice de către mecanisme precum întreaga vogă a *talk-show*-ului care, deși la televiziunile noastre îmbracă scrobitele forme ale dezbaterilor social-politice, în Occident marchează un fel de spații ale carnavalescului absolut, locuri unde toate se pot spune - dostoevskianul „totul este posibil, totul este permis“ reinvestindu-se logoreic - și unde ochiul se delectează descoperindu-se în diformitatea sau viciul aproapei, instalând o normalitate a anormalului). Pe de altă parte, Narcis nu mai poate fi un punct de referință în postmodernitate decât în măsura în care se manifestă drept semn *cultural*, permițând o reinvestire și refuncționalizare simbolică, funcționând deci ca element al hiper-realității.

Un caz interesant pentru oglindirea marcată de conștiința sucesorului, pentru întreaga serie a oglinzilor de gradul doi, parodice și autoreferențiale, este acela al lui Joel Peter Witkin, artist plastic american contemporan, care surprinde în lucrările sale tocmai oglindirea tensionată a postmodernității, aflată într-un permanent raport de încordare cu lumea, o oglindire în care viața apare drept „pasiune împerecheată cu suferință“¹². Drama nu a dispărut, dar este drama perceperii propriei artificialități.

Spre exemplu, arta lui Joel Peter Witkin pornește, deloc întâmplător, de la fotografia „medicală“ și transformă diformități reale, ale unor persoane concrete, în constructe artificiale, pe care le propune ca atare, dar cărora le subliniază astfel tensiunea dramatică exacerbată. Personajul său favorit este hermafroditul, de astă dată în accepția de entitate care se abate de la regulă și se vede nevoită să trăiască purtând stigmatul „iregularității“ sale. La Joel Peter Witkin, aparatul foto este cel care „operează“, în sensul cel mai concret, investiriile simbolice, redefiniște corespondența simbolică a figurii, făcând-o din nou „plauzibilă“: „Opera mea este preocupată de imposibilitatea desăvârșirii relației dintre persoană și simbol. Dar tocmai frica propriei ființe, tocmai neantul propriei existențe creează o asemenea nevoie de încredințare, încât face plauzibilă uniunea dintre persoană și simbol.“¹³

2.3. Modele non-antropocentrice

Dezinteresată de virtuțile oglinzii, model al integralității, dar și prilej de joc al reflexiilor, postmodernitatea se lasă cucerită mai ales de modelele diseminării, fiind „epoca unei gândiri nu atât a fragmentării, cât a pluralității” (Vattimo: 1993, p. 186). Căutarea unei alternative metaforice în figurativ devine inoperantă, de vreme ce luciditatea postmodernă destituie reprezentarea. La Mircea Cărtărescu¹⁴, de pildă, reflexele vizuale sînt chiar apanajul modernismului mecanicist, în vreme ce necesitatea intrării în postmodernism ca într-o nouă epistemă este asociată auditivului, vocii liber transpuse pe „casete cu bandă magnetică”. Oricum, chiar descrisă de paradigma fragmentului, lumea postmodernă se repliază destul de repede în jurul altor obsesii decît cele centrate asupra corpului și subiectului.

Între noile metafore ce își dispută tutela epocii, care refuză mirajul structurii, pentru a-l descoperi pe cel al structurării se numără *holonul*, care nu mai privilegiază unitățile, ci relația acestora, mai corect spus, „își primește sensul numai de la locul pe care îl ocupă într-o ierarhie completă”¹⁵. Pe lângă definirea sa relațională, holonul prezintă avantajul referinței la simulacru, cel puțin în traducerea lui Mircea Cărtărescu din *Levantul* (unde litera H este, deloc întîmplător, favorită între semnele alfabetului). În transcrierea *Glossei* eminesciene („Totul este scriitură,/ Totul este doar holon/ Lumi turtite-n trețesură/ Ca să facă lumi balon./ În Geneză lumea crapă/ Cu troznit de Apocalips./ Lumi zidite-n lumi se-adapă/ Din iluzie, eclips.“), autorul folosește metafora holonului pentru a descrie, pe coordonate postmoderne, o lume „telescopată” „-n sus și-n jos”, o „hiperlume”-„șesătură”, care ar corespunde textual „hipertextului”.

Contopirea realului cu visul capătă la Cărtărescu în acest punct mai mult decît dimensiunea replicii la romantica „fantazie” atotguvernatoare, deoarece trimite explicit spre o traducere liberă a „precedenței simulacrelor” (*the precession of simulacra*) teoretizate de Baudrillard, spre ideea unei hărți-text (adică a unui set de constructe

simulate) care ar preexista realității.

De asemenea, în entuziasmul cu care cartea lui Benoit Mandelbrot, din 1975, despre teoria fractalilor (*Les objets fractals: forme, hasard et dimension*) este tot mai des citată, se dezvăluie o posibilă încercare de a ridica *fractalii* la rangul de emblemă a epocii. Referința la teoria fractală merită reținută cu atât mai mult, cu cât reprezentarea literaturii postmoderne ca „dimensiune fractală“ (la Ion Manolescu¹⁶) reintroduce în discuție un principiu *oximoronic*, care ar reorganiza spațiul literar ca arenă intertextuală a unei „arhitecturi discontinue și conflictuale“.

Un roman cu „simpatii fractale“ este *Exuvii*, al nouăzecistei Simona Popescu, care investighează straturile ființei după principiul matrioskăi (și ea o figură favorită a imaginarului optzecist), în numele unei nostalgii ascunse după integralitatea ființei, reconstituită însă după principiile unei poetici a fragmentarității, după o logică fractală. Replica proustiană trebuie citită cu toate suspiciunile de rigoare în *Exuvii*, deoarece, după cum mărturisește într-un loc vocea auctorială, aici amintirea nu are nevoie de nici o madeleină, memoria fiind capabilă să activeze simultan toate latențele ființei, „mai multe sfere bebelușe“, „concatenări“, „puncte disponibile“. Povestirile volumului sînt, cu o ostentație adesea obositoare, imense inventare, „baze de date“ ale unei vârste privilegiate, dicționare de cuvinte, arome, mirosură, culori, obiecte, personaje. În plus, nu timpul pierdut interesează aici, ci „un sens în încâlceala asta din care te hrănești și care te destramă, *unitatea unei ființe* (s.n.) [...], un soi de coral uman înmugurit“ (p. 8).

Idea *coralului uman înmugurit* reproduce aproape dogmatic încercările figurative din teoria haosului, în care, prin aplicarea unei aceleiași legi la o unitate care nu este decît rezultatul compunerii după legea amintită a unităților de rang inferior, se ajunge la o figurare imprevizibilă, mai apropiată de complicațiile structurărilor organice decît de imaginile geometrice.

Ca un exemplu al vastei aderențe a teoriei dar și a practicii artistice postmoderne la această din urmă metaforă, este suficient să cităm speranța pe care creatorul de modă Olivier Lapidus o exprima la prezentarea uneia dintre ultimele sale colecții din 1997: inspirat de geometria fractalilor, Lapidus a creat un nou tip de dantelă, denumită „dantela aleatorie“, în care geometria jocului undelor redă șansele

instituirii „unei noi arte figurative în domeniul dantelei”¹⁷. Sub imperiul aceleiași obsesii, Milan Kundera creează, în romanul tradus la noi sub titlul *Viața e în altă parte*, un personaj-Matrioșcă, pe Xavier, privilegiatul absolut prin accesul său permanent și simultan la toate virtualitățile unei existențe, spre deosebire de dublul său real, Jaromil, mereu cimentat într-o singură viață, im-proprie.

Traseul subiectului dinspre centru spre periferie se desăvârșește, semnalînd criza „sfîrșitului” lumii modernității, a acelei lumi care a ajuns să se hrănească din „exploatarea a tot ceea ce a fost neglijat ori respins în fazele anterioare”¹⁸. Destituit, o dată cu demonetizarea umanismului de tip cartezian, raționalist, din centrul universului și al muzicalității pitagoreice pe o planetă oarecare dintr-un sistem solar și, chiar mai mult, într-un univers paralel, al artelor, de toate felurile, omul nu are timp să se resemneze cu noua lui poziție, de „axis” exclusiv cultural, cînd trebuie să o părăsească spre a fi exilat într-o suburbie oarecare. Atras de contradictoriu, dispus să scoată la lumină lumi arhaice, mituri primare, omul modern se vede nevoit să plătească acest interes cu prețul propriei destituiri dintr-o poziție privilegiată: momentul în care cercetările științifice impun modelul cosmic heliocentric atrage după sine necesitatea revizuirii întregului sistem umanist antropocentric.

Obligat să elibereze centrul universului, modernul se refugiază în propriul univers psihic, încercînd să-și exercite acolo supremația. Teoria freudiană și cea jungiană în domeniul psihicului uman¹⁹, care scot pentru prima dată la lumină zonele psihice pînă atunci ascunse, renegate, vin să revoluționeze acest nou spațiu abia cucerit. „Refulatul” se întoarce și, o dată cu el, se reîmpune în artă tradiția monstruosului²⁰, într-o nouă contextualizare. Cum idealul artistului modern nu mai este sinteza care aplatizează contrariile, figurile retorice și plastice favorizează punerea în pagină a *oximoronului* în încercarea de a păstra magia contradicțiilor, unificîndu-le totodată sub o expresie comună.

Atracția exercitată de modelul unei lumi care funcționează pe baza relațiilor stabilite între polarități corespondente nu îi este străină postmodernului, familiarizat cu pluralitatea fragmentaristă și cu manifestarea termenilor doar în prezența relației cu negarea lor simultană. De altfel, Nicolae Balotă găsește romantismul răspunzător de „introducerea în știința germană a spiritului (*Geisteswissenschaft*) a

unei duble tendințe: una spre *stabilirea corespondențelor și analogiilor*, alta spre *diferențierea radicală*, spre împărțirea realităților culturale istorice, conform unei dichotomii.“ (s. m.)²¹. Inaugurării unei asemenea duble tendințe îi corespunde, în planul stilisticii epocii, *antiteza*, ca semnalare a dualității într-o figură *asociativă*. Romanticul este sensibil la magia contradictoriului, sub influența celei de-a doua tendințe, dar, sub impulsul primeia, încearcă să subsumeze contradicția unei unice figuri retorice, care funcționează, însă, pe baza „corespondenței“ și „analogiei“. În continuarea aceluiași raționament, postmodernismul, care adâncește „diferențierea radicală“, dar încearcă în același timp să acorde șanse egale tuturor fragmentelor contradictorii astfel obținute, își găsește figura retorică pe măsură în *oximoron* (exemplificat în primul rînd de coabitarea culturii de masă cu elitismele cele mai prețioase, a kitschului cu arta „înaltă“). Acesta nu se mai bazează pe asocierea unor termeni opuși prin „corespondențe“, ci pe coexistența democratică a caracteristicilor contradictorii într-o singură entitate. Modernitatea este însă cea care lansează moda atracției față de concretizările lui *coincidentia oppositorum*, iar postmodernității nu îi revine decît meritul unei completări.

Diferențierea de regim a tratării contradictoriului la moderni și la postmoderni este vizibilă și sub alt aspect. Monstrul, sinteză a contrariilor atît la moderni, cît și la postmoderni, este, pentru primii, cel mult expresia unei realități subiective (dacă nu doar expresia unei „farse“ formale), deci tot o corespondență fizică a unui element psihic. Accepția este evidentă, de pildă în felul în care sînt privite cazurile de hermafroditism sau de alte anomalii fiziologice (v. relatările frecvente din *Eseurile* lui Montaigne²² precum și cariera motivului „carnavalului“ și al „cîrcului“ în modernitate, care nu „sanționează“ anomalia, ci o prezintă în spectaculosul ei): „monștrii“ sînt curiozități ale naturii, dar mai ales evenimente *marginale*, care nu pot altera, prin nonconformismul aberant al formelor lor, regula generală a naturii. Într-un fel, pentru omul modern, opoziția contrariilor manifestată în monstruosul fiziologic este trăită la modul *plaisirist*, chiar și atunci cînd este vorba despre semnalarea unei dramatice tensiuni interioare: monștrii născuți din polarizarea contradictoriului sînt receptați ca figurări ale unei *meraviglia*, ca promisiuni de delicii psihologice pînă atunci necunoscute.

În schimb, pentru postmodern, trăirea conflictuală a

contradicției nu lasă locul nici unei justificări subiective: monstruosul este dus la extrem și este identificat cu realitatea cea mai obiectivă. Același Joel Peter Witkin mărturisește că are nevoie de modele umane concrete pentru a-și realiza imaginile: „Interesul meu: stîrpituri de toate felurile, oameni cu capul țuguiat, pitici, uriași, cocoșați, transsexuali cărora nu li s-a operat schimbarea de sex, femei cu barbă..., contorsioniști (erotici), femei cu un singur sîn. Satiri, siamezi uniți în frunte..., ciclopi vii, oameni cu coadă, coarne, aripi, gheare... Tot felul de oameni cu organe genitale neobișnuit de mari. Parteneri sexuali și sclavi... Cinci androgini care doresc să-mi pozeze împreună ca «Les Demoiselles d'Avignon». Anorexici fără păr... instrumente de tortură, povești de dragoste;... Toate tipurile de perversiuni vizuale. Hermafrodiți și teratoizi (vii sau morți). O tînără blondă cu două fețe. Mitul meu viu. Oricine poartă rănile lui Hristos.”²³

„Rănile lui Hristos” rezumă caracterul special al opoziției contrariilor așa cum este ea percepută de artistul postmodern. Exagerarea extremă a distanței dintre cele două contrarii compuse într-o aceeași figură artistică este abia meritul acestei epoci. Deoarece abia acum monstruosul este asociat cu „rănile lui Hristos” și nu mai are nimic din demonicul psihologizant²⁴ sau decadent. Istoria acestei umanități (și implicit religia ei) este o istorie a monstruosului ca expresie a *fragmentarismului* (v. diversitatea, viețuirea „complicată” și „diferită” de la o persoană la alta, pe care Witkin o face responsabilă de proliferarea realității monstruoase) și a *disperării* (idem). „Deznădejdea” văzută drept definitorie pentru vremurile cărora le marchează istoria este de fapt deznădejdea artistului pentru care *artificialul* a devenit adevăr, lipsindu-l de orice șansă de a reprezenta, de a „oglinzi” altceva decît formele monstruosului, singurele reale. Multe dintre imaginile artistului american sînt, de aceea, „replici” la pînze celebre. Descoperim între ele: „Domnișoarele din Avignon”, „Leda”, chiar „Fecioare cu pruncul”, toate avînd în comun intenția de a rescrie o „istorie a artei” completă, după noile repere ale lumii în care apar, dar, pe de altă parte, împărțîșind și nostalgia ascunsă după o „față” de dincolo de realitatea actuală.

În *Epilogul* romanului *Frumoasa fără corp*, Gheorghe Crăciun pare să comunice aceeași concluzie: renunțarea la scris în favoarea pescuitului confirmă, mai întii, nostalgia demiurgiei acum imposibile, iar apoi exprimă aderența absolută, în deplină luciditate. la

o poetică în care nu obiectele sînt operante, ci simulacrele lor, „textele despre“.

Masca a reușit să se impună în postmodernism ca unică rațiune a „chipului“ pe care îl ascunde și ca unică realitate demnă de reprezentat. Însă tocmai această stare de lucruri poate fi simptomul unei noi încercări de a redescoperi naturalul din spatele artificului auto-impus. Hocke face această observație referitor la artiștii manierști și la deschiderea lor spre figurarea pansexualului. După ce își alcătuiește labirintul de forme, constructorul dedalic tînjește după eliberarea din propria creație: „Numai acela care poartă neconținut o *mască* și care iubește *masca* trebuie să știe ce *voluptate* cu totul și cu totul nesexuală e să-ți scoți în sfîrșit *masca*, să fii o dată, în sfîrșit, natural. *Pansexualismul* manierist, adeseori atît de *impudic*, nu se află oare în raport și cu o nemărturisită, dar cu atît mai profundă nostalgie după «naturaletę», după simplitate, după ceea ce nu mai este decît natură?“ (Hocke: 1977, pp. 327-328). Nostalgia după naturaletę nu trebuie înțeleasă în accepția tradiționalistei întoarceri la natură, ci mai degrabă în contextul în care combinarea artificialului cu exhibarea ostentativ „ecologistă“ a naturalului face parte dintre manifestările cele mai obișnuite ale postmodernismului, punînd în evidență conținutul plural al epistemei. Metaforele non-antropocentrice amintite mai sus pun în evidență fenomenul din care pare să decurgă destituirea subiectului, și anume preferința pentru *regimul relațional* în raport cu *regimul entității*.

Oricum, aici se pot descifra cu ușurință tocmai premisele intrării subiectului în criză. Postmodernitatea asistă la ultimele consecințe ale crizei subiectului și, în plan cultural, al disputatei și discutatei „morți a autorului“. Numai că situația este asumată diferit, după cum o dovedesc, pe de o parte deconstrucția, cu orientarea sa asupra urmei, a diferenței, și pe de altă parte adversarii ei, cu noua creditare a limbajului și instanței auctoriale. Astfel, postmodernismul apare tocmai pentru a pune criza sub semnul îndoielii, pentru a o plasa sub zodia sfîrșitului, chiar dacă din această cauză a putut fi catalogat drept epistemă aflată pe sfîrșite²⁵. Avem de a face cu o oarecare resemnare a teoreticienilor crizei. Monica Spiridon, într-un articol care analizează tocmai „mitul ieșirii din criză“ subsumează momentul sub specia penitenței unui postmodernism care ar avea, poate de ispășit blasfemiile modernismului: „După ce modernismul aruncă cu barda în

cerul ideilor și al idolilor metafizici, postmodernismul e, mai curînd, penitent“ („Caiete critice“, nr. 1-2/1986, p. 79).

Tot astfel, J. F. Lyotard, teoreticianul postmodernismului ca moment al „pluralității“ prin excelență, pare să vizeze, prin termenul de re-„legitimare“, aceeași penitență, înțeleasă nu ca ulterioară „apocalipsei“ modernității, ci mai degrabă ca paralelă și necesară următorului pas al umanității de după „incredulitatea“ în metapovestire.

Înțelegem așadar modernismul ca epocă aflată sub semnul oglinzii (chiar dacă tocmai aici se află premisele unei poetici de tip non-reprezentativ), al schismei eului și al marginalizării subiectivității (în urma asumării obligatorii a crizei pozitivismului științific), context în care postmodernismul (termen „maladroit“, va spune John Barth²⁶) nu poate marca decît momentul unei reontologizări sintetice²⁷ (în direcția celebrei „ontologii a complementarului“, pe care Ioana Em. Petrescu o definește pornind de la universul relațional, de tip *textură*, al lui Heisenberg), al unei mutații de sensibilitate pe bazele unui umanism de tip nou, descris de cu totul alte coordonate decît acelea agresiv-restrictive ale Renașterii, însă fundamentat mai ales pe conștiința tuturor achizițiilor modernității.

Ruptura de trecut (chiar de un trecut „modern“) devine inacceptabilă, pentru că iluzia eficacității unei *revoluții* politice sau estetice a fost depășită de postmodernism (termenul însuși de „revoluție“ căpătînd culorile prea țipătoare - pentru noua sensibilitate „penitentă“ - ale zgomotoasei și entuziastei avangarde). Cu toate acestea, în ciuda multiplelor denigrări și atacuri la adresa sa, utopia rezistă încă, atît în forma mai naivă a eliminării oricărei dominații sau presiuni ideologice, cît și în aceea mai puțin explicită a accesului la transcendență, fie în ipostază existențială, fie textuală. Iar textul care urmează nu își propune să demonstreze existența unui postmodernism al prozei românești, ci să semnaleze asupra faptului că optzeciștii adoptă, în majoritatea lor, *această* accepție a termenilor, crezînd într-un postmodernism îngăduitor cu utopiile subiectului și încercînd să găsească limitele noului umanism al prozei, care ar re-legitima ontologic scriitura.

Note:

¹ Al. Mușina, „Poezia – o șansă“, în „Astra“, 1/1982, text republicat (Crăciun, ed. 1994: p.146).

² Articol publicat în nr. 112-113 din 1986 al revistei „Dialog“ și reeditat (Crăciun, ed. 1994: p. 238).

³ L. I. Stoiciu, „În contact direct cu lumea“ (Crăciun, ed. 1994: p. 164), care reproduce răspunsul scriitorului la o anchetă a revistei „Cronica“.

⁴ Hermafrodiții, concluzionează Hocke (1973, p.339) „coboară din împărăția lor mitică în «labirintele» ingenioase și obscene ale pansexualismului; ei devin «*coeurs doubles*», fascinante și îndoielnice «inimi duble», *vampe intelectuale*.” (s.m.)

⁵ V. Jean Baudrillard, *Forgetting Foucault* (1980) dar și, cu alte nuanțe, Pascal Bruckner și Alain Finkielkraut, *Noua dezordine amoroasă* (1995), despre pornografie ca expunere extremă a sexualității, dovedind tocmai inhibiția acesteia din urmă.

⁶ V. studiile lui Marcel Breon (Hocke 1977: p. 320 și urm.) sau reconstituirea *Giocondei ca Portret de tânăr* în revista „Sexology“, din 1 iunie 1953.

⁷ Cf. Hocke 1977: p. 314.

⁸ Tot aici, Hocke răspunde unui aparent paradox enunțat anterior: cum se face că manierismul, cu antinaturalismul și cu gustul său pentru artificiu, se lasă fascinat de dragostea carnală, cea mai „naturală“ cu putință. El explică: „Manierismul tinde permanent spre unificarea celor disparate [...] consideră deosebit de «frumos», respectiv «plin de efect» faptul că elementele contradictorii ce trebuie făcute să concorde par de neunificat“.

⁹ Interesează aici mai ales felul în care realismul și primul modernism (așa cum sînt ele definite de Fredric Jameson. în cartea sa *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*) duc pînă la ultimele consecințe raportarea pozitivistă la cunoaștere. Occidentul este în acest moment tributary unei cunoașteri sensualiste, care privilegiază, în Occident, văzul, deci „observarea faptelor“ și expedierea problematizării cu argumentele și logica „văzutului cu ochii“. Aici trebuie căutate rădăcinile clișeele de tip mimetic, care încearcă să compenseze, în expresia Monicăi Spiridon, „deficitul de legitimitate“ al textului artistic de orice tip printr-un plus de veridicitate: mai mult ca oricînd, cartea trebuie acum să „oglindească“. În paranteză fie spus, mult mai proteic ni se pare, pentru proiectul marii sinteze integratoare la care visează optzeciștii, modul în care Orientul favorizează gustul în locul văzului, deci simțul care presupune adevărata relaționare subiect-obiect, relația în care acestea nu rămîn pur și simplu conexe, ci se determină reciproc.

¹⁰ În literatura psihanalitică, narcisismul consacră tocmai această valență a autorefectării, nu pe linia romantică a frumosului exterior ca manifestare a deplinei

armonii interioare, ci pe filiera patologiceii preocupări față de detaliile propriei persoane: „Esențialul narcisismului rezidă nu atât în faptul că imaginea eului mi-ar părea adorabilă, ci că îmi apare înfinit de importantă, încărcată de un accent absolut, într-un mod pozitiv sau negativ, după experiențele trăite, glorificări și umiliri, succese și eșecuri.“ R. Lafon, apud Veronica Șandor (Gorgos 1989: p. 182).

¹¹ Herbert Marcuse, *Zur Kritik des Hedonismus in Kultur und Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1956, apud Spiridon 1996: p. 114.

¹² „I consider life to be passion coupled with pain“. (Witkin 1987: p. 5).

¹³ „My work concerns itself with the impossibility of consummation between person and symbol. But the very fear of my being, the very vacuum of my existence, creates an insistence of belief which makes the possibility of union between person and symbol – plausible.“ (Witkin 1985: p. 6).

¹⁴ Mircea Cărtărescu, „Cuvinte împotriva mașinii de scris“, în „Caiete critice“, nr. 1-2, 1986, text republicat (Crăciun, ed. 1994: p.174): „Sunt un auditiv. Timp de cincisprezece ani am citit în cenacluri. Poezia celor mai mulți scriitori din generația mea pierde la lectura «cu ochii». Ea este produsul cenaclurilor, al unei anumite strategii orale, care o marchează în cele mai intime resorturi ale ei. Este un tip de poezie care ține cont enorm de public și mai ales de cea mai ignorată trăsătură a poeziei în modernism: de voce, de vocea celui care a creat poezia.“ Afirmatia este cu atât mai plină de implicații, cu cât articolul ia poziție împotriva mecanicismului alienant al modernismului (pentru care mașina de scris devine instrumentul de tortură favorit), iar văzul a fost analizat nu de puține ori (v. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*) tocmai ca simțul care mediază percepția prin înstrăinarea obiectului de subiect, deci în conformitate cu logica alienării. Amendînd (drept „mai degrabă fantezistă“) expresia teoretică a optzeciștilor incluși în antologia *Competiția continuă*, respectiv îndîrjirea lui Cărtărescu „împotriva mașinii de scris“ (deci împotriva „modurilor tehnic expeditiv de reproducere a gândurilor“), Cornel Regman (1997) se arată insensibil la distincția dintre postmodernism (asociat încă, în „tradiție“ modernă, cu mecanicismul) și avangardă. Totuși, criticul își oferă un spațiu de joc în care postmodernismul ar imagina prospectiv „moduri instantanee de transcriere angajînd deopotrivă văzul, auzul și pipăitul“, iar avangarda ar emblematisa, în „mașina de scris“, amprenta modernă a progresului.

¹⁵ G. Steiner apud Ioana Em. Petrescu. „Modernism/postmodernism. O ipoteză“, în „Steaua“, nr. 5, 1988, text republicat (Bot și Adamek, eds. 1991: p. 166).

¹⁶ V. „Călătorie pe continentul fractal“, în „Echinox“, nr. 4-5-6, 1997, pp. 24-25.

¹⁷ V. emisiunea „Pro Fashion“, Pro TV, din 31 ianuarie 1997.

¹⁸ În revelarea acestei caracteristici a modernității, René Guenon descoperă de fapt

motivațiile deconstrucției și adecvarea ei exclusiv fazei de *criză* a modernității, mai puțin postmodernismului înțeles ca paradigmă a sintezei (Guenon 1993: p. 50).

¹⁹ În acest sens, trebuie semnalată afirmația după care, „în teoria artei, heliocentrismul devine psihocentrism. Spiritul se emancipează de natură, rebeliunea devine treptat provocatoare, agresivă.“ (Hocke 1977: p. 86).

²⁰ Mă refer aici la reprezentările artistice ale hermafroditului din postmodernism, și nu la reprezentările „clasice“ ale eroșilor bisexuați. În postmodernism, prezența hermafroditului este invariabil una monstroasă, hîdă și reunind tensiunea dintre eros și thanatos.

²¹ V. Nicolae Balotă, *Introducere în universul manierist*, prefața la Hocke 1977: p. 5.

²² În *Despre tăria închipuirii*, Montaigne relatează mai multe cazuri de invertire sexuală datorate, se pare, faptului că „închipuirea are puterea“, deci insistenței cu care se impune un anumit tipar psihic: „Pliniu spune să fi văzut pe Lucius Cossitius din femeie schimbat în bărbat, în ziua nunții sale. Pontanus și alții din vechime spun că asemenea preschimbări s-au petrecut odinioară în Italia din înflăcărata dorință, fie a insului, fie a maicii sale.“ (Montaigne 1964: p.90) În plus, autorul *Eseurilor* povestește că a văzut el însuși un tînăr numit Germain, pe care toată lumea din satul lui îl știuse drept Maria pînă la vîrsta de 22 de ani. [Library Cluj](#)

²³ „My interest: physical prodigies of all kinds, pinheads, dwarfs, giants, hunchbacks, pre-op transsexuals, bearded women... contorsionists (erotic), women with one breast... Satyrs, twins joined at the forehead... living Cyclopes, people with tails, horns, wings,... claws... All people with unusually large genitals. Sex mates and slaves... Five androgyns willing to pose together as «Les Demoiselles d'Avignon». Hairless anorexics... instruments of torture, romance;... All names of visual perversions. Hermafrodites and teratoids (alive and dead). A young blonde girl with two faces. My living myth. Anyone bearing the wounds of Christ.“ (Witkin 1985: *Afterword*, p. 70).

²⁴ Este de reținut observația lui M. Bahtin despre improprietatea psihologismelor în lecturile din Dostoievski, justificată prin aceea că analiza psihologică ar descărca „responsabilitatea umană“.

²⁵ Cf. Cârnci 1997.

²⁶ Apud. I. B. Lefter, în „Caiete critice“, nr. 1-2/1986, p. 151.

²⁷ Cf. și opțiunea Ioanei Em. Petrescu (Adamek și Bot, eds. 1991: p. 161 și urm.)

Textualism optzecist

3.1. Noul umanism

Proza optzecistă se hrănește dintr-un experimentalism excesiv, pentru a reveni, cu o constanță aproape invariabilă, la căutarea modalității optime de restituire a subiectivității. În acest tip de restituire ar consta noul umanism al prozei, el readucând atributele pozitive subiectului, fără a-l hrăni, însă, cu iluzia primordialității sale în univers.

Astfel vizată, noua sensibilitate ar descrie termenii mari ai optzecismului, fiind tot mai explicită în ultimele volume de proză, dar mai ales în enunțările ei teoretice, dintre care o reținem deocamdată doar pe aceea a lui Al. Cistelean, din primul număr al revistei „Paralela 45”: „Generația '80 e acum la ceasul maturității și al triumfului. Acesta trebuie să fie și ceasul constructivității sale. Dintr-una de «contras» ea trebuie să devină una «pentru». Faza ei insurecțională s-a terminat, începe cea constructivă.“ În alt loc¹, aceluiași critic i se pare demnă de semnalat (chiar în registru parodic, auto-ironizant) „zarva“ debutului generației, asociată vrînd nevrînd cu așezarea instanțelor literare sub semnul crizei – motiv suficient pentru a vorbi de o revoluție literară – dar și cu violentarea și „stimularea“ mecanismelor *star system*-ului obligat să funcționeze: „De n-ar fi făcută chiar o revoluție – căci, oricum, între vorbele și faptele lor stă încă un spațiu alb (de dezamăgire, de manevră sau de speranță) și cele din urmă, se știe, vorbește mai abiter decît cele dintîi, combatanții generației '80 au produs, totuși, o zarvă cu rebelie care e repus în discuție statutul poemului și al limbajelor acestuia. [...] Înainte de a avea alți susținători, ei s-au susținut singuri și înainte ca alții să le elibereze patalamale, ei și-au împărțit singuri brevete, pentru ca

Critica cu un moment mai înainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă...“ (În paranteză fie spus, citatul evidențiază și amintitul decalaj între „vorbele și faptele“ optzeciștilor, a se citi: între intențiile afișate teoretic, pe de o parte, și realizările concrete ale prozei și poeziei, pe de alta.)

Este interesant cum semnalările unei bipartiții în cadrul optzecismului inspiră avânturile unui lexic „militarizat“. Într-o aplicație a mecanismelor deconstructiviste asupra acestui tip de discurs vom ajunge cu destulă ușurință la rădăcinile refulate ale fenomenului: o dată ce textualismului (primă etichetă a generației) i s-a atașat o conotație peiorativă tocmai sub argumentul pasivității experimentaliste, direcțiile de evoluție ale generației se formulează tot mai pregnant în vocabularul „ofensivei armate“, ea însăși o alternativă constructivă, de fundamentare, oricând preferabilă echidistanței livrescului.

În altă ordine de idei, vocabularul „revoluționar“ trimite implicit la accepția modernistă a progresului literar, cu totul străină postmodernilor, dar care nu pare să-i deranjeze pe optzeciști. Dan C. Mihăilescu pune² problema „afirmării sau confirmării“ optzecismului, nu întâmplător, tot în termenii vocabularului angajat „militărește“, utilizat și de Al. Cistelean, deși aici tenta ideologică³ este atenuată de vocabularul jucăuș, citant parodic. De această dată, nuanțele optzecismului sunt deosebite sensibil și este detașat un moment al afirmării „în comun“ a generației, de un moment ulterior, al confirmărilor individuale, care „nu este altceva decât reculul armeei după folosirea (lină sau agresivă) a trăgaciului“. De fapt, opțiunile lui Dan C. Mihăilescu (și descrierea pe care o dă timpului secund, „reculului“ optzecist) stabilesc o legătură directă cu ideea orientării spre o nouă sensibilitate, cu regruparea atenției generale (în ciuda „despărțirii apelor“) asupra impulsurilor de refundamentare epistemică: „teoria (criticii) de ieri cedează înaintea practicii de azi; metoda veche se adaptează cerințelor actuale; experimentalismul exaltat atunci e amendat acum, [...]; sinuozitățile etice ale autorilor dictează receptării modificări de optică în consecință“.

Există o întregă serie de semnale ale încercării optzeciste de a adapta sensibilitatea receptorului la ipostaza recuperată pe alte coordonate, ale unei epoci re-ontologizate, din nou interesate de ființă. Printre primele se numără un soi de ciudat decalaj între intențiile

prozei propriu-zise și acelea ale articolelor teoretice ale prozatorilor. Monica Spiridon împinge terminologia pînă la a vorbi despre o absență generală a unei „practici creatoare postmoderniste“, o „stimulare“ a literaturii prin eforturile teoriei critice, în locul tradiționalei „descrieri“ (Spiridon: 1996, p. 29). Cu uimitoare consecvență, optzeciștii pledează în manifestele lor teoretice pentru „antropocentrism“, „subiectivitate“, „autenticitate“, „refuncționalizare“, gesticulînd în permanență cu cel puțin un pas înaintea cărților propriu-zise, a demonstrațiilor explicite ale prozei înseși. Valoroasa antologie de texte teoretice ale optzeciștilor, apărută sub îngrijirea lui Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Antologie de texte teoretice ale generației '80* (Crăciun, ed.: 1994), este un glosar de astfel de intenții decalate, dacă nu paradoxale. Dacă e să descoperim o tonalitate comună a textelor din antologie, atunci ea rezidă tocmai în siguranța cu care diferiții autori vorbesc *prospectiv* despre descoperirea formulei unei viabilități culturale, rămînînd însă cel mai adesea, în prozele lor, la un stadiu evazionist, care descarcă responsabilitatea autentificării fie în textualism experimentalist și în gratuitățile jocului lingvistic, fie în onirism.

Dincolo de incontestabilele diferențieri de structură și temperament artistic între optzeciști este interesant de descoperit o aceeași încercare de fundamentare teoretică: parcă mai mult decît orice altă epocă literară (semănînd cu adevărat doar cu generația interbelică), optzeciștii găsesc de cuviință să se exprime cu toții teoretic, indiferent dacă sînt poeți sau prozatori. Gestul lor trădează încercarea de a inaugura epistemologic o nouă mentalitate asupra scrisului și a lecturii (înțelese în sensurile lor cele mai largi, sociale chiar). Inițiativa, deși în multe puncte adolescentină (pentru că optzeciștii nu au nici complexul erudiției, nici crispările învățăcelului, deși pertinența unora dintre afirmațiile lor se întîmplă să fie pur subiectivă), vizează adevărata natură a crizei: și anume, mutația de sensibilitate.

Nu întîmplător, manifestările principale ale optzecismului, aparent atît de diferite (textualismul și realismul magic, de factură onirică, deprinse de la școala țirgovișteană), primesc o filiație comună, recunoscîndu-li-se o poetică similară, deși realizată la niveluri diferite. Disjunția logică, proliferarea replicilor, dicteul automat, geometriile manieriste se constituie în tot atîtea puncte comune celor două filoane. Problema (a se citi: criza) nu se pune în termeni tehnici, pentru că

proza tradițională avusese ea însăși încercări de renaștere metodologică, iar școala onirică sau un Mircea Horia Simionescu cu *Ingeniosul bine temperat* anticipaseră aproape în detaliu opțiunea *tehnică* a generației '80 (care n-ar mai fi adus, astfel, nimic nou, decât poate, o mai mare subtilitate a nuanțelor). În termenii lui Cornel Regman, „școala de la Tîrgoviște“ „reprezintă în proza românească, prin ingenioasele jocuri mecanice pe care le-a lansat, triumful inventicii, corespondentul pe plan epic al roboților de generația a doua, căci cea de-a treia o formează chiar textualiștii optzeciști“⁴ (Regman 1997, p. 274).

Toate semnalele indică o căutare avidă de refundare ontologică, înțeleasă ca un act de opoziție la modernismul mecanicist și îmbrățișată (poate tocmai de aceea) în afirmarea postmodernismului. Interesată de *Sensul poeziei, astăzi*, Simona Popescu⁵ încearcă (și recomandă) un demers organizator al poeziei acestei epoci de o „polisemie înșelătoare“, atât la nivel formal (prin adoptarea unui „limbaj natural, dezintoxicat, «nevițiat» literar“), cât și la nivelul conținutului, unde impersonalismului i s-ar opune „o subiectivitate emițătoare prezentă“. Fără să renunțe la ideea „poeziei realului“, Simona Popescu găsește de cuviință să o redimensioneze pe direcțiile unui *efort vizionar* al cărui efect scontat este, dacă nu o mutație de sensibilitate, cel puțin o mișcare de translație generalizată: „de la reacția monologică, univocă, a poetului modernist la una dialogică și plurivocă; de la perspectiva unică, atemporală la poliperspectivă, simultaneitate, instantaneitate – asumate de o *subiectivitate*; de la fragmentul uniform [...], la ansamblul multiform [...]; de la limbajul care izolează la unul care reunifică; de la tehnici și convenții literare deviate la tehnici și convenții literare ale «mimesisului»“.

Este lesne de observat că proiectele optzeciste de refundare a scrisului sînt adesea incongruente cu propunerile pe care postmodernismul (mai ales în definițiile lui anglo-saxone) le face artei. Cu toate acestea, disjunctia nu este în măsură să descurajeze „tezele“ susținute de poeții și scriitorii generației '80 în numele postmodernismului însuși.

Deosebit de germinativă (deși neexplorată pînă la ultimele consecințe) rămîne la noi accepția pe care Ioana Em. Petrescu o oferă postmodernismului prin anii '80 – cînd își elabora volumul despre Ion Barbu⁶, la o dată complexantă, deci, prin actualitatea contribuției, dar

condamnată de imprevizibilul editorial la o impardonabilă întârziere (cartea apărând abia în 1993 și fiind primită mai mult ceremonios decât cu entuziasm creator). Aici, postmodernismul nu mai apare ca un model cultural ulterior modernismului, ci ca o alternativă, ca model paralel, cel puțin la fel de conștient ca și modernismul de acutizarea unei problematice a crizei. Diferența majoră este dată, la Ioana Em. Petrescu, tocmai de faptul că postmodernismul își *propune* să reconstituie individualul, să-l reabiliteze după destituirea lui în modernism, într-o nouă formulă, în care „individualul nu mai e o entitate independentă, ci un nod în țesătura de relații, un nod adesea instabil, totuși extrem de important, pentru că numai prin el întregul primește existență și sens.“ În această accepție se dezvăluie, de altfel, legătura dintre postmodernism și Ion Barbu, un poet asociat de istoria literară mai degrabă cu postulatele modernismului: la Barbu, argumentează teoreticianul, individualul „nu mai dispăre lăsînd în loc vidul, neantul, ci e sacrificat pentru a accede la un univers al esențelor“ (context în care impresia „rupturii“ nu poate fi decât una „superficială“, ținînd de căutările unei „dicții inițiatice“, deci de evoluții ale limbajului).

Accepția trebuie reținută mai ales pentru permisivitatea sa la o lectură optzecistă a postmodernismului compatibil cu refundamentarea ontologică. Noul umanism vizat de optzeciști este deci rezultatul reîntoarcerii spre categoria subiectivității și a individului, dar într-o perspectivă relațională, singura de natură să încurajeze în noul context (anti-raționalist și anti-reprezentativ) impulsul general spre reontologizare și resemantizare.

Proiectele generației '80 nu alcătuiesc un conglomerat unitar, nici măcar sub aspectul împărțirii lor între poezie și proză. Poeții sînt cei care au inițiativa constituirii ca *generație*, ei devenind apoi copiii preferați ai maștrilor generației. Același volum, *Competiția continuă*, dă seama de această privilegiere, știut fiind că, dintre toate genurile, poezia este barometrul cel mai sensibil al oricăror schimbări de mentalitate sau al răsturnărilor de poetică. Poeții dau, primii, cuvîntul noii sensibilități, semnalînd criza, dar și oferind soluții, mijloace de a vorbi despre subiect cu avantajele noilor achiziții, ale lucidității asumate.

În majoritatea lor, prozatorii calcă, în demersul constituirii noii paradigme poetice, pe urmele poezilor, fiind mai puțin activi

ideologic și semnalînd mai degrabă o criză instrumentală, deci a tehnicii⁷, de unde și confuzia dintre o întreagă vogă experimentalistă și optzecism. Gheorghe Perian atrage atenția asupra faptului că, pe de altă parte, „există totuși numeroase pagini în care prevalența *mimesis*-ului nu poate fi pusă la îndoială“, primele trei volume ale lui Mircea Nedelciu apărînd, de pildă, pe fondul aprinselor discuții din critica literară românească despre criza romanului, despre „obsedantul deceniu“ (Perian: 1996, p. 208). Sincronizarea de atitudine are loc mai ales pe plan teoretic și pare mai ales provocată de un soi de „inerție generaționistă“, în sensul bun al cuvîntului, decît de o convingere profesională.

Oricît de frecvente, contradicțiile nu reușesc să acapareze în totalitate spațiul concluziilor. Chiar dacă acestea din urmă întîrzie să se impună, ele reușesc să impună o serie de puncte asupra cărora teoreticienii sînt obligați să cadă de acord. Între acestea se numără: criza reprezentării în artă și refuzul cert al oricărui tip de *mimesis*, înlocuirea aspirațiilor către obiectivitate (în cunoașterea adevărului prin demers științific) cu aspecte ignorate, marginalizate anterior, subiective (în acest context, „gîndirea slabă“ teoretizată de Vattimo în opoziție cu „gîndirea tare“, dominată de categoriile ființei, se definește ca un soi de hermeneutică infidelă, interesată mai degrabă de categoriile devenirii, de jocurile diferenței), destituirea oricărei idei de structură de forță, de centru totalizator, în favoarea iluminării fragmentelor și periferiei, recuperarea parodic-ironică a tradiției.

3.2. *Alternative teoretice*

În *Dezmembrarea lui Orfeu*, Ihab Hassan avertizează asupra rupturii dintre semn și sens: o dată cu sfîșierea lui Orfeu, cîntecul și inspirația au luat sfîrșit. De aici se naște o întreagă literatură care nu face decît să tematizeze tăcerea și, în plus, depășește coerența sensului (forțînd limitele limbajului) spre descoperirea unei coerențe a absenței, a rapsodului amuțit. Deconstructiviștii apar, însă, la timp pentru a lectura „productiv“ tocmai (sau mai ales) această literatură a tăcerii, impunînd termenii de „urmă“, „diferanță“ sau „diseminare“: „Termenul, element atomic, zămislește divizîndu-se, grefîndu-se, proliferînd. E o sămînță și un termen final“, ne liniștește Derrida, pentru a accepta imediat, fatalist: „Dar fiecare germen este propriul său termen ultim, își are termenul nu în afara sa, ci în sine însuși, ca limită a sa interioară, închizîndu-se în propria-i moarte“⁸.

Textualismul se înscrie coerent în această revalorizare a tăcerii, ca experiment merit să ducă la refuz atît experiența autoreflexivității limbajului, cît și achizițiile mai noi ale existenței într-un sistem de relații, intertextual. Pe fețe înflorește surîsul malițios al ironiei, se poartă parodia și pastașă literară (deși semnele nostalgiei adînci se simt încă, după logica pe care Starobinski o dezvăluia în cartea sa, intitulată *Melancolie, nostalgie, ironie* – Starobinski: 1993). Autoritățile culturale sînt puse la îndoială sub influența celui mai curat impuls avangardist, iar autoironia nu este decît modalitatea în care „prințul melancolic îl poartă în sine pe bufonul salvator“ (Starobinski: 1993, p. 121). Ironia postmodernă, departe de a fi demolatoare, vindicativă, este purtată mai degrabă ca o mască sau, oricum, asumată ca principiu creator, compensînd un punct sensibil. Într-o admirabilă analiză a ironiei în asociație cu melancolia și nostalgia, Jean Starobinski vorbește despre „instaurarea relației narative“ ca modalitate de a „vindeca“ melancolia detectată în masca ironicului (p. 105 și urm.).

Ironia și parodia postmoderne fac obiectul aproape obsesiv al

volumelor Lindei Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (1988), dar mai ales *A Poetics of Parody* (1985). Concepînd modernismul drept o paradigmă cu „potențial ermetic“, în care literatura și istoria, arta și lumea par condamnate la sciziune și izolaționism, Linda Hutcheon pledează aici (Hutcheon: 1988, p. 140) pentru reinvestirea critică a instrumentelor modernismului de către postmodernism. Astfel, „inversiunile ironice ale parodiei“ (familiare modernului) refac critic în postmodernism legătura ruptă dintre artă și lumea discursului, acordînd intertextelor istoriei și literaturii semnificație egală. Funcționarea ironiei și a citatului parodic este deviată aici tocmai în direcție inversă decît cea permisă de valorizarea modernă a termenilor, demersul în sine traducînd un principiu postmodern: refuncționalizarea prin „întoarcere pe dos“.

Pentru un critic de sensibilitate exegetică a lui Cornel Regman, textualismul românesc în poezie nu reprezintă decît repetarea „peste decenii“ a unei „mode (s.m.) care a stăpînit la poezii anilor treizeci, cînd referirea la poem [...] era la ordinea zilei“. Deosebirea ar fi dată acum de preocuparea pentru „actul și circumstanțele scrisului, care devine efectiv subiect de poem“. Într-un context nu neapărat legat de textualism⁹, dar ulterior unei explicite detașări de dezbaterea postmodernismului („nu prea știu ce înseamnă postmodernismul în proza actuală“), criticul se întoarce și asupra numeroșilor antecesori ai prozei textualiste: „oniricul Țepeneag, [...] opere precum *Dicționar onomastic* și *Bibliografie generală* [...], lor adăugîndu-li-se și *Cartea milionarului*, ivită într-un alt climat, dar reclamîndu-se nu mai puțin fructuos de la părintele tuturor, Urmuz“ (Regman 1997, p. 272).

Ieșit din „mantaua onirismului“, după Dumitru Țepeneag, textualismul reușește într-adevăr transpunerea la nivel textual a cezurii referențiale pe care poetica oniristă o instaurează la nivelul relației între construcția narativă și real. În plus, stabilirea relației necesare cu proza onirică, deci cu mantaua lui Dumitru Țepeneag, readuce în discuție problema noului umanism (atît de acută la optzeciști), dată fiind concentrarea privirii oniricului asupra figurii umane, încă prezentă ca dimensiune esențială. Ispititoare (deși profund discutabile) nu sînt neapărat consecințele pe care o astfel de focalizare le primește în privința onirismului, cît sugestiile transformării textualismului însuși într-un alt umanism, ori cel puțin într-o manifestare deloc contradictorie cu acesta.

Situația merită însă cîntărită în lumina unei precizări absolut necesare. Se cer diferențiate din start cel puțin două variante diferite, dacă nu de postmodernism, cel puțin de concepere a termenului. Textualismul românesc ține de manifestările particulare ale unei variante europene care păstrează încă inerțiile modernismului. Reticență față de renunțarea la mitul progresului (atît de germinativ pentru istoria ei culturală și socială), Europa adoptă o ipostază prudentă a conceptului, legîndu-l mai degrabă de revalorizarea unei întregi tradiții (în care modernismul nu constituie decît ultimul stadiu) prin recontextualizare. În schimb, America, vitregită de vîrsta de grație a modernismului european, se folosește de postmodernism tocmai pentru a-și trăi acum „conștiința paradisiacă”, împăcarea cu gesturile cele mai inegal haotice ale lumii.

Dacă în anii '80 supremația era deținută de discursurile deconstrucției, iar terrenii în vogă erau cei din registrul pluralismului: fragmentarism, deconstruire, întoarcerea refulatului, recuperarea derizoriului, pulverizarea structurii și a centrului, în anii din urmă punctul de atracție pare să fie constituit de o variantă mult „îmblînzită” de postmodernism, care caută ecumenismele (fără să nege pluralismul), sinteza (fără coagularea fragmentelor) și, în general, paradisul integrator. În introducerea la excelentul număr din „Euresis” dedicat postmodernismului, Mircea Martin¹⁰ denumește despărțirea de modernism „o relaxare, o saturație, o oboseală în raport cu tensiunile întreținute de modernism”. Ceea ce marchează pentru unii autori „sfîrșitul ideologiei” este pentru Mircea Martin o necesară „de-mobilizare ideologică”.

Istoric privind lucrurile (deși istorismul însuși își pierde coerența în noua paradigmă), teoria culturală se oprește la două perspective majore asupra postmodernismului. Prima dintre ele, susținută de un Matei Călinescu, de pildă, în *Cinci fețe ale modernității*, privește postmodernismul ca pe o „față” a modernității, o vîrstă a acesteia. (În treacăt fie spus, la acest capitol, opiniile fluctuează atît de mult încît întîlnim un postmodernism conceput drept copilăria modernismului la Lyotard sau un postmodernism care înglobează modernismul, la Mircea Martin¹¹). A doua optează pentru disocierea clară de modernism, fie într-o manieră agresiv avangardistă, fie într-una pașnică, bazată pe achizițiile modernității (chiar dacă în acest mod jocul prefixelor se prelungeste la infinit,

îmbogățindu-se cu compuse de tip *neo-* în primul caz sau *para-*, în al doilea. Este de remarcat că perspectiva secundă se molipsește ea însăși de o inerție modernă: afirmînd, într-una din variante, schisma agresivă, ruptura violentă, ea nu face decît să perpetueze gestul favorit al modernilor: contestarea ca modalitate de înnoire.

Acesta este și motivul pentru care, încercînd să rămînem consecvenți cu poetica postmodernismului, vom amenda acest tip de mișcare drept tributară (prin reverență față de mitul progresului și printr-un structural avangardism negator) modernității. În acest context, varianta pașnică detașării de valorile și ritmul modernității ni se pare apropiată de realitatea postmodernă prin aceea că se fundamentează pe recuperarea tradiției, pe relația neîntreruptă (deși irreverență și perfect lucidă) cu trecutul.

Textualismul merită discutat mai ales în termenii tehnicilor postmoderniste, deoarece acesta este nivelul la care conceptul și-a primit de cele mai multe ori condamnările. Marin Mîncu, revendicat drept „pionier și general al textualismului românesc”¹², deosebește, într-un interviu despre textualismul poetic, *textualismul*, „reflex recent al conștiinței de sine extreme, pe care a achiziționat-o emitențul poetic în faza în care ne aflăm” de *textualizare*, „termen implicit mării creații”, care „poate să decadă (s.m.) în textualism”. De îndată ce problema inadecvării unei accepții tradiționale a scrisului la noua realitate este privită în termenii tehnicii, ai metodei, nu se mai poate vorbi despre optzecism ca formă majoră de postmodernism românesc, el rămînînd simptomul agoniei modernismului: poetica derizoriului, împrumutarea minimalismului american, ori a manierismului francez, textuarea abuzivă, abandonarea, într-o primă fază, a romanului (deci a prozei de personaj) în favoarea prozei scurte sînt tot altele descrieri ale acestei agonii, agonia lui Orfeu dezmembrat și redus la tăcere.

Lucrurile par să se clarifice doar atunci cînd interpretarea revine asupra mutației de sensibilitate, singura în măsură să constituie argumente de substanță, deoarece această mutație, ilustrată practic de o nouă retorică, e impusă de orice perspectivă a istoriei intelectuale.

Epistemologic, deosebirea modernitate/postmodernitate este impusă mai ales cu ajutorul criteriului raționalității. Dacă modernitatea se fundamentează pe o stranie îngemănare a scepticismului filosofic cu optimismul științific și este legitimat meta-narativ (după demonstrația lui Lyotard), de credința în puterea omului de a cuceri

natura prin cunoaștere și de conceperea științelor umane după logica organismelor vii, postmodernismul este vitregit de această confortabilă „dublură“ legitimizează, iar cunoașterea postmodernă are la bază tocmai subminarea sistematică a oricărei prestațe a principiului raționalității. Nu trebuie trecut cu vederea faptul că, atât pentru moderni, cât și pentru postmoderni, lumea se prezintă deopotrivă de haotică și plurală. Numai că, în vreme ce avangardiștii cei mai înverșunați trădează (încă) o înduioșătoare credință într-un sens care ar funcționa ca principiu organizator (după cum se poate descifra în disperarea și anxietatea cu care se raportează la artă), postmodernii se simt eliberați de necesitatea negației violente tocmai pentru că pornesc de la conștiința pluralității lumii și a absenței sensului.

Modelele exterioare la care se raportează proza optzecistă pot fi circumscrise, dincolo de unele proteste formulate, într-o vădită pledoarie *pro domo*¹³, chiar din interiorul generației, în jurul a două forme majore de postmodernism, una europeană, iar cealaltă americană: *tel quel*-ismul, avînd ca reflex textual noul roman francez și, respectiv, postmodernismul american, într-o dublă materializare.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

3.3. Plăcerea textului - modelul francez

Tel quel-ismul francez intră masiv în conștiința creatorilor optzeciști prin publicarea, în 1980, a antologiei *Pentru o teorie a textului* (Babeți și Șepețeanu-Vasiliu, eds.: 1980), variantă prescurtată a celebrei *Theorie d'ensemble*, care edita câteva dintre cele mai importante texte ale reprezentanților structuralismului și, respectiv, textualismului francez și nu numai. Editurii Univers îi revine, de altfel, în ultimii ani, meritul celei mai notabile încercări de a sincroniza critica românească și teoria literară cu principalele direcții și orientări europene. Receptarea volumului nu rămîne fără ecou, el confirmînd intuiții și teorii poetice puse în circulație de optzeciști și clarificînd sfere conceptuale. Literatura văzută de Roland Barthes ca „practică textuală“ (cu consecințele demistificării unor „instanțe“ precum acelea de „operă“, „autor“, „structură“) deconstruirea raportului vorbire-scriere (pe care și-o propune Derrida) dezvăluirea motivațiilor ideologice ale textelor de către Jean-Louis Baudry, mutarea accentului definitiv pe „principiul intranzitivității limbajului“ ca punct de plecare al unei poetici a textului ca joc liber al semnificațiilor și al unei semiotici critice (v. Julia Kristeva sau Philippe Sollers) - toate aceste achiziții ale postmodernismului francez sau, mai exact, ale post-structuralismului „importat“ apoi masiv de postmodernismul american, marchează supremația textului, înțeles drept scriitură și producție ideologică, drept procesualitate semnificantă și semnificativă, și sînt salutate de optzeciști în numele unui impuls de sincronizare.

Modelul se pliază mai degrabă pe vîrsta tînă a optzecismului, este conform cu avangarda lui: deși extrem de „zgomotos“, momentului îi lipsește interesul concret pentru stabilirea trăsăturilor unei noi sensibilități. Radu G. Țeposu urmărește bibliografia preferată a textualiștilor în domeniul semiologiei textului: „De la acești teoreticieni [semiologi francezi - n. m.] a preluat funcția ludică a scriiturii (Jacqueline Risset), producerea conștientă a sensului în

simultaneitate cu procesul constituirii textului (Julia Kristeva), preeminența conștiinței structurale asupra celei semantice (Roland Barthes), posibilitatea denunțării ideologiei prin gândirea lucidă a formei și mecanismelor textuale (Jean Louis Baudry), pragmatismul scriiturii (Jean-Joseph-Goux).“ Nu este mai puțin adevărat că același autor se grăbește să precizeze faptul că ideea cea mai importantă, fundamentul textualismului, trebuie regăsit, cu toate acestea, într-o tradiție autohtonă, în credința „școlii de la Tîrgoviște“ (și nu numai) că literatura se naște din literatură.

Dacă un scriitor prestigios precum Dumitru Țepeneag refuză vehement legătura îndeobște stabilită între textualismul românesc și mișcarea de la *Tel Quel*, revendicînd o filiație exclusivă din onirismul autohton și declarîndu-se, pe aceeași logică, „cel dintîi practician al textualismului“ (Buciu 1998), Marin Mincu, preocupat de propensiunea teoretică a conceptului, stabilește o relație netă între „epistemologia semiotic-postmodernă“ și textualism. Mai precis, el situează nașterea textualismului, „în varianta teoretică explicită“, „în Franța, prin anii '60, în jurul grupării literare «Tel Quel», avînd ca promotori principali pe Julia Kristeva, Philippe Sollers și Roland Barthes“, acceptînd o anticipare autohtonă nu în onirism, ci în teoretizările lui Ion Barbu, „cu treizeci de ani mai devreme“. Observația lui Marin Mincu (Mincu 1993: p.220) se prelungește cu dezvăluirea unui soi de „textualism genetic“, ereditar, pe care generația '80 l-ar fi moștenit din tradiția barbiană și l-ar fi ilustrat cu mult înainte de a face referire teoretică la conceptul în sine, deci înaintea dobîndirii oricărei „conștiințe extreme“ a scrisului.

La scurt timp după familiarizarea cu postulatele și reflexele poststructuralismului francez, *tel-quel*-iștii sînt citați selectiv: autosuficiența textului care semnifică la nesfîrșit își pierde, în contextul generație '80, popularitatea, fără ca prozatorii să renunțe la noua conștiință a limbajului. Generația cade de acord să încerce consacrarea unei „noi autenticități“, într-o formulă paradoxală, remarcă Ion Bogdan Lefter: ea „provine dintr-o acută conștiință a artificiei, constrîns pe toate căile să iasă din cercul închis al propriei autonomii și să participe la efortul de exprimare a unei *alte sensibilități*, dornice de confesiune“ (p. 184).

În acest moment, pentru Ioana Em. Petrescu – ale cărei intuiții de maximă coerență nu au apucat să se concretizeze teoretic decît cu

mare și regretabilă zgîrcenie - textualismul românesc se definește ca „simptomul «local» al unei noi ontologii - «ontologia complementarului» iar «metaforele textualității», (...) indică (împotriva teoriilor textualiste) nu «autoreferențialitatea textului științific», ci orientarea generală spre această ontologie“ (Adamek și Bot, eds. 1991: p. 162).

De la lectura selectivă a *tel-quel*-iștilor, cu reținerea exclusivă a acelor aspecte care ar deschide spre afirmarea unui nou tip de percepere a relațiilor subiectului cu lumea începe o recuperare *activă* a postmodernismului francez pe teren românesc. Iar exemplele de astfel de lectură sînt multiple: spre pildă, alegîndu-l pe unul dintre cele mai explicite, vom observa cum Gheorghe Crăciun se raportează, într-un fel de gest salvator în două direcții (a unei șanse suplimentare acordată *tel quel*-ismului și a unei recuperări ontologice a premiselor optzecismului), doar la acele texte ale lui Roland Barthes care pornesc de la o conștiință *biologică* a limbajului și a textului, într-un sistem de relații în care esteticul nu se mai autonomizează, pierzîndu-și astfel exemplaritatea, ci există interrelaționar.

Astfel, din *Gradul zero al scriiturii*, Crăciun recuperează definiția stilului ca „voce decorativă a unui trup necunoscut și secret“, „elaborată la limita dintre trup și lume“ sau, dintr-un text al Juliei Kristeva, reține: „e nevoie mai întîi de o bază fiziologică, e nevoie de un corp aparte, de un raport intersubiectiv intens, un raport particular cu limbajul, pentru a crea un nou stil“ (Crăciun: 1993, p. 332).

Textualismul românesc recurge la modelul francez mai mult pentru deprinderea unor strategii de scriitură, a unor noi modalități de autentificare a textului literar, decît pentru a se ralia cu trup și suflet la o anumită doctrină textuală¹⁴, fără să rămînă, însă, la stadiul de „formă de rezistență la politica comunistă“¹⁵. Adevărata sa valorizare ontologică este însă mai evidentă în comparație cu modelul postmodernismului american.

3.4. *Postmodernismul american: o nouă sensibilitate*

Spre deosebire de manifestarea relativ unitară a postmodernismului francez, la care se raportează optzeciștii români, în spațiu american asistăm la o manifestare generală duală, oarecum asemănătoare celor doi timpi ai afirmării optzecismului ca vîrstă culturală: Monica Spiridon, deși pledînd pentru definirea postmodernismului ca „vîrstă autonomă a culturii”¹⁶, semnaleză asupra existenței a „două «mișcări» de atitudine și expresie, pe care e greu să le separăm una de alta, două fațete ale unei *retorici* unice a cunoașterii”¹⁷.

După momentul agresiv al izbucnirii unei noi „stări de spirit”, asistăm la revenirea omului „în universul din care se autoexilase odinioară în beneficiul obiectivității și al preciziei”. Cu suspiciunile de rigoare la adresa acestei reveniri (care nu se mai face pe aceleași baze, și nici în același univers), vom detecta aici semnele afirmării noului umanism într-un timp secund al postmodernismului, care împacă „tăcerea” literaturii cu „ficțiunea căii de mijloc”. Trebuie precizat acum un detaliu de nuanță: în înțelegerea celor doi timpi, logica istoricității se dereglează și se cere abandonată, aceștia nedefinindu-se drept două momente distincte cronologic, ci, mai degrabă, drept două atitudini diferite, două orientări ale sensibilității culturale.

Romanul, repudiat în epoca „minimalismului”, a pulverizării oricărei idei de centru sau structură, în favoarea unui text care să corespundă cerințelor *operei aperte*¹⁸, este înlocuit de formele hibride, care deschid textul literar spre o legitimare general umană. Realizările prozei sînt, desigur, eclecticice, inegale: tehnicile lui William Burroughs bazate pe *cut-ups* sau „minimalismul” lui Donald Barthelme conviețuiesc cu lumile alternative ale lui John Barth, dar și cu teoria ficțiunii ca plus lingvistic al realității, a lui William Gass. Parodia, a cărei teorie o scrie Linda Hutcheon, văzînd-o ca pe o „auto-legitimare” critică a dialogului între trecut și prezent¹⁹, este refuzată în numele revenirii la actul de încredere în autor²⁰.

Filonul oniric al prozei optzeciste, opțiunile pentru „legitimare socială“, „autentificare“, „subiectivism“ și „derizoriu“ vin și pe această filieră (dar și din onirismul românesc al lui Dumitru Țepeneag), chiar dacă suferă distorsionări sau, conceptual, bijbieli terminologice. Căutarea unei corporalități a scrisului, ca o contribuție tehnologică (alături de interesul pentru intertextualitate, citat, aluzie culturală), și investigarea modalității de restituire a unei vârste pierdute a scrisului, în care subiectul să își regăsească locul, sînt tot aîtea puncte de contact cu ipostaza constructivă a acestui model.

Pe de altă parte, contribuția postmodernismului american, care nu mai privilegiază nici măcar textuarea și textualitatea, ci le expulzează și pe ele la periferie, în momentul său experimentalist, favorizează afirmarea discursului alienant, pe care optzeciștii îl ilustrează la un moment dat. Numai că, atîta timp cît „ne gîndim la fragmentare ca la un destin pozitiv, al acelei slăbiri a adevărului ca prezență obiectivă, al puterii realului care ne constrînge, al slăbirii înseși a imaginii obiective a lumii, considerată indiscutabilă, postmodernismul nu mai devine o epocă de regret după modernitate, ci o epocă pozitivă, de eliberare“²¹

Perspectiva americană oferă prilejul unei alte observații necesare, referitoare la „contaminarea“ politică a spațiului cultural. O „politică a postmodernismului“ (Hutcheon 1989) pare să se afle în atenția teoriei optzeciste atunci cînd în discuție intervin termenii reconsiderării post-comuniste a unor prejudecăți în tratarea limbajului sau a ficționalului, ori asumarea, de către mentorii generației, a unor roluri nebănuite de implicate social.²²

Viețuirea simbiotică a unor moduri narative contradictorii, a formelor culturale elitiste cu manifestările cele mai eclectice ale culturii de masă reprezintă una dintre cele mai clare distincții între tratamentul modern și cel postmodern al ficționalului. Pornind de la același material, modernul și postmodernul ajung la rezultate diferite: dacă creatorul modern acționează în numele unui impuls aseptice, sublimînd semnalele culturii populare, de masă, într-un produs elitist, care se dorește radical disociat de orice tradiție, în schimb luciditatea și scepticismul postmodern acționează pentru o achiziționare valabilă ecologic, „ca atare“ a respectivelor semnale.

Tot o „politică“ a postmodernismului, deși pe alte coordonate, intră în discuție pentru a sublinia o altă disociere a optzecismului de

postmodernismul de peste ocean. Dominanta „politicului“ postmodern impune înainte de toate o serie de strategii ale *deziluzionării*, ale dezinteresului față de miturile modernității, dar și ale mișcărilor anti-moderniste cu care postmodernismul este regretabil suprapus de prea multe ori. Cu alte cuvinte, postmodernismul american privește cu suspiciune entuziasmul structuralist cu care modernitatea afirmă realitatea „pură“ a textului, descurajându-l cu derrideenele teorii poststructuraliste despre „diseminarea sensului“. Dar, pe de altă parte, el „dezvrăjește“ lumea idilică, anti-modernă, a nostalgicilor după o realitate „pierdută pe veci“ a literaturii. „Cartea“ cu majusculă visată de personajele-autori cărtăresciene sau „căutarea trupului“, a dimensiunii senzoriale a ființei, prin întoarcerea la primele mostre de roman din literatura lumii, la Gheorghe Crăciun, vor reprezenta, în partea a doua a acestui volum, tot atâtea argumente în favoarea faptului că optzeciștii păstrează cu ardoare, cultivând-o chiar, nostalgia amintită, a scrisului inaugural și chiar a literaturii „reale“, care înființează lumi.

Detectarea acestor filiații nu trebuie înțeleasă exclusivist, proza optzecistă nefiind un calc românesc al unor împrumuturi vest-europene sau de peste ocean, chiar dacă se găsesc voci care să postuleze existența unor „forme fără fond“ ale postmodernismului românesc. Evidențierea modelelor se dorește a fi mai degrabă semnalizarea premiselor (și a punctelor de contact) de la care am putea începe să vorbim despre un postmodernism autohton, vizat cu necesitate atât de teoria generației ‘80²³, cât și de creatorii înșiși: „Postmodernismul nu este, pentru mine, un concept, ci o necesitate reală“, va cârți Mircea Cărtărescu „împotriva mașinii de scris“²⁴.

„Modelele“ optzecismului trebuie căutate mai degrabă în tradițiile propriei noastre literaturi, dar nu este mai puțin adevărat că strategiile postmodernismelor vestice au servit adeseori creatorilor generației drept exemple de punere în pagină a ceea ce Marcel Corniș Pope numea o „estetică a «rezistenței»“²⁵. Raportarea la contextul vest-european sau american trebuie pusă în discuție cu atât mai mult, cu cât optzecismul afirmă, după cum s-a mai spus, o dialectică generaționistă unitară, al cărei scop principal este deconstruirea oricărei forme de totalitarism, fie el politic, social sau estetic.

Între aceste două modele, proza optzecistă va înregistra o tot mai acută orientare spre ipostaza sintetică, nou-umanistă, a

postmodernismului, abandonînd, în cele mai multe cazuri, experimentalismul neinteresat de mutațiile de sensibilitate în favoarea unei formule de esență clasică, chiar dacă orientarea amintită este mai degrabă direcționată de o serie de achiziții anti-moderniste, de recuperare a unei naivități a vârstei de aur a scrisului, dar și a unui „corp“ real al subiectului.

Note:

¹ V. „Generația și polii săi“, în Crăciun, ed. 1994.

² În „Amfiteatru“, nr. 10, 1989, republicat (Crăciun, ed. 1994: p. 263).

³ Ne referim aici la ideologie în accepția vestică a termenului, de discurs dominant, cu reflexe prescriptive, și nu în accepția est-europeană, peiorativă, asociată direct ideologiilor concrete ale discursului comunist. Cu alte cuvinte, conceptul de „ideologie“ vizează aici mai degrabă obsesia ultimelor metanarațiuni ale modernității occidentale (de tip marxist, nietzscheean sau freudian) de a (șur)prinde realitatea și de a demistifica, în același timp, lipsa de realitate a produselor culturale.

⁴ Concluzia își păstrează valabilitatea și pentru poezie, domeniu în care criticul se scandalizează să descopere o nedreaptă obnubilare a tradiției imediate în favoarea etichetei cosmopolite, aduse de peste ocean: „De cînd, apoi, dezinvoltura, ironia, umorul funambulesc sunt trăsături exclusiv ale postmodernismului, cînd, de fapt, excepțînd procedeele intertextualiste, «paradigma» poeziei interbelice le conținea din belșug, iar «șaptezeciști» - prin Șerban Foarță, Brumaru și alții - precum și înaintea lor un Geo Dumitrescu sau Gellu Naum, le-au cultivat în versiuni perfect armonizate cu stilul și sensibilitatea modernă? Nivel pe care nu-l ating totdeauna mulți dintre «optzeciști», rămași unii la pura improvizație și cel mult la teribilitățile lui Păstorel“ (Regman 1997, p. 146)

⁵ S. Popescu, în „Dialog“, nr. 121-122, 1987. O variantă revăzută a textului a apărut în Crăciun, ed. 1994: p.186.

⁶ Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu și poetica postmodernismului*, București: Editura Cartea Românească, 1993.

⁷ Cf. Gheorghe Crăciun, „O generație incomodă“, în Crăciun, ed. 1994: p. 9 și urm.

⁸ Jacques Derrida, apud Ioana Em. Petrescu, în Adamek și Bot, eds. 1991: p. 205.

⁹ V. interviul realizat de Nicolae Oprea pentru revista „Calende“, 1993, reluat în Regman 1997, p. 271.

¹⁰ Mircea Martin, „D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans

postmodernité“, p. 4: „la séparation d’avec le modernisme s’est réalisée non pas tant par une mobilisation polémique, par une opposition soutenue, que par un relâchement, une saturation, unde fatigue par rapport aux tensions entretenues par le modernisme. Le renouvellement a lieu, cette fois, par une dé-mobilisation idéologique. On a parlé d’ailleurs de «la fin de l’idéologie»“.

¹¹ „Le modernisme est donc une partie du postmodernisme. Cette proposition doit être comprise littéralement et dans tous les sens.“ Mircea Martin. art. cit., p. 5. De vreme ce, spune autorul, orice creator postmodern are libertatea și deopotrivă neșansa unei definiții proprii, diferite, a modernismului, nu trebuie să ne mire diversitatea deconcertantă a manifestărilor postmoderne.

¹² V. Al. Cistelean, citat în Mincu 1993: p. 217.

¹³ În „Secvențe pentru scrierea unui «roman de idei»“, („Caiete critice“, nr. 1-2, 1986, pp. 150-151), Ion Bogdan Lefter pledează pentru înțelegerea optzecismului ca formă de manifestare a postmodernismului românesc, însă o formă bazată pe „structuri noi“, neinfluențate cu adevărat de cele „două postmodernisme“ (american și vest-european).

¹⁴ Iar excepțiile de „doctrinari“ optzeciști (v. Mircea Nedelciu) care recurg la postmodernismul francez pentru o fundamentare mai masivă a unei poetici personale, o fac tot într-un context lărgit, care integrează textul și scriitura unui sistem de relații și funcții sociale.

¹⁵ V. Maria Mailat, apud Crăciun 1993: p. 326.

¹⁶ V. Monica Spiridon, în „Caiete critice“, nr. 1-2, 1986. p. 80.

¹⁷ Id. *ib.*, p. 84.

¹⁸ A se vedea modul cum Umberto Eco repune în discuție, în *Les limites des l’interprétation*, conceptul de *operă deschisă*, amendând utilizarea lui prea generoasă și limitându-i accepția: „a spune că un text este potențial nesfârșit nu înseamnă că *orice* act de interpretare va avea un final fericit“ (în *Introduction*, Eco: 1992).

¹⁹ „Formele artistice par să se încreadă tot mai puțin în critica exterioară, căutând să încorporeze comentariul critic în propriile lor structuri, într-un fel de scurt-circuit de auto-legitimare a dialogului critic normal.[...] Lumea modernă pare fascinată de capacitatea sistemelor umane de a se referi la ele însele într-un proces de oglindire nesfârșită.“ (*Introducere*, Hutcheon 1985).

²⁰ Geta Dumitriu, „Experimentul postmodern în ficțiunea americană“, în „Caiete critice“, nr. 1-2, 1986.

²¹ V. valorizarea pozitivă a postmodernismului văzut ca paradigmă a „gândirii slabe“ de către Gianni Vattimo, în 1993: „Reînvierea interesului pentru naivitate mi se pare un fenomen postmodern“ (pp. 186-187).

²² În „Euresis. Cahiers roumains d’études littéraires“, nr. 1-2, 1995, p. 141, Marcel

Corniș Pope face referire la exemplul oferit de Nicolae Manolescu („critic postmodern“ și „președinte al recent creatului Partid al Alianței Civice“), a cărui atitudine este demnă de reținut în lumina „speranței de schimbare politică certă“. „His example is replicated in other East-European countries where writers, critics, sociologists, philosophers have accepted similar challenges: as manager of independent magazines and presses, founders of pro-democracy organizations, co-authors of major programs of political restructuring, even presidents of countries like Hungary and Czech Republic.“

²³ Cf. și Ion Bogdan Lefter în art. cit. din „Caiete critice“, nr. 1-2, 1986.

²⁴ Diferențierea pe care Mircea Cărtărescu (v. „Cuvinte împotriva mașinii de scris“, în „Caiete critice“, nr. 1-2, 1986, p. 132) o operează între modernism și postmodernism (între veacul „mecanicist“, „cel mai concret“, al poeziei ca „joc cu mărgelile de sticlă“ și veacul în care literatura „să redobândească un mesaj omenesc, să aibă din nou acces la acea căldură a vocii și a pielii“) este similară cu aceea pe care o definește teoretic Lyotard

²⁵ Marcel Corniș Pope, „Postmodern Dialogics in Eastern Europe Before and After 1989“, în „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires“, nr. (1-2), 1995, p. 139. Am particularizat expresia autorului la „cazul optzecismului“, chiar dacă implicațiile ei sînt, de fapt, extinse la scara mai largă a nașterii postmodernismelor europene, pe care Corniș-Pope le privește în principal sub raport politico-ideologic.

Cîteva considerații

Cu totul demnă de luat în discuție este suspiciunea unor autori (între care se numără Monica Spiridon la noi sau Malcolm Bradbury, în spațiu anglo-saxon) privind legitimarea teoriei postmodernismului printr-un necesar corpus de creații. Cu alte cuvinte, postmodernismul riscă, în viziunea acestora, să fie mai mult o creație de laborator decît un titlu așteptat de o realitate culturală concretă, chiar dacă exercițiul anticipării teoretice poate fi recuperat pozitiv drept un „antrenament“ necesar pe teritoriul unor noi practici, pe cît de diverse, pe atît de accesibile.

Spre deosebire de „modernism“, termen chemat ulterior de o întregă serie de opere posibil de înscris între aproximativ aceleași granițe ideologice, postmodernismul beneficiază (sau suferă) de pe urma unor anticipări conceptuale care, în plus, se diversifică de la un autor la altul sau de la un spațiu la altul. Spre exemplu, chiar declarîndu-ne de acord cu existența unei activități creatoare postmoderne în Statele Unite, pe de o parte, și în Germania, pe de altă parte, nu numai că definițiile (din interior) ale celor două postmodernisme vor fi diferite, ci, mai mult, ele vor avea ca obiect realități distincte, manifestări incongruente.

În plus, o altă speculație poate fi luată în considerare la capitolul suspiciunii față de ținuta de „produs de laborator“ a postmodernismului. Dacă aceasta este, între altele, epoca hiperrealului, deci a înlocuirii realității cu un set de *teorii* ale realității, atunci absența „practicii creative“, a „creației“ postmoderne, poate fi văzută ca exemplificarea însăși a legii de funcționare a hiperrealității, care presupune cedarea realului în fața simulacrului său.

Dacă susținem ideea existenței a tot atîtea postmodernisme diferite cîte spații culturale, respectiv naționale, putem accepta axiomatic postularea unui postmodernism românesc. Argumentul principal este acela că varianta autohtonă de postmodernism nu ar mai trebui susținută după criteriile pe care se bazează, spre exemplu, conceptualizările date de teoreticienii nord-americani postmodernismului nord-american, ci

explicația ei ar fi suficient suplinită de o serie de argumente interioare și, la urma urmei, de opțiunile pro- sau contra- ale marilor voci oficiale.

Mult mai grea (dacă nu utopică) este încercarea de raliere a posibilei ipostaze autohtone la o definiție universal aplicabilă (în cazul teoreticienilor care mai visează la rigoarea unității). Marile probleme sînt ridicate aici, pe de o parte, de aspirațiile pluraliste și non-antropocentrice ale ideologiilor dominante în postmodernism și, pe de altă parte, de nostalgiile antropocentrice ale optzecismului. O poziție impresionantă prin coerența și proprietatea termenilor, dar și prin statura sa oarecum singulară, adoptă Mircea Nedelciu în teoretizările sale¹, atunci cînd identifică o serie de manifestări ale tehnicii optzeciste („parodicul, autoreferențialitatea, metalimbajul, intertextualitatea“) drept puncte de „apropiere“ de „ceea ce se aproximează sub cuvîntul încă nedefinit exact de «postmodernism»“, deosebindu-le de manifestările textualismului („autonomia textului, tentația nonreferențialității, criticismul prin concurență“) și deosebind, mai cu seamă, cauzele acestora de „cauzele care au dus la apariția lor în spațiile culturale în care termenii «textualism» și «postmodernism» sînt operanți“ (s.m.).

Soluția se întrevește în perspectiva care mizează pe faptul că postmodernismul însuși este dissociabil în două manifestări: prima, molipsită de gestualitatea *agresiv-disociatoare* a modernismului (care poate fi făcut responsabil de marginalizarea subiectului și moartea autorului) și a doua – preocupată de fundamentarea unui alt *mit al nouității*, în al cărui vocabular minimal intră termeni precum: *nou-umanism*, *nou-clasicism*, *nouă-sensibilitate*, *nouă-retorică*. Într-un fel, obstinația cu care optzeciștii insistă asupra unei întregi terminologii a *noului* (chiar în epoca în care erodarea mitului progresului ar putea să-i arunce în desuetudine) poate fi înțeleasă cu accentul ideologic necesar, ca mască a unei atitudini radicale de despărțire de un trecut nu tocmai onorant (respectiv, de o masivă literatură aflată sub presiunea proletcultismului), cît și, pe de altă parte, ca semn al unui firesc impuls inaugural.

Situația nu este, de altfel, singulară. Continuînd o idee a Lindei Hutcheon, Monica Spiridon încearcă să scoată „postmodernismele“ est-europene de sub acuza de „așa-zisă frivolitate“, născută din „înclinarea sa ludică“, demnă de „un «blam» moral sever“, tocmai folosindu-se de un argument ideologic: „ironia“ și „frivolitatea“ amintită trebuie traduse, în opinia autoarei, ca instrumente îndreptate împotriva „oricărei narațiuni

dominante“ și, deci, împotriva totalitarismului însuși (Spiridon 1996: p. 146).

O direcție mai puțin exploatată de către optzecismul românesc (deși plină de promisiuni) este dată de definirea postmodernismului, începînd cu Jean Baudrillard, ca epistemă a „simulării“, deci ca producție nesfîrșită a unor copii verosimile ale realității, mai exact ca producere a realității prin intermediul ideologiei. Departate de a fi sinonimă cu imitația (al cărei scop rămîne asociat mimesisului), simularea încearcă să impună imaginile realității drept „mai credibile“ decît realitatea însăși. Fără iluzii protocroniste, putem afirma că, în cultura noastră, asistăm la un caz celebru de semnalare a mecanismului simulării o dată cu lansarea teoriei maioresciene a „formelor fără fond“. (De altfel, Maiorescu amendează explicit păguboasa „simulare“ de cultură ca uzurpatoare a recomandabilei „stimulări“ culturale.) Deschiderea spre europenism a spațiului cultural românesc în secolul al XIX-lea a avut la bază o atare postulare a imaginilor realului în locul originalului absent, o accentuare a formei în ideea substituirii fondului inexistent.

Probabil că această predispoziție românească spre nominalism (izvorîta din recunoscutul nostru entuziasm integraționist și dusă pînă la absurdul acceptării etichetei drept realitatea denumită) ar constitui un filon generos în încercarea optzeciștilor de a fundamenta un postmodernism românesc².

De altfel, pe cu totul alte coordonate, Vasile Andru oferă scrisului care anunță realitatea și îi precede acesteia o valență constructivă, descriindu-l drept o „antropogenie“, o operație de „prefacere lăuntrică“, „o optimizare bio-psihică“ (Andru 1992) (de remarcat însă că accepția implicită a scrisului este și aici aceea de instrument ideologic, de „factor de modelare“). Secolul XX și discursul comunismului adaugă o notă importantă familiarității cu care românul privește simularea, introducînd o ideologie al cărei scop este chiar proliferarea constructelor imaginare, de la falsificarea biografiilor cuplului Ceaușescu, de la rescrierea distorsionată a istoriei României³ pînă la eforturile aberante de a compune o (i)-realitate roză pe durata vizitelor oficiale (v. brazii plantați fără rădăcină și vopsiți în verde, alimentarele umplute și golite la fel de repede doar pentru a oferi simulacrul bunăstării etc.) și, nu în ultimul rînd, pînă la întruparea supremă a simulacrului ideologic comunist, Casa Poporului.

Idea „intrării în dialog cu ideologia dominantă“ este pusă în

pagină, cu toată îndreptățirea, tot de Mircea Nedelciu⁴, în contextul „angajării prin scris“. Jocul textualist al transcrierilor plurale devine aici tocmai mobilul unui angajament social („utilizarea cu adevărat virtuoașă a mai multor tehnici are ca țintă cea mai puternică angajare, este deci *realistă ca atitudine*.“), așa încât „o proză bine construită nu poate fi neangajată“. În această lectură, sensurile textualismului se inversează, reabilitându-se, deoarece singură tehnologia (inovația și experimentalismul formal) deține antidotul la virusul ideologic (care se dovedește funcțional tocmai prin manifestarea lui haotică și discreționară la nivelul organizărilor formale, al discursului, sufocînd dialogismul în numele univocității tutelare).

Rămîne de discutat însă în ce măsură acest tip de „angajament social“ este încă viabil în contextul în care, după 1989, el nu mai reprezintă o modalitate de „rezistență“, un discurs alternativ la textul unic al vocii oficiale. Departe de a crede în dispariția adversarului, putem vorbi, cu deplină justificare, despre o multiplicare a lui în progresie geometrică, într-un alt soi de „balaur“, al fragmentarului și pluralității (termeni care țin, de această dată, de o serie semantică în mod cert postmodernă).

Criza culturală actuală nu mai este descrisă, cu alte cuvinte, de dubla tensionare între un pol dominant, susținut de ideologia „centrală“, și unul subversiv, întărit de experimentalismul tehnologic descris după coordonatele amintite la Mircea Nedelciu, ci de *tensionarea multiplă* și impredictibilă a unui întreg câmp de forțe, în care reemergența termenilor dominanți (de natură etnică, religioasă, rasială sau chiar discursivă) pune în scenă o altfel de amenințare, descriptibilă sub specia unei nou-dobîndite inflexibilități față de Celălalt (tocmai în contextul „relaxării“ relaționale aduse de postmodernism). Altfel spus, literaturii române „angajate“ social i se rezervă în prezent o sarcină mult mai grea decît aceea de dinainte de 1989 (foarte clar definită de termenii rezistenței politice prin experimentalism estetic). Ea se vede nevoită să-și adapteze acum instrumentele și retorica unor contexte contradictorii, în care naționalismele de toate culorile coexistă cu impulsurile integrării europene, kitschul cu elitismele artistice sau consumismul cu abrevierile întîrziate ale unui capitalism întrerupt înainte de a se fi consolidat.

Legile dezvoltării culturale a acestor din urmă ani descriu nu numai liniile mari ale unei culturi post-comuniste, dar și pe acelea ale uneia post-utopice.

Un alt textualist convins, la fel de interesant, deși mai puțin expresiv în manifestările lui teoretice, Gheorghe Iova, ajunge la o insolită (și aparent imposibilă) combinație a deconstrucției cu teoria actelor vorbirii⁵. Aproximînd „simularea“ cu textuarea („lumea în care trăim nu poate fi întreținută fără o imensă producție textuală, fără acest consum specific. Toate lanțurile acționale ale umanității sînt întreținute cu text“), Iova nu contestă valoarea secundă a semnului, aceea de înlocuitor, numai că, în loc să o exploateze deconstructiv (ca absență), îi accentuează puterea ilocuționară, aceea de a „atrage prezența unui lucru“. Astfel, textuarea devine o aventură existențială, dar nicidecum una alienantă, ci dimpotrivă, o aventură a umplerii distanței „interumane“: „Pentru cel care textuează, semnul este corporal, este de aceeași natură cu propria lui ființă. El are conștiința că ceva se transformă în text și asta nu poate fi decît propria lui ființă. Textul este înaintare, adaos la adaos [...]. Masa textuală trebuie să fie și ea un lucru al lumii, egal cu lucrurile lumii. Pentru că ființa umană nu este textuală. Acțiunea specific umană este textuală. Textualul acoperă interstițiul, locurile interumane.“

În absența unei baze economice de tip postindustrial (care ar îndreptăți o definiție jamesoniană a postmodernismelor est-europene), suportul ideologic oferă un teren atractiv încercărilor de sondare a „potențialului postmodern“ ca producție de simulacre, variantă în care am asista la o redimensionare a literaturii române, dinspre dimensiunea ironic-parodică a textualismului înspre o dimensiune „eroică“, marcată politic. Înainte de a ajunge la o formulă autentică sau măcar certă de postmodernism românesc, poetica optzecistă (promițătoare tocmai prin permisivitatea sa față de jocurile fragmentării) propune în subtext o nouă fundamentare culturală, pornită dintr-un principiu purificator, al reconsiderării de sine, al restructurării post-totalitare.

În acest context, paginile de analiză din partea a doua redimensionează „jocul“ și „disperarea“ anunțate în *Argument*. Înainte de a avea acces firesc la jocurile gratuității postmoderne, proza optzecistă românească întîrzie încă în consumarea necesară a unei îndelung acumulate disperări. De aceea, probabil că teoreticienii și criticii grăbiți să completeze indexul istoriei noastre literare cu material autohton postmodern vor trebui să se lase convinși de necesitatea readaptării la ritmul firesc al creației.

Note:

¹ Mircea Nedelciu, „Un nou personaj principal“, în „România literară“, nr. 14, 1987, text reprodus (Crăciun, ed. 1994: p. 254).

² În acest context, nu este deloc întâmplător modul în care Ioan Groșan ilustrează la un moment dat, aproape tezig, pre-eminența scriiturii și condiționarea realității de textul care o descrie, deci de simulacru ei (v. nuvela *Marea amărăciune*, în volumul *Caravana cinematografică*).

³ Jean Baudrillard pornește chiar, în volumul *The Illusion of the End*, de la exemplul revoluției române ca simulacru, nu în sensul falsificării dimensiunii ei „revoluționare“, populare, ci în sensul prezentării unui scenariu televizat ca realitate acută, generalizată: „Relatările mai multor martori români vorbesc despre faptul că, în acest fel [prin intermediul televiziunii – n.m.] au fost privați de participarea la evenimente, de experiența trăită pe viu, fiind absorbiți în rețeaua mass media, fiind reținuți sub arest la domiciliu în fața propriilor ecrane de televizor. [...] Din momentul în care studioul de televiziune devine centrul strategic, iar ecranul singurul loc de apariție, toată lumea vrea să se afle acolo, cu orice preț, sau se adună în stradă, în lumina camerelor de luat vederi, acestea ajungând să se filmeze, de fapt, una pe alta. Strada devine o extensie a studioului TV, deci a *non-locului* faptei, a locului *virtual* al faptei. Strada în sine devine un spațiu virtual. Loc al confuziei definitive între mase și mass media, al confuziei, în timp real, dintre act și semn.“ (p. 56)

⁴ „Dialogul în proza scurtă – Transcriere și construcție“, în „Echinox“, nr. 8-9-10, 1980, text reluat (Crăciun, ed. 1994: p. 274).

⁵ „Despre text“, în „Viața românească“, nr. 8, 1988, text reluat (Crăciun, ed.: p. 316).

Partea a II-a: *Cartea jocului și a disperării*

BCU Cluj / Central University Library Cluj

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Mircea Cărtărescu – portret al artistului înainte de maturitate

Generația '80 se asociază, în cultura română, cu un gest de curaj adolescentin: optzeciștii „strigă” adevărul unei crize general resimțite. Inadecvarea unor mijloace tradiționale la noua paradigmă a existenței culturale este conștientizată în expresii tot mai clare, în plus este acuzată prezența simulacrului, a preeminenței textului față de realitate, astfel prăbușindu-se definitiv o întreagă serie de iluzii culturale¹ (textul circular închis, supremația autorului asupra textului, realismul mimetic, romantismele evazioniste etc.) și demontându-se un registru întreg de convenții existențiale (subiectul cu identitate autonomă, care își subsumează fiecare obiect din jur, investind lumea cu sens; obiectul semnificativ prin sine însuși, în afara contextului ori a relației; structura ca autoritate a clasificării și ierarhiei).

Deosebirea dintre această generație și precursorii lor recentii, responsabili și ei de deziluzionarea culturală amintită este dată de faptul că optzeciștii își asumă un exercițiu de luciditate prelungit, cu bătaie lungă: ei se întorc la „hainele cele vechi” (asemenea împăratului din povestea lui Andersen, adus la realitate de spontaneitatea cu care copilul cel poznaș vede și exprimă adevărul temut, absența fastuoaselor haine descrise cu retorici învăluitoare de croitorii impostori), învățând regulile unei noi eleganțe și asortându-le în conformitate cu un alt „gust”, după o altă „mentalitate”.

Gestul optzeciștilor, de demolare a unor iluzii culturale, nu reprezintă avangarda purei negații, ci asumarea, fără teamă de ridicol, a unui nou idealism, a unei noi religii, trăite fervent. „Deșteptați” într-o lume a inocenței pierdute prin lectură, optzeciștii debutează printr-o mișcare negatoare, de pulverizare a tuturor instanțelor, începând cu cea mai prețioasă și mai greu de sacrificat, aceea a subiectului. Momentul coincide de altfel cu afirmarea spiritului generaționist, deci cu manifestarea intereselor comune. Prozatorii care își asumă un pas mai înainte (deși împuținați la număr – deoarece se pune acum problema unor manifeste individuale - și nu neapărat dintre

cei mai importanți pionieri ai generației) vor lansa, într-un efort eminent pozitiv, de afirmare, noi propuneri, de astă dată *individuale*, în încercarea de a circumscrie o *altă poetică*, a recuperării (în nici un caz mimetice, a) unor formule pierdute.

Între aceștia din urmă, Mircea Cărtărescu este poate cel mai reprezentativ, în perspectiva recuperatorie propusă, pentru această vîrstă a optzecismului. Recunoscut ca reprezentant de marcă al generației mai ales în poezie (unde realizează, cu *Levantul* – 1990, *Biblia* noii „religii“), copilul răsfațat al optzecismului, Mircea Cărtărescu epuizează fazele adolescenței optzeciste tocmai în această ipostază: de poet. Aici, el mixează caleidoscopic bucăți de real și „fantazie“, telescopează lumi la infinit, se joacă cu oglinzi și ipostaze ale discursului, își parodiază (cu nedisimulată invidie) „părinții“ într-ale poeziei, scrie despre *Totul* în numele refuzului oricărei convenții literare, într-un cuvînt, *rescrie* lumea în care trăiește și se lasă astfel rescris. *Levantul* este însă prima mărturisire a unei nostalgii după o inocență a scrisului și a lecturii lumii, nostalgie care va deveni, la coordonate augmentate, *tema și subiectul* prozei sale, accentuînd o criză de maturitate (deși maturitatea nu se numără printre aspirațiile autorului).

În proză, Cărtărescu nu mai este cel din poezie ori, cel puțin, nu mai are aceeași vîrstă. Discursul alienant nu mai este ilustrat cu aceeași voluptate², viața printre cărți nu îl mai amuză în exclusivitate, iar subiectul caută cel mai adesea întunericul amniotic. Iată de ce subiectele cărților sale de proză pivotează invariabil în jurul copilăriei sau al adolescenței timpurii, neperversitate.

Nostalgia, volumul de nuvele apărut în 1993, după ediția incompletă din 1989, intitulată atunci *Visul*, este cartea transfigurării, a nostalgiei după o condiție pierdută, dar și a conștiinței acute a unei condiții ulterioare, care urmează să fie asumată. Am spune că, o dată cu acest volum, autorul își afirmă opțiunea pentru fața benefic recuperatorie a optzecismului³. Există, în spatele *Nostalgiei*, o obsesie care va prezida și romanul *Travesti*, din 1994, și anume, obsesia unei alte cărți, a unui alt text: povestirea lui Kafka, *Metamorfoza*. Personajele lui Cărtărescu suferă fiecare, într-un moment sau altul, metamorfoza sau, în traducerea scriitorului, gîngania lui Kafka se trezește metamorfozată într-unul din personaje, începînd cu autorul:

„După o noapte cu somn agitat, o gănganie îngrozitoare se trezi transformată în autorul acestor rînduri.» Cam așa ar începe, răsturnînd fraza de început a *Metamorfozei* lui Kafka, povestea pe care m-am gîndit să o scriu aici, dacă aş vrea să o public.“

Mendebilul, puștiul ciudat din nuvela cu același titlu, inițiatorul „găștii de la scara unu“ într-o esoterie a inocenței, este pervertit de intrusul „în cămașă cadrilată“, care îi vinde pixul cu femeia dezbrăcată, devenind dintr-o dată conștient de condiția sa de ființă sexuată și pierzîndu-și cel dintîi accesul la misterele pe care le celebra anterior. Gina și Andrei (nume predestinate să reînvie lingvistic unitatea androgină), adolescenții din *Gemenii*, se „trezesc“ transformați unul în celălalt, siliți să trăiască sub semnul acestui adevăr înfricoșător. Iar fetița din *REM* pătrunde în spațiul privilegiat, este personajul care (asemenea călătorilor din *Levantul*, ajunși la ușa lui Mircea Cărtărescu) reușește să-și vadă autorul la masa de lucru, scriind propria ei poveste.

Nuvelele sînt populate de ființe hibride, pe cale de a cîștiga un nou statut și o nouă realitate fără să le fi pierdut pe primele. În alți termeni, ele mărturisesc despre eforturile subiectului de a-și recăpăta o identitate pierdută într-un moment cînd acest lucru nu mai este posibil. Păcatul subiectului este de a-și fi epuizat resursele, de a fi jucat la infinit un joc periculos, cîștigîndu-și astfel dreptul de a fi personaj, deci nemuritor („Căci personajele nu mor niciodată, ele trăiesc de cîte ori lumea lor e «citită»“ – iar afirmația trebuie înțeleasă într-un context în care cititorul și personajul au aceeași substanțialitate), dar pierzîndu-l pe acela de a fi el însuși. *Ruletistul*, nuvela-prolog, este povestea acestui joc, a unui „campion mondial la supraviețuire“: pledoaria sa nu se face însă în sensul recuperării unei identități pierdute, ci în favoarea scrierii cărții care să merite această pierdere și să „suporte“ ca personaj individul în carne și oase care tocmai o scrie. Volumul este însă procesual, el curge înspre epilogul intitulat *Arhitectul*, purtîndu-și autorul într-un flux evolutiv⁴, așa încît, în final, el se descoperă contemplînd nostalgia arhitectului-muzician, a modelului hibrid pulverizat într-o nouă constelație. Arhitectul a abandonat ideea trecerii obiectuale a artistului în creația sa (prezentă în primele nuvele), în favoarea unei mutații genetice în care se poate ghici, ascunsă într-o formulă aproape programatică, opțiunea autorului însuși

pentru evidențierea unei mutații de sensibilitate. Evenimentul genetic duce aici la transfigurarea artistului într-o întregă galaxie armonică, mutație prin care corpul perisabil al omului devine corp nemuritor astral. De aceea lumile nuvelilor lui Cărtărescu sînt văzute telescopic, alcătuite, ca în *Levantul*, pe principiul holonului, al detaliului care își conține, în simultaneitatea unei singure expresii, lumea, întregul din care face parte:

„Dar în păpușarul meu există alt păpușar, care stă în țeasta lui și seamănă perfect cu mine, iar în el altul și mai mic și tot așa la nesfîrșit. Lumea lor e la fel cu lumea noastră” - (*Mendebilul*).

Nu găsim aici aproape nimic din tehnologismul excesiv al prozei textualiste. Chiar și atunci cînd intervine în text cu inserturi auctoriale, Cărtărescu o face păstrînd discursul naratorial, fără speculații metatextuale, teoretice: el se transformă în personaj, este personajul căruia îi este dat să scrie textul, avînd libertatea să se oprească și să-l contemple, ori chiar să le poftască pe celelalte personaje în camera lui de lucru, fără a căuta într-un fel să dirijeze sau să indexeze receptarea. În nuvela *REM*, în planul primei povești, al aventurii amoroase a Svetlanei, vocea auctorială comentează sarcastic din afara textului

(„Bravo, tinere! Începi să-mi placî. Ai înfășurat-o în fire mai tari ca lița.“)

ori vorbește, succesiv, cu vocea fiecăruia dintre personaje, însă toate acestea în postura gînganiei kafkiene, care poate trece dintr-o lume în alta și dintr-un creier în altul. Egor, personajul din *REM*, nu întîmplător păstrînd ultimele litere ale numelui lui Gregor Samsa, este o „telescopare“ a autorului într-o altă lume a textului: el vorbește în citate din Eminescu și ... Cărtărescu, visează să fie „Totul“, un creator

„care, prin arta lui, să ajungă cu adevărat să influențeze viața oamenilor, a tuturor oamenilor, și apoi viața întregului univers, pînă la stelele cele mai îndepărtate“

(performanță atinsă de protagonistul nuvelei *Arhitectul*). El singur poate fi, alături de vocea din *Travesti* (unde, din nou, scriitorul se lasă prins de mirajul cărții de carne și sânge:

„Să fi putut scrie Cartea, mi-aș fi lăsat jupuită pielea de pe mine și în pielea mea vie, cu capilare și rețele nervoase și glomerule sudoripare, aș fi legat volumul atotcuprinzător.“),

acuzat de un soi de tezism textualist prea explicit, numai că în *REM* demersul își găsește justificarea. Egor este *scriitorul*, cel care și-a pierdut inocența scriind, însă a rămas „Călăuză și Paznic“, știind să-i aleagă pe neofiții misterelor din *REM*. Svetlana nu poate ajunge acolo fără „cheile“ acestuia însă, odată pătrunsă, numai ea posedă oul în care se cuibărește Himera. Atingerea acesteia, a ultimei substanțe a visului, constituie proiecția fundamentală a „nostalgiei“. Numai că, pare să spună autorul, ea rămîne imposibilă: dacă Egor trăiește în lanțurile propriului său vis de a scrie Cartea, Svetlana nu înțelege relevanța spațiului în care i se permite accesul, sacrificîndu-și inițierea pentru „sărutul dat Esterei“, așadar pentru polul senzual al ființei. Aici pare să se contureze cu cea mai mare precizie drama omului contemporan, în accepția dată ei de Mircea Cărtărescu. Într-un fel, este vorba despre o reeditare a pactului faustic, într-o formulă mult mai omenească și întoarsă: artistul nu mai caută pur și simplu goetheanul „pom auriu al vieții“, ci fantasma tinereții de dincolo de „cenușiu“ cărții. Unitatea conștiinței, a identității subiectului, nu mai este posibilă, dar fărîmițarea lor este intolerabilă, iar zbuciumul ființei în această dilemă se traduce simbolic la Cărtărescu în motivul androgenului⁵ ca rotunjire și totalizare a subiectivității.

În romanul *Travesti*, modelul este evident. Victor își scrie jurnalul adresat jumătății sale masculine, solare, înverșunîndu-se împotriva propriei jumătăți feminine, abia bănuite, dionisiace. În final, personajul are revelația

(„Am fost unde *nimeni* n-a fost vreodată. Mi-am amintit ce *nimeni* nu-și amintește.“):

aceea de a fi fost, în copilărie, hermafrodit, ființă binară și beatică prin definiție. Romanul nu mai este cartea nostalgiei după starea de „pupă“ (motiv recurent în proza lui Mircea Cărtărescu), ci jurnalul primei zile

de după metamorfoză, aceea în care toată urîtenia și toate umorile lumii devin evidente și iau proporții alarmante. Obsesia nu este neapărat psihanalitică. La autorul *Travesti*-ului, simbolistica onirică este mereu contaminată de aceea textualistă⁶: labirintul, subteranele (în care se joacă mereu copiii din *Nostalgia*), sînt în același timp hieroglife ale unui text rîvnit și niciodată scris. Tema hibridului este astfel susținută de maniera scriiturii. După ipostaza metamorfotică a androgenului din *Gemenii*, în *Travesti* avem de a face doar cu ipostaza statică a androgenului sfîșiat, care caută, însă, anamnetic, să-și completeze spațiul gol al memoriei identității. Simbolistica este predominant anală, întunecată cu obstinație: la un moment dat, Victor parcurge chiar drumul spre ieșirea din Budila:

„budă, closet, cloacă nebunească și împruțită, dar și gigantic Buddha zîmbitor, cu pleoapele coborîte, înconjurat de un nimb de perle și flacăra vie“)

închipuindu-se călător înspăimîntat și mortificat „pe traseul elastic dintre vezica urinară și rect“:

„Cerule se curba peste mine ca o diafragmă dincolo de care se aflau, poate, niște plămîni și o inimă, o gură și doi ochi senini, iar deasupra lor un creier atotputernic, dar eu n-aveam să ajung niciodată în zona de deasupra, de dincolo.“

Maladia lui Victor este maladia modernă a nesfîrșitei „hibridizări“, a lumii de obiecte ambivalente: adolescența e abjectă; nu există puritate, la fel cum nu există spirit pur și sex pur. Iar paradisul androgenului este locul în care contaminarea nu mai este periculoasă, pentru că se petrece în interiorul aceluiași corp, făcîndu-l autosuficient și desprinzîndu-l de orice determinări exterioare. De aceea, înverșunarea lui Victor împotriva sexului este de fapt înverșunarea împotriva separării sexelor androgenice, a separării trupescului de cerebral

(„Drace, sperma e creier, e memorie.“)

împotriva neputinței de a fi bărbat și femeie în același timp pentru a face

„dragoste cu sine însuși în singurătatea de fiară a palatului cerebral.“

Lulu – băiatul monstru pe care Victor nu îl poate uita, este practic autorul unui viol psihic, resimțit însă de Victor, datorită naturii sale hibride, ca viol fizic și, mai ales, ca eveniment ambivalent, respingător și atrăgător totodată. Aspirația declarată a adolescentului ex-hermafrodit spre starea de autism cerebral, deși, spuneam, cam tezist ilustrată, poate fi pusă în legătură cu dorința de identificare cu ființa perfectă, cu entitatea care unește contradicțiile într-un sens suprem (dorință asemănătoare cu aceea care animă trăirea mistică a extazului erotic). Rupturile se înmulțesc, subiectul este sfîșiat în tot mai multe bucăți pe măsură ce își percepe agresorul ca dublu necesar, de care nu vrea să se elibereze.

Există, desigur, atât în *Travesti*, cât și în *Nostalgia* (în *Mendebilul și REM*), fața luminoasă a cuplului separat dintr-o unitate inițială, o figurare a beaticului androgin: copiii goi din *Mendebilul și Savin și Clara din Travesti* sînt figuri solare, care fie că nu au cunoscut încă angoasa rupturii lor, fie că au împăcat-o într-un „erotism mai înalt“. Numai că autorul nu mai crede în viabilitatea acestei fețe, căutînd una rezistentă la luciditate, în care femininul și masculinul nu pot decît să coexiste în aceeași faptură. Tinerii angeloizi, care vor ajunge să se căsătorească, își văd sferica împlinire sancționată de către autor, devenind un cuplu de polarități mediocru tensionate, lipsite de justificarea absolută a uniunii. Romanul *Travesti* reia în bună măsură multe dintre obsesiile din *Nostalgia*, scriindu-le într-un același cod, unitar. Scrisul „scîrbos“ agresiv al romanului pare de multe ori „făcut“, confecționat cu ostentație ca într-un fel de contra-argument la o posibilă acuzație de maturitate. Mesajul teribilismului afișat de scriitura romanului poate consta în încercarea de a susține și la nivel formal „nostalgia“, tînjirea după condiția anterioară, pierdută prin accesul la cunoaștere. Dincolo de orice scuză de acest gen, opțiunea stilistică este paradoxală în contextul preocupării pentru metaforele cunoașterii, ale revelației, cu atât mai mult cu cît este vorba despre o cunoaștere „de sine“, care nu se bazează pe vreun proces cerebral ori pe efort intelectual, ci pe amintire, pe recuperarea prin „nostalgie“ și memorie.

Autoreflexivitatea și autosuficiența textului nu mai interesează decît în măsura în care reușesc să exprime o parte din această

cunoaștere recuperatorie. De aceea, Cărtărescu nu intră în categoria textualiștilor tipici, deschizînd, în schimb, poetica generației spre acel postmodernism care înseamnă, pentru scriitor, depășirea granițelor dintre teritorii, ștergerea lor sub semnul metaforei androgenului⁷. Într-o confesiune⁸, autorul își mărturisește „repulsia față de modernism“, față de acel prim moment în care supremației textului nu i se mai opune nimic, iar existența este rescrisă în bucăți mici, fără altă pretenție decît aceea a reinvestirii cu relevanță estetică, pierzîndu-se din vedere *exemplaritatea*. Poetica „textistenței“ este vizată în același loc drept o poetică nouă, în care textul și existența se unesc pe aceeași „bandă a lui Möbius“.

Cu trilogia *Orbitor*, anunțată în 1996, prin *Aripa stîngă* (alt roman al memoriei), prozatorul pare să se apropie periculos de ilustrarea poeticii textistenței (nu întîmplător, titlul trilogiei pare să traducă senzația lui Icar aflat și el periculos de aproape de împlinirea interzisă a propriului zbor). Motivul androgenic este aici pus în umbră de modelul fluturelui, recuperat nu pe coordonatele efemerității sale, ci pe acelea ale opulenței formelor și ale existenței metamorfotice (să amintim aici că autorul anunță celelalte două bucăți ale tripticului sub titlurile: *Aripa dreaptă* și *Trupul*). Dincolo de detaliile lui concrete, acest roman pune o serie de probleme de principiu cu care proza anterioară a scriitorului nu se confruntase sau pe care nu le explicase în atare măsură.

Într-un interviu⁹, întreat de ce a scris cartea, prozatorul îi refuză acesteia statutul de roman, lansînd ideea unei cărți „pe concepte *epistemologice*“, nu exclusiv literare, dar nici exclusiv postmoderne, apropiînd-o în contextul amintit nu de prozele sale anterioare, ci de *Levantul*. Insistînd asupra observației, nu putem nega că, atît *Levantul*, cît și *Orbitor* subscriu unei scriituri similare, unui text care pare să fie mai fidel obsesiei cărtăresciene a cărții înregistrate pe bandă magnetică decît angoaselor postmoderne legate de regimul restrictiv al scrierii, al succesiunii spațiale și temporale a semnelor înșirate pe hîrtie. Obsesia activării simultane a tuturor alternativelor existenței, a tuturor lumilor posibile, fac din ambele producții niște texte exemplare, în care intertextualitatea își găsește un corespondent în imaginarul halucinatoriu. În „Cîntul al zecelea“ din *Levantul*, auctorele interpelează fantasia

(„Ce-aș fi de n-aș scri «Levantul», dacă n-aș rîvni la tron

Unde preste ilusorii lumi veghează Metatron,
Să mă scriu pe mine însumi dacă nu aş cuteza?
Lasă-mă să sap o lume, fie şi în acadea,
Orbitoare fantasie...“)

cu un apelativ care va da titlul romanului: „*orbitoare*“. Deloc întâmplător, interviul amintit, *Orbitor* este catalogată de autorul său drept o „carte turbillonară“¹⁰.

În acelaşi registru comparativ, care aşază, la sugestia lui Cărtărescu însuşi, *Orbitor* şi *Levantul* la acelaşi capitol al unei biblioteci interioare, Livius Ciocârlie remarcă creşterea romanului în jurul *sensului*, dinspre *sens* – observaţie cel puţin curajoasă în contextul regimului disruptiv în care *Orbitor* se scrie (şi în lumina eventualelor acuzaţii de tezism suscitade de o asemenea afirmaţie). Cu anumite rezerve, observaţia subtilă a criticului poate fi însă completată cu citatul de mai sus, aparţinând vocii auctoriale din *Levantul*. Aici referinţa este explicită, constituindu-se în ideea unei „scrieri de sine“, deci a unui traseu al subiectului spre recuperarea, prin memorie infinită, absolută, a *sensului*.

Regăsirea accesului la *sens* poate fi pusă coerent în legătură cu principiul integralităţii lecturii şi a citării: „turbillonul“ ultimei proze cărtăresciene traduce o astfel de aspiraţie la lectura integrală (şi intertextuală!) a bibliotecii şi a lumii, a vieţii¹¹. Numai că absorbţia nestructurată a realităţii şi livrescului poartă în acelaşi timp ameninţarea unei inadecvări între aspiraţia spre poetic, pe de o parte, şi spre precizie, pe de alta. Cu alte cuvinte, concluzia lecturii „textenţei“ cuprinse în *Orbitor* este una care apropie (ca în deconstrucţie) revelaţia, atingerea Totului, de moarte, după cum întregirea fluturului din aripa dreaptă, stîngă şi trup, ieşirea din starea de pupă, poartă în sine mecanica morţii. Extrapolările trebuie să se oprească aici deocamdată, rămînînd de văzut cum vor reuşi următoarele romane să continue (sau să suprima) căutarea evidentă a *sensului*, a subiectivităţii integrale, complete.

Demersul lui Mircea Cărtărescu se conformează celor mai noi respiraţii ale poeziei postmoderne (mai ales americane), a căror miză a devenit nu experimentalismul pur ori înlocuirea neapărată a textului cu metatextul corespunzător, ca argument, ci mai ales legitimarea unui nou tip de sensibilitate prin scris. Aceasta nu s-ar limita la conştiin-

tizarea condiției de prizonier (aici: prizonier al cărții și al vieții, al minții și al trupului în același timp, la textualiști: prizonier al unei lumi construite nu din obiecte, ci din simulacrele lor culturale) al unei paradigme renegate, în care orice comunicare devine replică de personaj literar și orice gest a mai fost repetat de câteva ori de la facerea lumii încoace, ci ar înainta spre dobândirea unei alte percepții, care să transforme această conștiință a prizonieratului într-un bun câștigat.

În acest fel, necesarul exercițiu de luciditate, de *semnalizare* a unei realități aflate în criză, își găsește complementul într-unul de recuperare a nucleului imun al ființei.

Note:

¹ Aceste iluzii fuseseră, de altfel, agresate pentru prima oară cu câțiva ani în urmă, de reprezentanții „școlii de la Tîrgoviște“, ele primind, din partea optzeciștilor, doar lovitura de grație. BCU Cluj / Central University Library Cluj

² Romanul *Orbitor*, deși foarte bine primit de critică, a ridicat la un moment dat suspiciuni de prolixitate. Discursul deviant, care refuză orice continuitate mimetică, nu are, cu toate acestea, caracterile discursului modern disruptiv, menit să pună în pagină și la nivel formal termenii vieții moderne: angoasa și alienarea. Dimpotrivă, trebuie văzut ca ipostaziere personală a dialogismului propus de epistema fragmentului.

³ Spre deosebire de Mircea Nedelciu, care privește clasicitatea și monumentalitatea ca pe niște „boli de tinerețe“ (v. prefața la Nedelciu 1986, p. 53), Cărtărescu optează tocmai pentru acești termeni pentru a descrie finalitățile ultime ale scrisului „tînăr“, substanțial. Alegerile sale formale sînt revelatorii în acest sens: într-o vîrstă a prozei scurte, el cultivă nuvela amplă sau romanul.

⁴ De altfel, scriitorul implică influența unei instanțe superioare, necunoscute, în ordonarea nuvelor, așezîndu-se pe poziția instrumentului, după mărturia dintr-un interviu citat în deschiderea volumului: „Nuvelele sînt așezate în ordinea scrierii lor, de parcă cineva exterior mie ar fi cunoscut planul cărții.“

⁵ V., pentru relevanța „modelului Androgenului“ în morfologia postmodernismului, Monica Spiridon, *Mitul ieșirii din criză*, în „Caiete critice“, nr. 1-2, 1986, p. 92.

⁶ Spre pildă, „cerneala“ – lichidul scrisului, este aici „a cincea umoare“, la fel de biologică și, în același timp, la fel de artificială ca și umorile „tradiționale“.

⁷ V. tot Monica Spiridon, art. cit., ibidem.

⁸ V. Mircea Cărtărescu, „Poetica existenței”, în „Revista de istorie și teorie literară”, nr. 3-4, 1987.

⁹ Emisiune din 3 mai 1997, ProTV, „Profesiunea mea - cultura”, moderator Nicolae Manolescu, invitați Livius Ciocârlie și Dan C. Mihăilescu.

¹⁰ Probabil că, astfel definită, *Orbitor* ar fi de natură să-l convingă chiar pe un sceptic de talia lui Cornel Regman că nu numai „genul scurt [...] se întâmplă să aibă asigurată acoperirea estetică” și că romanul optzecist începe să-și „stimuleze” el însuși „acoperirea” amintită, „pe măsura așteptărilor”. (Regman 1997, p. 207)

¹¹ În *Levantul*, „Poesia” este ea însăși un „fantastic mehanism”, mai exact un compus hibrid, deopotrivă organic și mecanic, de ligamente și pulsații vii, pe de o parte, și de algoritmice desfășurări tehnice, pe de alta. Hibridizarea merge pînă la a combina clișeul „scînteii divine” a poeziei (v. apariția Fecioarei) cu nu mai puțin demonetizata idee a poeziei ca *techne*. „Robotul” astfel creat conține însă (ca o dovadă a conștiinței propriului program poetic) motivele principale ale scrisului cărtărescian: androginul, fluturele, copilul: „Sunt pistoane dă oțel, e și Maria/ Ce își poartă pruncu-n mînuri, dar Isus copilul are/ Țeasta rasă și-mpărțită în pataturi de coloare/ Și din pelea țestii-i iese electrozi; e și un flutur/ Ce cu trompa sugere-amanții cochijați în așternuturi;/ Între axele cu came, pîrghii, biele și șurube/ Doarme un bărbat cu sînuri, coperit dă plăgi și bube,/ Ci din fiecare rană ese-un astru ce scîntee.../ Lîngă un cazan cu aburi robotește o femeie/ De pămînt, dar îmbrăcată numa-n purpură și glod/ Ce-i răsare o cartelă perforată dă din șold/ Iar o prizmă colorată între ochi reflectă sala./ Cea femeie la mașina de cusut mișca pedala/ Pînă fluturul din aripi da, și-l mîngîia Maria/ Pă însinguratul, blîndul, torturatul prunc Messia.” (p. 93). Cărtărescu reușește aici un manifest poetic, vizibil dincolo de jocurile muzei sale, despre care Cornel Regman afirmă, molipsit de sfătoșenia jucăușă a cîtorva pagini din *Levantul*: „limba aceasta [...] e fără îndoială treabă de vrăjitorie la reușita căreia pe lîngă filologul și muzeograful riguros, un rol esențial îl deține disponibilitatea enormă pentru joc, urmuziana plăcere combinatorie de esență parodică, proprie chiar de la început muzei lui Cărtărescu” (Regman 1997, p. 112).

Mircea Nedelciu – scrisul literar ca autentificare

Debutul lui Mircea Nedelciu, în 1979, cu *Aventuri într-o curte interioară*, este menit să provoace la atitudine, entuziasmîndu-i pe unii și iritîndu-i pe alții. El nu poate fi ignorat ori abandonat plictisit în praful bibliotecii de literatură actuală. Aceasta, pentru că apare ca o întreprindere cu totul nouă (Nedelciu fiind primul care sparge un întreg raft de clișee), pe cît de inteligentă, pe atît de incitantă. *Aventuri într-o curte interioară* este în primul rînd o noutate tehnică în proza epocii, iar faptul că autorul ei va fi repede recunoscut, mai mult sau mai puțin oficial, drept capul de afiș al noii generații de prozatori demonstrează că aspectul tehnic este o primă trăsătură definitorie în afirmarea distincțiilor optzeciste față de o paradigmă tradițională. Pe de altă parte, privilegierea componentei tehnice va estompa importanța unor înnoiri de substanță, de mai mare subtilitate, la fel cum va fi responsabilă de majoritatea acuzelor aduse ulterior poeziei generației.

Complicatele geometrii stilistice ale prozei lui Mircea Nedelciu ascund o obsesie aproape viscerală a epicului. Ca într-un exercițiu de traducere, scriitorul verifică mai multe formule, forțează mai multe limbaje, uneori în bruioane gratuite (deși, în opinia sa, nici o proză bine scrisă nu poate fi gratuită, esteticul fiind de natură să-l angajeze etic pe creator), care nu fac altceva decît să „textueze” convingător în jurul unui pretext. Încercarea aparține unei personalități de o remarcabilă luciditate: scriitorul știe exact măsura optimă a jocului cu limbajul, a recuperării blasfemiatoare sau nostalgice a unor voci anterioare, la fel cum știe că nici un experiment nu își poate fi suficient sieși fără să sfișească aberant.

Paradoxală structură manieristă, Mircea Nedelciu este primul adept al unui nou mod de angajare socială prin scris: scrierea unui roman sau a unei proze scurte implică o rețea complexă de instanțe și funcții, avînd ca rezultat un act de autentificare, de înscriere în circuitul și conștiința lumii a unui document al permanentului dialogism uman¹.

Primele două volume ale autorului (*Aventuri într-o curte interioară* – 1979 și *Efectul de ecou controlat* – 1981) sînt, de aceea, cărți ale dialogismului prin excelență. De altfel, titlurile trimit la o perspectivă plurivocă, la ideea unei infinite reflectări capricioase a replicilor: „curtea interioară“, improprie „aventurii“, este responsabilă pentru circulația permanentă, între zidurile ei, pe trasee imprevizibile și deformate, a unor mesaje mărunte care nasc, din întreteserea lor, textul, pe cînd ecoul controlat mărturisește prezența unei construcții savant reflectorizante, în care nici o replică nu este singulară, ci există în simultaneitate cu o întreagă constelație de alte voci. Numai că, în spatele preocupărilor textualiste pentru relațiile și efectele relațiilor dintre autor – carte – cititor, se află, în cazul lui Nedelciu, o mai profundă obsesie sociologică. Pentru că opțiunile sale nu se opresc în sfera estetă a unor „aventuri“ ale cuvintelor, ci se îndreaptă spre zona efectelor umane ale acestor aventuri. Psihologia masei nu îi este străină autorului, la fel cum nu îi sînt străine cele mai noi probleme ale teoriei receptării.

Proza lui pare să se scrie într-un efort (deși fără urme de trudă) de detectare a unor mecanisme care ar putea reda prozei funcția comunicativă, dar o funcție „ajustată“ în favoarea unui text cu aderență mărită la lectură². În obsesia scriitorului pentru demascarea „relativismului instanțelor-codurilor-textelor“, Alexandru Mușina citește o încercare de a „dejuca manipularea umanului“, de a oferi mijloacele necesare construcției de sine, care ar respinge „deconstrucția generată de textele-codurile în mijlocul cărora trăiește“ (Mușina 1996: p.110). Cu alte cuvinte, Nedelciu ar fi aici autorul unui tip de text taumaturgic, menit să aperse umanul tocmai de pericolele postmodernismului, dacă ar fi să-l credem pe Baudrillard și originala sa apocalipsă a simulacrelor.

În primul său volum, autorul ne propune tușe de portrete tipologice, realizate cu mijloacele prozei scurte: tînărul „dezhădăcinat“ din prima povestire este emblematic pentru o întreagă familie de orășeni prin adopție care populează, cu gesturile lor neîndemînatice și greoaie, prozele volumului. Gioni Scarabeu, nume ce îl ascunde sub sonoritățile lui cosmopolite pe Ion Caraba din comuna Dîlga, eroul din *8006 de la Obor la Dîlga*, este un simpatic hibrid existențial, un filosof navetist, transformat peste noapte de o mare iubire și de cursurile unei politehnici. Marta și Marinela, complement „vulgarizat“

postmodern al cuplului biblic Marta-Maria, flecăresc cu superficialitatea tinereții despre profunde rupturi sufletești, la fel cum „caporalul G. P., zis Bobocică“ (protagonistul, după Gheorghe Perian (1996: p. 206), al unei „comedii filologice“) romanțează în *Istoria brutăriei nr. 4* istoria unui război „văzut cu ochii“. Tematica se poate transforma într-o capcană, numai că autorul nu cade nici în păcatul moralist al prozei „educative“, pe care o parodiază uneori, nici în sentimentalismul lăcrămos al unei proze naturaliste despre dezrădăcinare, el scriind un text palimpsestic, care ascunde, sub stufoasa aglomerare a replicilor întretăiate, o poveste tragică sau tragic-comică.

Textele sînt invadate de bucăți de comentariu metatextual al modului de organizare a povestirii, al poziției lectorului sau autorului, al raporturilor dintre „frazele primite“ și „expresiile directe“, într-un limbaj mereu ambivalent, care își rîde de un model literar sau altul în momentul în care îi preia, cu simpatie, retorica.

Același spațiu al jocului cu gradele de autenticitate ale textului, al întrepătrunderii prozei cu retorica ori comentariul ei, apare în *Efectul de ecou controlat*, numai că, de astă dată, este însoțit de o conștiință mai explicită a epicului. Alegerea personajelor se face din același teritoriu intermediar al indivizilor aflați între două „religii“, puși să gesticuleze în spații definitorii, reprezentante ale provizoriului (în tren, în autobuz, în magazine sau în holuri). Mișcarea este centrifugă, ochiul lectorului scapă, manipulat de autor, mereu spre periferie, fuge către lumi marginale, învățînd să perceapă *altfel*, nonconformist, așa încît, ceea ce începe prin a părea povestea unei drame rizibile, a unei melodrame de mahala, se transformă în final într-o autentică dramă personală. Mai mult decît în volumul anterior, Mircea Nedelciu vorbește aici despre oameni, precum și despre filosofii sau evazionismele lor psihice. Remarcabilă este *O baladă a preafrumoasei conțopiste*, epopeea „pre versuri tocmită“ a unei drame sentimentale, orchestrînd perfect zeflemeaua și spiritul unei ironii ascuțite cu ecoul parodic al romanului de dragoste bine însiropat. Rezultatul este sclipitor, ametește prin viteza de oscilație între diversele regimuri de scriitură, circumscriind mai multe povești combinate modular: vice-primarul Ion Marin Ostace ia atitudine etic-cetățenească:

„De ce-ți bați, mă, nevasta, ce-ai cu ea? – Ce vreți, dom’ vice, e nevasta mea! – Păi nu mai divorțezi? – Acuma, iarna?”

iar Jenny – eroina „baladei” se refugiază în literatura S. F., prea sensibilă pentru duritatea vieții de „șantieristă”:

„Mai erau femei acolo, însă nu de vârsta ei, toate erau măritate și aveau copii doi, trei. Una, Zina răgușita, care avea bărbat zugrăv și-njura mereu de mamă, o-ntrebă cu glasul-i grav: «Jenny, tu ascunzi vreo dramă, spune-o, ca să scapi de ea, te-ncurcași cu vreo lichea?» «Nici poveste, tață Zino, n-am avut nici un iubit, n-am nici mamă, am o soră, de-un an s-a căsătorit.»”

Un caz de bovarism este analizat în *Christian voiajorul; transmisiune directă*: Luiza, telefonistă la centrala unui hotel, suspină în fața pozei unui mascul arătos dintr-o reclamă la bere, ignorând dragostea mai terestrului Geza. Personajele din *Partida de taxi-sauvage* sînt niște proscriși moderni, care își lansează teoriile filosofice la restaurantul „Cina”:

BCU Cluj / Central University Library Cluj

„Ce latură integratoare îi lipsește lumii acesteia?”

se întreabă unul din ele.

Lumea povestirilor acestui volum se împeștritează pe măsură ce textul curge, pînă cînd culorile și euforiile verbale nu mai pot fi stăpînite, orice „control” eșuează, iar ecourile se sparg, tot mai multe, în urechile lectorului. Poveștile se generează la infinit, de la sine, așa încît autorul pare să simtă inutilă propria lui prezență, ca în ultima povestire, unde, secătuit de vlagă narativă, se întoarce să-i ceară ajutorul tipografului și artificiilor sale de populare a spațiului paginii. Această ultimă narațiune, intitulată *Claustrofobie*, rotunjește tematic și problematic volumul. Ea încearcă o lectură adîncită, o lectură a lecturii și aduce atît o expresie simbolică a contextului creației (fotograful claustrat într-o cameră timp de douăsprezece zile), precum și una teoretică (într-o semiotică de buzunar asupra autonomizării textului și comentariului său).

Volumele exasperează adesea prin aglomerare: în mod paradoxal, este mai puțin o aglomerare de figuri și mai mult una de gesturi și interpelări. Autorul nu este în nici un caz adeptul prozei cu

personaje. Figurile, deși pitorești, nu prind chip, contururi precise, nici măcar în limitele restrânse impuse de proza scurtă. O convenție în plus la care cititorul este forțat să renunțe, abandonând orice pretenție la peisaj, portret sau identitate subiectivă. Personajele lui Mircea Nedelciu sînt mulțimi, aglomerări verbale, ilustrînd o „estetică a fragmentului și a discontinuității“ (Perian 1996: p. 206), ele trăiesc atîta timp cît vorbesc, se ceartă, teoretizează ori citesc. Totuși, Gheorghe Perian este de părere că autorul se preocupă în mod special de „categoria personajului“, motivat fiind tocmai de o „viziune antropocentristă“ (Perian 1996: p. 209), dezvăluind un „cult al umanului“. Criticul merge pînă la a-i diferenția pe optzeciști de creatorii romanului despre deceniul șase, care nu ar miza pe primatul imaginației, asemenea unui Nedelciu, ci pe primordialitatea estetică a adevărului. Contradicția dispăre însă, la o privire mai atentă, în perspectiva poeziei autenticității (girate autobiografice), pusă în pagină de ‘80-iști.

Apărut în 1983, *Amendament la instinctul proprietății* pune din nou problema relației dintre autor și text, cu variațiile: text-autor ori autor-cititor, în termenii „instinctului proprietății“, cu alte cuvinte, într-o altă contextualizare *socială*. Dedicată „literaturii române din ultimele trei decenii“, cartea stă sub semnul unui citat din eseul lui G. Călinescu intitulat *Instinct și rațiune*, despre simțul proprietății și datoria rațiunii „de a corecta acest instinct, cu tact, și de a ajuta la desființarea lui printr-un sentiment superior de posesie a universului.“ Termenii „instinctului proprietății“, alături de „amendamentele“ sale, nu sînt decît traducerea subiectivă a problematicii estetice a autenticității – o obsesie comună optzeciștilor, de maximă relevanță în scrierea unui text.

Pentru Nedelciu, autobiografismul declarat, ca punct de plecare al oricărei proze, nu mai este suficient, el nu mai garantează, ca o șampilă, autenticitatea, „legalitatea“ respectivei proze. Într-un text teoretic³, autorul acceptă prima condiționare a autenticității de „identitatea personală a transcriptorului“, însă impune o condiție suplimentară, *sine qua non*: dialogul „din natură“, faptul de viață, se autentifică numai prin așezarea lui într-un text literar, devenit astfel sistem relevant. Asistăm, în expresia lui Gh. Perian, la „destrucția iluziei realiste“, la scindarea receptării, prin introducerea unui accent pur formal.

Povestirile noului volum reiau personaje ale cărților anterioare, ori rescriu replici întregi din acestea. *Amendament la instinctul proprietății* este însă mult mai unitară, nu neapărat din punctul de vedere al compoziției, cât al termenilor și ecuațiilor în care este ilustrată tematica. Prima proză, *Povestirea eludată*, este povestea unei iubiri ratate, însă o poveste cu blăncuri, cu spații potențiale, ascunse de interdicții ale actului narării)

„Însă tu să nu mai povestești nimănui despre lucrul acesta. *Îți interzic!*“,

în care cititorul poate veni cu propriile obiecte și mobile, populându-le și revendicându-și apoi titlul de proprietate. *Tipografi și topografi* discută despre posibilitatea de a întocmi o hartă a reliefului României într-o „comunistă“ formulă unică, conștiincios topografică

„Ce-ar însemna ca fiecare să-și facă harta lui?“,

sau în formula „capitalistă“, poetic individualizată, a expresiei artistice

(„Dealuri vor începe să se adune ciopor în preajma liniei de cale ferată, munții vor străjui, râurile vor susura, drumurile vor urca, vor coborî și vor șerpui, florile vor smălțui poienile“... etc. etc.)

Provocare în stil Moreno și *La fața lucrului* sînt texte adnotate camilpetrescian cu privire la „proprietatea cuiva“ asupra unui lucru sau personaj. *O zi ca o proză scurtă* dialoghează între un „Tu“ și o „Ea“, primul plănuiind o hoție, a doua asistînd la o naștere, ambii implicați deci într-o acțiune descrisă de verbul posesiei, „a avea“. Povestirea care dă titlul volumului vorbește despre „posesia nimicului“ sau despre starea în care „nimicul te posedă“, umplînd pagini întregi cu „poveștile altora“, la fel ca în *Voiajul chimic*, imediat următoare, în vreme ce, în *Calul cu frîu încorporat zburdă drept spre ținta dinainte stabilită*, autorul „încorporează“ într-un amalgam tehnologic toate procedeele de autentificare utilizate în volum. Piese de rezistență sînt *Decalogul*, *O poveste*,

„sau cele cîteva propoziții omologate de povestitori ca amendamente la așa-zisul instinct al proprietății, ce se manifestă în timp ce ascultăm, spunem sau trăim“

și *O căutare în zăpadă* – un fel de pildă biblică despre manifestarea aceluiași instinct al proprietății, despre pasul spre „oribila sintagmă: al meu al meu al meu”⁴.

Mai mult decît proza sa scurtă, romanele lui Mircea Nedelciu, *Zmeura de cîmpie* – 1984 și *Tratament fabulatoriu* - 1986⁵, îi satisfac autorului vocația de autentificator al realității prin scris. Metoda nu este ignorată nici o clipă, organizarea scriiturii este echilibrată în decupaje atente, discursul este cultivat în forme plurale, mergînd pînă la invocarea formulelor favorite ale literaturii „non-ficționale”⁶: jurnalul, epistolarul, documentul istoric ori citatul ficțional, caietul de regie ori studiul sociologic. Cu toate acestea, larga respirație a romanelor supraveghează mai întîi fluxul epic și abia într-un moment secund modalitățile de transcriere. Scris ca un „roman împotriva memoriei”, *Zmeura de cîmpie* pare a-și fi propus închegarea unui roman total: el cultivă, într-o subtilă țesătură, filoane diferite: de la un posibil Bildungsroman al fraților Zare Popescu și Radu A. Grințu (ce conține și motivul căutării identității, și pe acela al inițierii într-o cunoaștere de ordin superior a lumii și legii morale, prin exploatarea etimologiei numelor) pînă la romanul de dragoste (care uzează și de un clișeu romantic al căutării „magnetice” a jumătăților, și de unul naturalist, al dăruirii neinspirate). Se ȳtesc capete de povești din cărți anterioare, autorul ȳși face uneori loc, cu coatele, în narațiune și precizează:

„În toată această descriere am urmat tot timpul punctele de vedere ale lui Grințu”,

ori se detașază critic de propriul text lansînd ȳntrebarea:

„Este Zare Popescu un personaj în «romanul» *Zmeura de cîmpie*?”

Poveștile, scenariile, nu curg cu inocență, ele sînt derulate pînă la un anumit punct, unde se operează un stop-cadru și de unde ȳncepe dezvăluirea problemelor, reușitelor, eșecurilor și tehnicilor implicate ȳn scrierea textului pînă la acest punct. Totul se complică ȳn momentul ȳn care ȳnsuși comentariul din *off* asupra mecanismelor sau a construcției este contextualizat insolit și transformat ȳn obiectul altei narațiuni. „Fabulația” este enormă și textualismul are mereu o justificare epică (nu ȳntȳmplător, romanul este invadat de prolifici

verbal, de indivizi al căror unic scop este perorația, formă degradată a poveștii). Organul auctorial vital este „urechea“

(„urechea noastră auctorială trebuie să mai rămână în aceeași cameră...“),

autorul recunoscînd în prefața la *Tratament fabulatoriu* că „bolile copilăriei scriitorului sînt două: dorința de a teoretiza și barocul“. De altfel, tot un roman al urechii și al „tratamentului“ aplicat bolilor de tinerete este și acesta din urmă, apărut după doi ani de la ultima publicație.

Deschis de o prefață preocupată în continuare de problemele autorului prins între societate și text, între tendința de „marșandizare“ a artei în capitalism și „literatura ca «textualitate opusă lumii»“, romanul poate fi citit ca o încercare de salvare a textualismului. Spațiul societății secrete peste care nimerește Meteo Luca, trimite spre o vîrstă utopică niciodată regăsită de personajul angajat într-o mulțime de trasee minore, cu motivații mediocre, care le include pe Gina-Felina, actrița nimfomană, concurînd cu puberala Nati pentru atenția lui Luca, îndrăgostit definitiv și nefericit de Ula Mierean, precum și pe frustratul Nelu, artist ratat, pe Vio, soțul Ginei, pe Pascu, cu iluziile sale scriitoricești, într-o viermuială permanentă, în nici un fel compatibilă cu înțelesul înalt pe care Meteo Luca îl acordă utopiei în care crede. Poveștile se înmulțesc și aici cu ostentație, ca și cînd ar prepara un vaccin necunoscut, dar indispensabil oricărui „tratament fabulatoriu“ avînd drept scop

„exorcizarea celor două boli (ale intelectului!)“.

Discursurile proliferante acționează asemenea unor microbi muribunzi, dar încăpățînați, subminînd din interior limbajele epicului, pentru a-i activa justificările adînci, amorțite. Textualismul, așa cum îl vede Mircea Nedelciu, este unica șansă de păstrare a procesualității creației, împotriva încremenirii ei în structura scrisă. În perspectivă teoretică, intenția nu poate fi decît laudabilă, numai că practic, vaccinul textualist riscă să fie indiferent, ori insuficient elaborat, iar microbii implicați riscă să revină la viață, acordînd lovitura de grație substanței vitale care încă mai animă textul. Surprinzătoare din partea unui scriitor atît de atașat de text și de virtuțile scrisului este

conturarea utopiei pe un set de coordonate ale naturalului: societatea secretă nu este preocupată de vreo desăvîrșire livrescă sau textualistă, ci se conformează unui scenariu aproape bucolic, pare să aibă drept scop ultim tot o recuperare a subiectivității pierdute, anterioare scrisului, un sens viu ale cărui ritmuri se cer re-deprinse. „Omul cu totul nou“ vizat și visat de locuitorii coloniei fantastice nu este atît un om al cărții, cît unul care a recuperat niște stadii pierdute ale istoriei umanului.

Mircea Nedelciu este un bun laborant, el cunoaște proporțiile exacte ale administrării mostrelor de textualism pur, numai că și lui îi lipsește puterea de a controla experimentele casnice ale diverșilor impostori lipsiți de vocație, dar injectați cu cultura unor tomuri parțial digerate. De aceea, atît *Zmeura de cîmpie*, cît și *Tratament fabulatoriu* se constituie în ciudate texte-model, dar în același timp în capcane atrăgătoare destinate micilor prozești. De altfel, ele par scrise demonstrativ, ca pentru a verifica viabilitatea unei poetici în formula cea mai masivă. Romanul nu rămîne predilecția autorului, după cum bolile „de bătrînețe“, „monumentalitatea, clasicizarea“ nu se află deocamdată între preocupările sale.

Cu volumul din 1989, *Și ieri va fi o zi*, Nedelciu se întoarce la proza scurtă, fără ca experiența romanului să fi alterat în vreun fel poziția sa față de această specie privilegiată. Este posibil, însă, ca bucățile să fi fost scrise înaintea romanelor, ori în același timp, drept contragreutăți necesare balansului între ipostazele discursului. Volumul conține jocuri cu foarfeca printre cărți (v. *DEX 305*, unde cuvintele de pe pagina 305 a dicționarului apar, ordonat, în text), mai reține elemente ale „minimalismului“ cultivat în volumele anterioare, decupaje de comentarii sau traduceri rimate și ritmate ale altor texte (v. *Tînguire de mior* cu alternarea între replica insolită la *Miorița* și citatele din „normele de protecția muncii în sectorul zootehnic“), numai că obsesia scrierii unui text paralel, explicativ și catalizator al „transcrierilor din natură“ (ce se vor autentificate astfel), trece într-un plan secund. Autorul este, aici, preocupat mai mult de substanță și ardere interioară, iar partea a doua a volumului *Și ieri va fi o zi*, după *Călătorie în jurul satului natal*, este un adevărat jurnal de laborator existențial. În ciuda speculațiilor care contextualizează ciclul într-o retorică puțin patetică și agasantă stilistic:

„Dar prea multe zile prezente se încheie cu un vis. Când ne trezim, aceeași întrebare: Dar ieri ce-a fost? Ieri parcă n-a fost nimic. Vai, cum l-am lăsat pe ieri să treacă fără să facem nimic pentru el. Speranță? Și ieri va fi o zi.“ – Imediat veni toamna,

cîteva din bucățile acestui ciclu creează lumi distopice în care personajele adevărate trăiesc sub amenințarea invaziei unor populații ciudate, un fel de extraterestri psihici, impunînd o ordine necunoscută și claustrantă (v. *Împrejurarea iunie* sau „*Fabula rasa*“). Proiecțiile onirice tot mai frecvente infuzează accidental proza acestui volum cu o vitalitate surprinzătoare, amintind de accentele postmodernismului american și promițînd conturarea unei noi fețe a poeziei „autentificării“, în care protagonistă este ficționalitatea și nu suportul ei „natural“.

Mircea Nedelciu rămîne figura emblematică a optzecismului românesc în proză. Ceea ce înseamnă că exprimă cel mai exact obsesiile majore ale generației și proporțiile lor, fără să implice, pe de altă parte, că este cu necesitate cel dintîi nume într-o încercare de conturare a unor premise de postmodernism românesc. „Moașă“ a textualismului în spațiu autohton, (deși „inventatorul“ teoretic al textualismului, Marin Mincu, îl preferă de pildă pe poetul Matei Vișniec⁷), Nedelciu este mai degrabă adeptul unui modernism tîrziu, ori al unui postmodernism de extracție franceză, al unui scris încă angajat în traseul de epuizare și sleire a unei formule propriie crizei, fără să se hotărască definitiv pentru saltul într-o paradigmă poetică fundamental diferită. Exercițiile de autentificare a derizoriului prin scris și de inserție a unor justificări speculativ teoretice ale demersului, lipsite însă, de multe ori, de justificările substanțiale, interioare, ale prozei însăși, par să fi obturat perspectiva restituirii unei identități exemplare a prozei și, în consecință, a raporturilor scrisului cu agentul și receptorii săi.

Receptarea prozei lui Mircea Nedelciu rămîne încă problematică, datorită unui (probabil) involuntar ecran de ilizibilitate interpus în spațiul dintre text și receptor. După declarația lui Nicolae Manolescu⁸, Nedelciu operează astfel distincția între scriitura unei tradiții literare și scrisul optzecist: orice scriitor, este de părere prozatorul, operează cu fragmente de realitate, adunate într-un soi de năvod personal. În vreme ce prozatorii de pînă la ei aveau de a face cu

masive blocuri de realitate, prinse într-un năvod cu ochiuri mari, optzeciști își aleg o plasă mai fină, unde totul rămîne ca în realitate, chiar neconstituit, nestructurat. Acest lucru, alături de faptul că neobișnuitul introduce din principiu un factor de ilizibilitate, „ecranează” receptarea, adeseori reticentă în fața colecțiilor maniacale. Metafora năvodului cu ochiuri mici seamănă foarte mult cu metaforele favorite ale poeziei fragmentului, care își găsește astfel în Mircea Nedelciu un susținător total. Scriitorul ar putea parcurge cu succes drumul spre „bolile de bătrînețe”; nu neapărat spre „monumentalitate, clasicizare”, ci spre exemplaritate și relevanță subiectivă. Pentru că proza sa de pînă acum a adunat, ca un colecționar maniac, toate instrumentele, accesoriile și indicațiile de utilizare necesare refuncționalizării poetice propuse de postmodernism, mai ales de acela american, pentru care actul narativ ca atare stabilește, încă înaintea textului literar, a romanului în sens larg, primul schimb social autentic. Iar Mircea Nedelciu se numără între maeștrii români ai explorării potențialităților actului narativ ca schimb social.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Note:

¹ V. Mircea Nedelciu, „Dialogul în proza scurtă”: „apar autori care consideră tehnologia o evadare, o neangajare [...]. Nimic mai fals. [...] O proză bine construită nu poate fi neangajată”, în Crăciun, ed.1994: p. 274.

² V. termenul de „adresabilitate” pentru care autorul optează în articolul „Un nou personaj principal”, în Crăciun, ed. 1994: p. 252.

³ „Dialogul în proza scurtă” (III), antologat în Crăciun, ed. 1994: p. 287.

⁴ Între optzeciști, Nedelciu este cel mai preocupat de epistema care fundamentează modernitatea, punînd-o în discuție și în termenii „instinctului proprietății”, dar și în prefața la *Tratament fabulatoriu*, unde termenii economiei de piață descriu calitatea modernă a artei ca valoare de schimb în locul valorii de consum, schimbare pe care o semnalează și Liviu Petrescu (1992: p. 13). Demonstrația lui Nedelciu din volumul apărut în 1986 nu scapă însă de acuze de genul aceleia aduse de Eugen Simion: „arată o optică maniheistică, surprinzătoare la un prozator instruit ca Mircea Nedelciu” (Simion 1989: p. 597).

⁵ Romanul *Femeia în roșu*, scris în colaborare cu Adriana Babeți și Mircea Mihăieș nu a fost pus în discuție tocmai pentru a păstra proprietatea caracterizărilor, deși întreprinderea în sine este de natură să atragă simpatiile ecumenicilor postmoderni.

⁶ În sensul acordat termenului de Truman Capote, la scrierea romanului *Cu sînge rece*.

⁷ Mincu 1993, p. 228: Matei Vișniec este singura „personalitate complet conturată a promoției textualiste“ care „sincronizează efectiv cu poezia europeană“. Din nou trebuie să ținem seama de faptul că, pentru Mincu, primul textualizant al istoriei noastre literare, în teorie și în practică, este Ion Barbu, de unde descinde întreaga poezie textualizantă optzecistă.

⁸ Emisiunea „Profesiunea mea - cultura“, din 3 mai 1997, ProTV, moderator Nicolae Manolescu, invitați Livius Ciocârlie și Dan C. Mihăilescu.

Ștefan Agopian – manualul îngerilor căzuți

Debutul lui Ștefan Agopian, în același an cu acela al lui Mircea Nedelciu, 1979, rămîne într-un con de umbră tocmai datorită succesului con-generului său, într-un moment cultural deja pregătit pentru o atare apariție, pentru „botezul“ unei noi generații de prozatori, care și-a găsit liderul în Mircea Nedelciu. Deși *Ziua miniei*, romanul cu care Agopian intră în scena literară românească, mizează încă pe tehnici tradiționale, fără să-și propună o scriitură cu totul nouă, el anunță tocmai punctul forte al creației autorului: stilul fantast, de o senzualitate morbid balcanică. În plus, privind volumul în perspectiva gestației sale forțate, de aproape opt ani, *Ziua miniei* se „reabilitează“ ierarhic, anunțînd deopotrivă și marile obsesii ale generației abia amintite.

Propunînd un pretext realist, romanul se ancorează într-un schelet compus din elemente familiare prozei anilor '70, pentru a lansa apoi tentacule spectaculoase spre oniric și pentru a opera, foarte sensibil, deschideri spre postmodernismul anilor '80. Cartea se încheagă din felurite scenarii: unele parodice realiste, altele pătrunse explicit de mecanica visului, incursiuni fantastice în imaginația unuia sau altuia dintre personaje (sau într-o existență plurală a acestora, în simultaneitate: v. cazul Luciei, care cunoaște în orice moment scenariul lui azi și al lui mîine).

Scopul mărturisit al autorului este descoperirea unei „gramatici liberale“¹, diferită de aceea a realității, în care moartea își pierde semnificația de determinare ultimă a ființei și devine cel mult un eveniment într-un lanț cu potențialități nesfîrșite. Adeseori, Agopian scrie mai multe finaluri ale aceleiași povești, „omorîndu-și“ ori „înviîndu-și“ personajele de-a lungul unui text care se buclează la infinit. În plus, scriitorul pare să uzeze de o serie de metode textualiste consacrate: textului propriu-zis îi anexează, ca notă de subsol, „scrisorile“ Luciei despre cetatea blestemată a Sodomei, un soi de „dublură“ simbolică a întregului roman, care direcționează înțeleșurile și completează semnificațiile asemenea replicilor interlocutorului

într-un dialog. Încă de la acest roman, Ștefan Agopian își definește intenția de a privi cartea ca un dat uman fundamental; un personaj afirmă:

„Am înțeles [...] că nu existăm decît în amintirea cuiva pe care cei de aici îl numesc Artistul, că ne mișcăm în limitele unei povești depășite de altcineva“.

Asumarea realului ca text nu se petrece în termenii livești ai textualismului: cartea rămîne în primul rînd *poveste* și are de a face mai mult cu predestinarea, decît cu amestecarea datelor lecturii cu semnele viețuirii. De aceea, Artistul, departe de a fi eul incert din romanele textualiste, care se întreabă dacă nu cumva el este marioneta textului său ori recunoaște deschis supremația acestuia și i se supune, este, la Agopian, Stăpînul absolut, „dictatorul“ în sensul cel mai propriu și mai complet al cuvîntului².

Aceeași instanță este prezentă mai tîrziu în romanul *Tobit*, din 1983:

„Numai că el, Stăpînul, este perfect, nu poate fi certat pentru ceea ce a făcut, singur trebuie să se certe cititorul și, mai bine, cei care citesc cartea se vor certa între ei la nesfîrșit.“

Dimensiunea acestui personaj esențial al prozei lui Agopian este aproape sacrală, la fel cum magică rămîne cartea însăși, cea care povestește destinele dincolo de orice determinare individuală: tatăl lui Tobit

„avea [...] credința că în multe cărți care or fi pe lume, într-una din ele este scrisă viața lui.“

Lectura cărții se face în sensul lecturii borgesiene, al descifrării efectelor cuvintelor, al puterii lor de întrupare. Cartea rămînînd atotputernică, nedevalorizîndu-se prin textuare, impune o lectură prin alte metode decît acelea deprinse printr-o minimă erudiție culturală. Același personaj din roman nu citește niciodată mai mult decît primele pagini ale mereu aceleiași cărți pentru că:

„nu știa să citească“.

Cartea-destin poate fi descifrată, însă numai pe măsură ce înțelesurile cuvintelor ei devin înțelesurile existenței înseși, pe măsură ce individul se lasă prins de poveste și transformat în personaj al ei, așa cum se întâmplă cu Tobit și cu povestea vieții lui. Autorul insistă chiar, la un moment dat, asupra identității de esență între indivizii „realității” și personajele cărții, care dovedesc, în cele din urmă, un același grad de corporalitate.

Scriitorul cunoaște principiul demontării convențiilor literare și alege, de aceea, cel mai adesea, ca pretext al romanelor sale fantastico-magice, momente istorice: spre exemplu, în *Tobit*, el pretinde că se lasă convins de mecanismele romanului realist și anexează o *Addenda* întocmită după toate regulile postmodernului (în ea se amestecă fragmente din tomuri serioase de istorie despre Oltenia în perioada stăpînirii austriece, cu bucăți de pură ficțiune, precum ultima serie de note, despre popa Vasile, sau cu colaje de document și ficțiune, precum notele despre medalierea lui Tobit în 1717). La fel, Tobit se angajează grav-parodic într-un soi de Bildungsroman: tatăl său i-l încredințează pe rebegitul înger Rafail, spunînd:

„Nu mai rămîne decît să-l iei tu în spate și să porniți spre afaceri și nuntă și blagoslovenie.“

Detectăm în tonalitățile lui Agopian imitații stilistice după un Sadoveanu, descompuneri de sens ale unor sintagme functionale la figurat³ etc. Spre deosebire de majoritatea prozatorilor optzeciști, Ștefan Agopian nici nu supralicitează aceste formule de deconstruire a unor alte „urme” culturale, nici nu le acordă prioritate în defavoarea ficțiunii. Dimpotrivă, motivația și fundamentarea literaturii par să fie, pentru Agopian, adînc ontologice, de unde și interesul pentru restabilirea categoriilor umanului: a timpului, a spațiului, a angelicului sau a demonicului. În *Tobit*, scriitorul stabilește explicit coordonatele unui timp diferit:

„timpul merge [...] altfel. Poate fi comparat cu bucla unei sfori prost întinse.“

Dimensiunile sale sînt pur subiective, discursurile au loc în simultaneitate, linearitatea își pierde justificarea. De aceea, personajele se determină reciproc: unele există sau acționează în

funcție de visele sau de închipuirea celorlalte. Presiunea istorică se dezamorsează și timpul devine un teritoriu oricât de lax pentru nesfârșite rafinamente estetice și oricât de permisiv unei serii întregi de aparente gratuități.

Sara, romanul său din 1987, este cartea unui astfel de timp, iar personajul principal este exponentul lui: Sara (altă figură de Casandra demitizată, după Lucia, din *Ziua miniei*) trăiește în simultaneitate, ignoră legile timpului succesiv sau ale mișcării în spațiu: ea își cunoaște cartea, ar spune tatăl lui Tobit, și trăiește cu conștiința acestei cunoașteri. De aceea, în lumea care păstrează conformitatea cu logica realității, ea este „posedată” de demoni. Diavolii și îngerii vin însă să locuiască alături de personaje, printre ele, imprimându-le ceva din detașarea mișcărilor lor: îndelungate ritualuri gastronomice au loc, dizolvate într-un grotesc visceral, agrementat cu rafinate cruzimi exersate asupra unor personaje cărora pare că li s-a extirpat organul „sensibilității”. Ele alcătuiesc, de fapt, o masă informă de umori, de măruntaie despielițate pe care autorul le prezintă cu o voce albă, ca și când s-ar decize de puterea corporalizatoare cu care le-a creat mai întâi. Contrastul cucerește, iar strategia este de natură să-l mizgălească pe cititorul însuși cu toate noroaiele și să-l umple de puterile sau parfumurile din care crește acest roman. Imaginația este aici personajul principal, ea constituind, în opinia autorului, „mierea” care umple fagurele geometric textual⁴. Mai mult decât în toate celelalte romane ale sale, în *Sara*, Ștefan Agopian pare să fi încercat maxima voluptate a scrisului: se operează tot timpul inserții textuale în care cuvântul nu are altă motivație decât crearea unei picturalități aproape epice, care *povestește* ea însăși, în fragmente precum:

„pluteau ca pe o aripă în care cineva picurase sînge”

sau, în romanul *Tobit*:

„era o noapte ca un os bine lustruit în care poposisem aiurea”.

De altfel, această picturalitate insolită face specificul filonului balcanic prezent în permanență în romanele lui Agopian, de extracție mateină. Culorile viscoase, spiritul coborît în umoral, îngerii sexuați, cu aripi materiale, șifonate, diavolii cuibăriți la picioarele cutărui personaj adormit, estetizarea excesivă a plăcerilor și durerilor, toate țin

de acest filon esențial al imaginarului prozei lui Ștefan Agopian. *Manualul întâmplărilor*, din 1984, volum de povestiri, se încheagă din perspectiva acestui imaginar într-un roman al barocului balcanic, pentru că întâlnim aici atât dimensiunea lui spectaculară, cât și pe aceea absurd decadentă. În *Lazaret*, timpul și spațiul și-au pierdut calitatea de categorii determinante:

„ar putea fi orice lună și orice an“,

afirmă unul din personajele care discută între patru pereți albi. Și dacă în primele povestiri (*Moartea pentru patrie*, *Cumpătarea*) personajele construiesc mereu iluzia drumului:

„porniră prin noapte spre Egipt“,

în *Crăciun cu Miloradovici*, penultima povestire, ele au renunțat la mișcarea iluzorie într-un spațiu alb, lipsit de repere și, deci, de dovada înaintării, a parcurgerii reale, iar Ioan spune chiar:

„Nu avem unde să plecăm“.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Povestirea devine beckettiană atunci când Armeanul răspunde:

„Dacă vrei să știi, mă gândesc că stăm de-ai dracului.“

Așteptarea de nimic determinată (personajele se întreabă mereu, ca un refren:

„ce zi o fi astăzi?“)

face obiectul ultim al traseului personajelor acestor povestiri, semnalizând asupra faptului că încrederea în orice soi de progres este absurdă, indiferent dacă vizează progresul spațial (deci mișcarea, parcurgerea), ori temporal (deci evoluția ori, în sens larg, *întîmplarea*), scriind astfel un fals *Manual al întâmplărilor*. Citind acest sens al cărții în perspectiva unei poetici personale a autorului, putem desluși „erezia“ de care acesta se face vinovat: el nu mai crede în „întîmplări“, în epicul pur tranzitiv, sau, cel puțin, în nici un fel de întâmplări decât acelea care înseamnă poveste, deci imaginație, carte⁵. Sindromul „necredinței“ într-un material pre-existent literei cărții este cu

siguranță postmodern, cu afit mai mult cu cât, în cazul lui Agopian el se asociază unei direcții recuperatoare, a fundamentării unei noi ontologii, și nu avangardismului recalcitrant.

Ioan și Armeanul, personajele din *Manualul întâmplărilor*, trăiesc în propria lor ficțiune, altfel decât Tobit, cu iluzia că pot ei înșiși determina evenimente. Plictisul enorm al personajelor din *Sara*, ori refuzul îngerului Rafail de a mai exista, de a mai trăi, deci, în așteptare goală, din *Tobit* („Nu are rost să mai așteptăm“) sînt traduse aici în savante discuții și discursuri dintre cele mai diverse (de la discuțiile despre bube sau ficat, pînă la amintirile din Platon sau Pitagora) ori în ambuscade stranii ca atacul asupra hanului, cînd primele ținte vizate sînt, aproape urmuzian, cocoșul de tablă de pe casă și broasca de la ușă. Unghiurile sînt plurale, poveștile au mai multe începuturi și mai multe desfășurări, deși par a avea același conținut, frazele revin ca să întoarcă lectura la un punct anterior, clișeele sînt în continuare desfăcute și infuzate cu substanță vitală (termenul de „pandiascalie“ se naște din comprimarea lui „pandalie“ și „didascalie“), spiritualul este umanizat marquezian (v. povestea Armeanului despre îngerul din colivie, căruia îi place să fie mîngîiat pe cap și să mănînce cartofi prăjiți). Cuvintele devin și ele personaje și se așază lîngă Ioan

„ca niște flori mari și puțin veștede“.

Prozatorul are marele dar al scrisului corporal: romanele sale mustesc de substanță vie, colcăie de viață viscerală, ameteșc prin culoare și miros, reușind toate acestea în frazarea cea mai firească, fără a lăsa măcar o clipă senzația unui simplu exercițiu tehnic ori a unei delectări manieriste. Maxima libertate compozițională, Fantezia ca personaj dominant – acestea sînt principalele elemente alese de Ștefan Agopian din generoasa paradigmă a postmodernismului, ele constituindu-se, într-un fel explicit, într-o propunere de poetică viabilă. În *Lazaret* (care se organizează, nu întâmplător, în jurul învierii lui Lazăr:

„Și somnul lor se prefăcu în trezie și în cunoaștere și în veghe“),

personajele au un moment de revelație parțială a stării lor:

„Și chiar dacă n-am fi triști, spuse Ioan parcă gândindu-se în altă parte, sîntem bolnavi de ciumă sau ca și bolnavi și ne-am pierdut interesul față de orice.“

Fraza traduce o observație mai gravă a autorului asupra lumii noi a literaturii, în care se poate supraviețui chiar și în trista condiție a bolnavului de ciumă, a celui care și-a pierdut „orice interes“. Proza lui Ștefan Agopian face, în acest sens, rolul contra-argumentului, oferind la tot pasul motivații ale recuperării interesului pierdut. Într-un fel, finalul decadent-apoteotic al povestirii *Lazaret*: înălțarea în văzduh a bărbaților prefăcuți în îngeri, desfăcîndu-și, ca pe o cămașă prea largă, aripile mototolite în spate

„Ioan se ridică atunci ca un arhanghel peste lume și, desfăcîndu-și aripile, se întunecă lumea de aripile lui și de poftele lui și de frica lui.“

se transformă într-o mărturisire a credinței în acest tip de proză, în valabilitatea formulei sale dincolo de timpul istoric. Condiția rezistenței acestei proze este tocmai asumarea cu luciditate a condiției sale impure, de poveste cu îngeri-căzuți.

Note:

¹ „Realitatea nu e gramaticală. În orice caz, nu are gramatica limbii. În logica realității, după moarte nu mai urmează nici un text. În gramatica limbii, deci a imaginației, poate urma orice. Un vis sau o întîmplare de viață. Gramatica e mai liberă decît realitatea.“ Ștefan Agopian, „Spre o gramatică liberală“, în Crăciun, ed. 1994: pp. 321-322.

² În perceperea supremației Autorului, Agopian se desparte de textualiști și de postmoderni în genere, el jucînd mai degrabă rolul autorului aflat în căutarea personajelor, decît asumîndu-și postura de manipulat al textului său. În plus, prozatorul își manifestă o dată mai mult afinitatea cu spațiul literar sud-american, conturînd figura artistului dictator în conformitate cu figurile de dictatori din romanele lui Marquez sau Roa Bastos, deși înlocuiește totalitarismul politic cu un inedit totalitarism textual.

³ V. referirea la Rafail care, „încă de la naștere, făcuse un pas mare spre moarte”. unde reminiscenta culturală heideggeriană devine pretext al reinvestirii cu semnificație, de astă dată ficțională.

⁴ Agopian scrie (art. cit., ibidem) în continuarea definiției borgesiene a literei ca nucleu ireductibil al literaturii: „A vedea realul numai prin hexagoanele de realitate ale ochiului de albină ar însemna să pierzi din vedere [...] miracolul ce se întâmplă în fagure: mierea. Ceea ce se adaugă la realitate. Imaginația (nu) produce ceva care nu există, ea face să existe ceea ce produce ea. Ireductibilul ei nu mai poate fi litera. Imaginația introduce un criteriu în jocul infinit și arbitrar al combinatoriceii babeliene.“

⁵ V. și obsesia pluralității discursurilor și complexul erudiției din *Poveștile Geografului*, tot în *Manualul întâmplărilor*.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Ioan Groșan - „zugrăvirea literaturii“

Raportarea lui Ioan Groșan la optzecism nu este constantă. Cărțile sale se află când sub influența certă a acestei paradigme, când sub aceea a resurecției unui realism magic, fantast, propriu unui Vasile Voiculescu în spațiu românesc sau hispano-americanilor în context universal. În cazul său, textualismul (achiziția majoră a optzecismului) este asumat ambivalent. Regăsim în proza sa angoasa scriitorului terorizat de literatura sub presiunea căreia trebuie să trăiască, născut în civilizația cărții, producând texte inevitabil secunde și viețuind secund într-un scenariu repetitiv. Scriitura lui Groșan este, sub impulsul acestei atitudini, tragic lucidă, își asumă resemnat modele literare anterioare, deși încearcă să le submineze, la fiecare pas, autoritatea, cu singura responsabilitate care i-a mai rămas: aceea a „editorului“ infidel („scriptorul“ barthesian), a celui care scoate de sub tipar, după bunu-i plac, texte sau fragmente de texte dintr-o imensă bibliotecă scrisă de alții.

Există însă, și aici găsim a doua valență a conștiinței sale textualiste, în egală măsură, exemple care privesc aceeași enormă achiziție culturală ca pe materia primă a unei varietăți întregi de jocuri, ca pe o plastilină din care scriitorul postmodern poate construi la infinit obiecte și oameni care să îi populeze jocurile. Nicolae Manolescu diferențiază poetul modern de poetul postmodern tocmai în lumina acestui criteriu, al relației cu înaintașii săi. În comparație cu „inocența“ poetului modern, care „se scutură“ de tradiție ca de o povară inutilă, încrezător în progres și căutînd *altceva-ul*, „postmodernismul nu e anarhic“, tradiția fiind pentru el „o povară purtată cu grație, asumată critic sau ironic“ (Manolescu 1987: p.224). Este, astfel, demn de tot interesul felul în care un prozator „echinoxist“, primit ulterior în casta optzecistă, înțelege să se apropie, în factualitatea creației, de accepția „grației“ optzeciste, definită de mentorul bucureștean al generației drept caracteristică a postmodernismului. Groșan vedește plăcerea jocului verbal, a mînuirii cuvintelor și textelor clasice fără cea mai vagă urmă de angoasă. De altfel, această ipostază este asumată cu mai multă naturaleză, ca și

cînd, după subscrierea oficială la atitudinea generală în epocă, a scriitorului panicat de conștiința textualității¹ propriei existențe, Ioan Groșan s-ar retrage pe ascuns să se bucure de cuvinte, avînd, nu mai puțin, aceeași conștiință a textualității, dar asumînd-o, de astă dată, ca pe un cîștig.

Cele trei raportări distincte ale scriitorului la ceea ce ar circumscrie spațiul optzecismului sînt, de fapt, trei formule diferite de scriitură, fără să marcheze mutații de esență. Intenția creatoare este, în toate cele trei cazuri, pervertită de conștiința cărții: creația lumii, pentru Ioan Groșan, este creația cărții, nu mai înseamnă pur și simplu înființare, ci înființarea expresiei, a limbajului organizat în discurs cultural.

Caravana cinematografică, volum apărut în 1985, afirmă caracterul secund al realității: existența primordială nu mai este posibilă, la fel cum nu există naștere neanticipată, mișcare primară sau gest original. Prima dintre schițe (*O dimineață minunată pentru proză scurtă*), este practic o punere în abis a poeziei lui Groșan la acest moment, pilduiește aproape biblic în sensul realității de grad secund: un redactor obscur, autor de proză scurtă, impune o realitate conformă cu textele sale. El vrea să scrie despre o vînătoare de fazani și, în consecință, regizează una „agrementată“ cu fragmente din prozele sale, transformînd-o într-o punere în scenă a textului. Dincolo de susținerea acordată iluziei mimetice, clișeului realist, schița este fin ironică, și acesta este tonul pe care ni se comunică absența unei realități pe măsura textului, pentru că gestul (vînătoarea) este ulterior unei acumulări de fraze organizate estetic ale condeierului și, în plus, devine ridicol în această poziție consecutivă (în loc de fazani, redactorul este obligat să vîneze ciori). Undeva, unul dintre personaje se află chiar la un pas de un gest neprevăzut în scenariu, de improvizația realului dincolo de nominalism: are ocazia să vîneze un cerb (ipostază înnobilită a obiectului „prevăzut“ în proza redactorului), însă el refuză violent, cu scuza:

„n-am permis de cerb“

(refuzul lui citindu-se de fapt: „n-am scenariu pentru cerb“).

În aceeași direcție merge apoi și *Caravana cinematografică*, unde personaje ezită mereu în fața acțiunii, trăind fiecare realitatea unui text nostalgic, fie el al propriilor amintiri sau al propriei nebunii,

personajul de extremă savoare fiind Darcleu, țiganul poreclit astfel după marca aparatului său de radio, cumpărat cu prețul unui cal și al muștruluiilor nevastei. Acesta ajunge să poată anticipa știrile auzite zilnic la radio, devenind vocea „sătească“ a textului oficial. Darcleu conține însă și ipostaza creatorului de text original, este un descendent bastard din stirpea povestitorilor vârstei de aur: el este reținut de șeful de post, nu pentru pungășiile sale, ci pentru a povesti, pentru a inventa o lume alternativă, cu personaje vii. Interogatoriile sale încep abrupt, cu somațiile polițaiului (instanță meschină a unei lumi compilate din nenumărate volume):

„dacă nu spui, treci în beci. Te confisc... Ce să mai tot parlamentăm? La beci. Adică eu îți dau o șansă și tu dai cu copita?“

Efectul dezvăluirii obiectului interogatoriului (delectarea cu o nouă poveste) este cuceritor și răstoarnă sensul unui clișeu cu miză sigură pentru cititorul român (acela al supra-prezentului interogatoriu politic):

„Gata, m-ai supărat: spui ori nu spui? Pe cinstite,“

În *Marea amărăciune*, Sebastian și Ioana trăiesc la început cu încântare miracolul aducerii în real al propriei voințe, transcrise pe hîrtie, transformată, deci, în texte, și al identificării tuturor actelor lor cu tradiția unor acte similare ale personajelor de carte, toate pînă în momentul cînd îi izbește „marea amărăciune“, revelația neputinței de a trăi o experiență unică, odată ce toate experiențele sînt imitații după cărți, au fost deja trăite și, în plus, scrise.

Cu volumul din 1989, *Trenul de noapte*, se produce o schimbare de ton. În povestirea cu același titlu (care are în centru, după Eugen Simion, „problema revelației“), personajele sînt tot niște obișnuți ai „locului unde nu s-a întîmplat nimic“, nostalgici devorîndu-și amintirile, numai că unul dintre ei încearcă brusc să se pună de-a curmezișul scenariului rutinei. Atunci cînd fantastica garnitură a trenului de noapte trece a treia oară prin halta neînsemnată, acarul mută semnalul pe roșu, reușind să oprească, pentru o fracțiune de secundă, fantasma. Mai evidentă decît aici, schimbarea de ton se adîncește în *Adolescent* și *Spovedanie*, unde subiectul și obiectul prozei sînt altele: umanul se inițiază în demonic, tonul destins al

ironiei este abandonat pentru acela oracular, incantatoriu, și nu mai păstrează decît o nuanță tragică a comicului.

În *Adolescent*, bunicul nu este numai reprezentantul unui mod de viață arhaic, circumscris magic de coordonatele unei vârste de aur (aurul face, de altfel, obiectul esoteriei sale), ci și inițiatorul în viață, în tainele viului:

„Pentru că orice lucru viu se mișcă, se ferește din calea focului, că-l doare focul.“

Într-o astfel de filosofie, moartea nu este cu nimic mai gravă decît spectacolul căutării rîmelor pentru pescuitul de a doua zi, de aceea relatările copiilor despre morții pe care i-au văzut se încheagă într-un fel de naturală competiție, semănînd cu vînătoarea de vulpi: Cosmin și Feri fac caz de numărul cadavrelor la descoperirea cărora au asistat sau de pozițiile neobișnuite, de mirare, în care muriseră mătușile sau vecinii lor. Revelația finală, care există obligatoriu în prozele autorului din volumul amintit, nu mai are de-a face cu cartea, ci reprezintă inițierea în misterul alternativ: copilul ține o lumînare aprinsă sub degetul bunicului mort, aplicîndu-i deci proba viului, aceea pe care tocmai bunicul i-o dezvăluise, ocazie cu care își pierde inocența cunoscînd spaima morții.

În *Spovedania*, povestire în care Gh. Perian intuiește „rădăcinile viitoarelor proze ale lui Ioan Groșan“, conflictul este încă și mai pregnant, poate și datorită construcției impecabile a povestirii. Reprezentanții unui tipar de viață închis, preoții unui sat, calcuri imperfecte ale unui model existențial niciodată absolut actualizat, își trădează filosofia și regnul, lăsîndu-se legați demonic printr-o aceeași femeie: după moartea bătrînului preot Dima (figură puternică, de ținută verticală, atît pentru săteni, cît și în fața clericilor superiori, participant la Unirea din 1918 etc.) tînărul Emilian, înlocuitorul său, se îndrăgostește de Ana, femeia urmărită de păcat și de neputința eliberării de sub blestem, căreia nici o spovedanie nu pare să îi ajute. Imagiinea Anei coboară din tradiția figurilor feminine magice ale lui Voiculescu, descrise de contururi speciale: este femeia fără vîrstă, a cărei frumusețe n-o observă decît aleșii. Finalul deschide povestirea spre un înțeles rotund, legîndu-i pe cei trei preoți: pe bătrînul Dima, îndrăgostit și el de Ana, deși nici cititorului, nici lui Emilian nu li se spune explicit acest lucru, pe Emilian și, în final, pe noul preot care

remarcă la înmormântarea predecesorului său (într-un scenariu care repetă, doar cu un plus macabru și cu mai puțină măreție, înmormântarea bătrînului Dima) femeia-nălucă, de o frumusețe specială, care îl privește fix.

Textul urcă deci într-o spirală triplă, dintr-o obsesie majoră, aceea a inserției demonicului și, în consecință, a vieții ca inițiere în moarte. Obsesia se făcuse abia simțită în povestirile *Tremul de noapte* sau *O.Z.N.-ul*, în apariția trenului fantomă, precedat de aura unui mister oferit de povestirile șefului de gară (singurul tren pe care cîinele îl latră ca și cînd l-ar simți aparținînd unui alt regn) sau în confruntarea dintre poveștile bunicii despre Sfîntul Petru și apariția miraculoasă, dar palpabilă, a O.Z.N.-ului în viața altfel „normală” a lui Ilie Pop.

Valența „gravă” a lui Groșan pare să se împlinească mai ales aici, ea fiind, în prozele sale excesiv textualiste, mai mult o gravitate declarată, decît una reală², asumată interior. Volumul *Tremul de noapte* este în esență o pledoarie pentru o ritualică subiectivitate, ca într-o încercare de a gesticula inaugural, de a trăi descoperind, în revelații. Scriitura este vitală, autentică, amintind mai ales prin vigurozitatea sa de realismul magic hispano-american, care trebuie să se fi numărat printre preferințele autorului³. O replică de cu totul altă natură (dar o replică evidentă), adresată mai ales romanului lui Marquez, *Un veac de singurătate*, este *O sută de ani de zile la porțile Orientului*.

Subintitulat „Roman istoric foileton”, acest din urmă volum al lui Ioan Groșan a încercat aceeași manevră pe care *Levantul* lui Mircea Cărtărescu o făcuse în poezie. Implicit, însă, impactul său a fost diminuat (*Levantul* apăruse deja) și miza mai mică (Groșan rescrie mai ales stilul *prozei istorice*, și nu încearcă dialogul cu întreaga proză românească de pînă la el). Romanul este, deci, o parodie a romanelor istorice și de călătorie scrise la noi, o întreprindere savuroasă, mustind de umor estet și de ironie ascuțită, o întretăiere de voci, texte, arhitexte, metatexte și intertexte. Nimic nu se întîmplă propriu-zis. Epicul este doar pretextul unei lungi desfășurări de jocuri lingvistice și semantice, al unei serii de calambururi, decupaje de citate și contexte, treceri de sens de la valorile figurate la valorile proprii ale cuvintelor, toate într-un amestec de rară savoare comică: într-o aceeași discuție se întretaie replica lui Mitică,

„ce’șt copil“,

cu sentințe cronicărești (personajul întrebat de unde vine, răspunde:

„De la Rîm!“);

eunucii sînt investiți cu statutul unei rase aparte, de aceea există deopotrivă „eunuci“ și „eunuce“; în alt loc, în bună tradiție urmuziană, carul istoriei devine un obiect concret la care sînt înjugate cu adevărat personaje concrete; descendențe culturale se transformă în călătorii propriu-zise

„Noi te credeam la Rîm, și ‘mneata aici colea, la Porțile Orientului“.

Într-un fragment memorabil, Ioan Groșan colează parodic decupaje din Sadoveanu, Rebreanu, Creangă și din Miorița:

„ – Păi cum îi zicea mamei dumitale? – Cum să-i zică? Vitoria; - Cum Vitoria?! Vitoria a fost soția lui tata! – Păi cum îl chema pe tatăl dumitale? – Petre! – Petre și mai cum? – Petre Petre! [...] – Asta înseamnă că...! Nică! Fratele meu! – Dărăban! Frățioare! Tu ești?! – Eu sînt, frate! Da’ și tu ești tu? Păi cum, n-ai murit? – Nu. Mi-am luat oile și am fugit. – Păi bine, frate, eu atunci pe cine am omorît? – Nu știu, frate, că mai erau doi cu mine, unu ungurean și unu vrîncean.“

Citatele sînt deviate, puse în pagină în virtutea unui principiu centrifug, ca și cînd textul inițial ar fi supus întîi unor tensiuni de rupere și apoi recompus din noile bucăți, deformat, nemaîncăpînd în vechile contururi, de dinainte de tensionare. Re-contextualizarea citatelor alternează cu fragmente tipic postmoderne, în care autorul se amestecă între personaje, ca observator pasiv sau, mai degrabă, neputincios. Această stranie postură cvasi-autobiografică oferă însă tocmai pretextul și scuza dizolvării eului. „Auctorele“ este peste tot, ochiul lui se vede uneori din nori, ca în *Levantul*, dar de fapt nu este niciunde. El există în măsura în care textul lui există și se dizolvă în tocmai procesul de creare a textului. Textul iese din tipare, nu mai încape în nici o structură auctorială, rămîne deschis spre un final mereu asimptotic: în finalul romanului *O sută de ani de zile la porțile*

Orientului, cele două personaje care leagă între ele fragmentele de text sînt părăsite, strigă înspăimîntate după autorul care vrea să plece din text:

„Nu ne lăsați! Duceți-ne acasă!“

însă, la rîndu-i, autorul iese astfel din propria existență, nu mai are nimic de făcut în absența textului și le strigă:

„Nici nouă nu ne e bine aici, așteptați-ne, o să venim și noi.“

Trecînd peste ironia politică evidentă, cititorul poate percepe mesajul adînc al acestui final deschis, care îl privește în primul rînd pe autor și textul „său“. Noile coordonate ale textului aproape că nu mai fac posibilă sintagma „textul autorului“, deoarece, dacă nu e autonom, cel puțin textul nu mai aparține celui care îl scrie, ci îl angajează pe acesta într-o relație de condiționare reciprocă, de care autorul este conștient atunci cînd nu se „simte bine aici“, în realitate, și promite să „vină“ și el, cît mai curînd, înapoi, în text. Remedios din *Un veac de singurătate*, evadează din cămașa prea strîmtă a existenței într-un regn vitreg, urcînd la ceruri. Scriitorul din *O sută de ani de zile...* evadează din realitate pentru a „urca“ în text.

Cu toate acestea, tonul general al romanului este ludic, apartenența la text este salutară și salută într-o explozie de combinații verbale. O altă povestire, aparent neînsemnată, vorbește despre aceeași „plăcere a textului“, despre

„hîrjoneala cu singurele jucării rămase: cuvintele“,

pe tonul grav ironic al celui care a descoperit vanitatea acestei hîrjoneli. În povestirea *Insula*, din volumul *Caravana cinematografică*, în jocul cu textul, cu cuvintele-obiecte, personajul invocă drept argument suprem al autenticității sale un vis:

„vis curat, un vis în carne și oase“.

Căutarea corporalității este evidentă, visul însuși nu este o himeră, o manifestare palpabilă a existentului, a în-ființatului: „în carne și oase. Corporalitatea lui se populează însă livresc și, la fel ca în *Marea*

amărăciune, personajele dialoghează în citate, spun mereu ceva ce ochii lor au parcurs cândva pe o pagină de carte:

„«Arăți obosită azi» (Dreiser) – ziceam eu. «Mă doare capul» (Cezar Petrescu) – răspundeai tu. «Hai să plecăm de aici!» (Cehov). «Nu!» (Ionescu). «Atunci poștește de îmbucă ceva» (Sadoveanu). «Nu vreau!» (Moartea lui Ivan Ilici).“

Obosiți de conversație, cei doi, singuri în Univers, se trezesc cu angoasa identității:****

„Cine sînt eu?“

se întrebă, și mai ales „cine sînt eu înainte de a începe să citesc“. Neavînd unde și cum să găsească răspunsul în el însuși, unde nu locuiesc gânduri „adevărate“, ci numai gânduri citite, personajul începe să rîcîie în afară, să sape locul pe care stă, descoperind că gîndește ceva ce nu s-a mai spus:

„nicăieri n-o să găsesc scrise cuvintele acestea“

Acest prim gînd original, revelația care îi dă dreptul să gîndească primordial, este:

„Draga mea, stăm pe o carte. Asta e.“

Mergînd mai departe cu „defrișarea“ literelor cărții, cei doi descoperă fraza cu care începuse chiar povestirea ale cărei personaje sînt. Cartea conține deci o altă carte, textul scrie un alt text, multiplicîndu-și ipostazele asemenea obiectelor aflate între oglinzi paralele.

Textul este simptomatic pentru felul în care Ioan Groșan își concepe arta poetică tocmai datorită semnificației finale: individul își recapătă vocea umană în momentul în care descoperă că viețuiește pe propria sa carte, între filele propriei sale vieți scrise. Cu alte cuvinte, individul are dreptul la existență autentică atunci cînd își descoperă și își asumă (fie și cu resemnare) condiția de individ cultural, în clipa în care este gata să renunțe la întîietatea falsei sale poziții de fiu preferat în Univers și să își amintească sensul propriu al sentinței incomode, dar confirmate: „La început a fost Cuvîntul“. Consolarea care îi rămîne, și care nu trebuie deloc disprețuită, este aceea că, din filele

risipite în lume, el poate închea textul impunându-i o nouă formulă, cu deviații infinite, că din textele moarte el poate naște carte vie, investind citatele cu poziții noi în numele relativității einsteiniene, după care subiectul este ceea ce face, impunând, prin poziția de pe care își începe observația, natura obiectului, la fiecare unghi altul, de esență nouă și nebănuită.

Restituirea subiectivității, pe care optzeciștii români o reclamă în unanimitate în textele lor teoretice⁴, este posibilă în proza lui Groșan numai din perspectiva în care este asumată mai întâi condiția culturală a subiectului. În măsura în care descrierea vieții înseamnă „zugrăvirea literaturii”⁵, Ioan Groșan poate fi considerat un adept al restituirii realității nude. Subiectivismul său este însă o condiție formală, pretextul unei scriituri fals antropocentrice, deoarece individul se dizolvă în text chiar în momentul când pare să se fi instalat în centrul lui⁶. Creînd iluzia că vorbește despre sine, scriitorul a găsit mijlocul prin care să vorbească despre carte, fără ca semenii lui, cititorii destituiți, frustrați de plăcerea identificării, să se revolte. Reușita sa vine însă tocmai din obișnuința îndelungată a cititorului de a se lăsa transformat în personaj, în decupaj de hîrtie imprimată cu litere, iar ea nu mai ține de sfera universalilor umane, ci este strict contextualizată de civilizația cărții ca text infinit.

Note:

¹ Termenul de „textualitate” se dorește aici paralel și alternativ celui de „literaritate”, în contextul în care acesta din urmă a devenit impropriu, de vreme ce literatura și-a pierdut exemplaritatea și a intrat în derizoriul textului.

² Ipostaza „tragică” a scriitorului postmodern pare asumată de Ioan Groșan mai mult în virtutea „modeli” momentului, din spirit generaționist. El se mișcă mai firesc în ipostaza scriitorului amuzat de existența altor cuvinte în jur, a altor posibilități de joc, ceea ce ne face să credem că acesta este spațiul pe care îl adoptă din convingere.

³ Preferința pentru lectura hispano-americanilor este, de altfel, generală la prozatorii generației '80, care se raportează adesea la ea ca la modelul mereu invidiat: v., spre exemplu, răspunsul lui Nicolae Iliescu la o anchetă a revistei „Tribuna”, intitulată „Proza tinerilor – încotro?” (Crăciun, ed. 1994): „Ce-aș mai putea spune? Doar atât. că

de aici, din sud-estul Europei, simt că se va naște o proză care va rivaliza cu sudul Americii de astăzi.“ (p. 259)

⁴ V. Crăciun, ed. 1994.

⁵ „Căci am credința că nu zugrăvirea realității este obsesia junelui condeier, ci zugrăvirea literaturii. El nu vrea să concureze starea civilă, ci «starea» marilor capodopere.“ Ioan Groșan, „O singură prejudecată, realitatea!“. în Crăciun, ed. 1994: p. 318.

⁶ Autobiografismul, mai puțin evident la Ioan Groșan în comparație cu ceilalți optzeciști, este de obicei masca subiectivă sub care eul se dizolvă. Atenția prozei nu este concentrată asupra individului și a autenticității sale, decît în măsura în care acestea capătă relevanță culturală. Declarațiile teoretice ale optzeciștilor vin, de aceea, paradoxal, împotriva dezvăluirilor prozei înseși, care pare să își autonomizeze mesajele față de intențiile autorilor.

Gheorghe Crăciun – „aventura căutării trupului“

Achizițiile prozei optzeciste sînt în majoritatea lor, receptate ambivalent: după un prim moment de entuziastă acceptare, ele devin „oile negre“ ale unui spațiu literar acuzat, cu condescendență, de afișarea ostentativă a prea multor maladii adolescente. Textualismul, dacă nu primit cu ovații, cel puțin salutat ca o necesară revitalizare a esteticului, este refuzat în curînd, ca formulă aberantă, ce ar favoriza un univers artificial în defavoarea celui „real“, la fel cum exercițiul parodic, întîmpinat cu bucuroasă complicitate, este dezavuat „preventiv“ în perspectiva posibilității de a consacra în scena noii literaturi o întregă serie de impostori „citiți“.

Tot astfel, poetica derizoriului și a detaliului se numără inițial între avantajele noii proze, rezolvînd eterna problemă a alegerii subiectului: scriitorul nu mai este angoasat de faptul că nu trăiește „senzațional“, că nu știe despre ce să mai scrie și încotro să alerge după subiecte. Ajunge ca el să privească în jur: întîi în imediata lui apropiere, la soția din bucătărie, ori la copilul care se joacă în parcul blocului, apoi mai departe, la zidurile blocurilor vecine, la calul care aleargă ori la muntele din zare, pentru a începe să scrie. În plus, este de ajuns chiar să își întindă mîna după prima carte din bibliotecă, pentru a afla acolo destul „material“ pentru o nouă proză. Ulterior, acest tip de poetică este amendat sub acuzația de irelevanță: nu se poate face proză adevărată fără personaj, vor spune o seamă de autori, iar personajul nu poate respira într-o proză a mărunțului și insignifiantului cotidian.

Gheorghe Crăciun, eliberat de problema „noutății“ subiectului, nu pare a simți vreo clipă inhibiția celui care scrie despre lucruri deja scrise:

„N-am înțeles niciodată pe căutătorii de subiecte, pe cei care declară că au ceva în lucru, o întîmplare, un fapt zguduitor și interesant. E ca și cum ai spune că lumea n-are substanță decît uneori și pe alocuri.“
(*Compunere cu paralele inegale*, p. 37).

Amănuntul semnificativ ori, mai exact, investirea fiecărui detaliu cu semnificație artistică face „subiectul“ și obiectul primelor două cărți ale lui Gheorghe Crăciun, *Acte originale/ Căpîi legalizate* (1982) și *Compunere cu paralele inegale* (1988). Cum era și firesc, autorul alege formula prozei scurte, pentru care orice decupaj de realitate se poate constitui în pretext, care, asemenea poemului cărtărescian, *Totul*, își face o profesiune de credință din a vorbi despre toți și toate:

„Dar despre noaptea cînd ne vom iubi, noaptea apropiată, sau că ne-am săturat, e monoton, despre zăpada anunțată la radio și în ziare, despre alergătura prin oraș și cadoul pentru colega de mîine, despre cheful de mîine și Tea pe care vom lăsa-o la un unchi și despre călușeii încă o zi amînați, despre rîs, despre glume și despre tatăl meu, fostul colectivist, paznic la o stupină, și despre șura lui părăginită, despre pînzele mele cu arături și cai, despre trecutul nostru, despre dezgustul meu nemotivat și nemărturisit, despre golul în care simt că mă pierd acum, spune și tu, despre toate acestea să tac?“ (*Semne pregătitoare pentru o aventură*).

Motivațiile unei astfel de opțiuni se bănuiesc în spatele accepțiunii pe care autorul o dă autenticității: conform acesteia, scriitorul „girează“ și garantează autenticitatea prozei sale cu propria biografie, cu propriul accident existențial devenit relevant.¹ Problema nu se mai pune în termenii exclusivi ai „reprezentării realului“², ci mai întîi în termenii unui realism al reprezentării autorului, ai unei sincerități a transcrierii unor pagini de jurnal. Scriitorului i se impune astfel o convenție în plus, una care poate stingheri spontaneitatea gesturilor sale omenești, dar este absolut necesară. În povestirea de deschidere a volumului de debut, intitulată *Semne pregătitoare pentru o aventură*, naratorul se afirmă „stingherit“ de conștiința scrisului:

„de puțină vreme am început să simt că sînt un scriitor“.

A simți cum devii scriitor înseamnă a accepta, ca pe o „metodă de lucru“³, să te miști și să gesticulezi pentru a scrie despre mișcările și gesturile tale, a accepta convenția naratorului suprapus aproape perfect persoanei „sociale“ care este scriitorul.

Prozele primului volum se centrează, la diferite niveluri, în jurul acestei problematizări

„Aș fi eu de crezut că acela sînt eu, doresc eu să se creadă aceasta?”
(*Acte originale/ Copii legalizate*)

sau rămîn într-un spațiu exclusiv experimental: *Doborîtură de vînt* încearcă să recupereze o sumă de senzații și manevrează culori și sunete ale unei păduri privity

„cu un ochi de copil, ca un fel de copil ce încă n-a citit tot ce s-a scris vreodată mai frumos și mai bun despre farmecul ei”;

Anexă la un ordin de lăsare la vatră trimite la „situațiile absolut privilegiate din viața simțurilor noastre”, pledînd pentru „răbdarea de a contempla”; *O plimbare* sau *Scurt scenariu de octombrie* încheagă cadre picturale provenite dintr-un lung exercițiu de percepție.

Pe lîngă acest filon al degustării senzorialului, ilustrat parcă mai mult în virtutea unui exercițiu necesar, decît a unei profesii de credință, scriitorul este adeptul unui textualism mai mult de tematică decît de formulă: în povestirea *Acte originale/ Copii legalizate*, personajul-narator teoretizează colocvial asupra felului în care niște texte (actele de identitate) au devenit condiții ale unei existențe sociale pînă la a se substitui existenței însăși:

„Oriunde ai trăi numai așa identitatea ta e astfel dovedită [...] Arătînd că exiști și că ăsta ești tu cum e scris.”;

Fragmente dintr-un fals tratat de alpinologie descompune procesul scrierii unei proze despre munte: acesta nu mai face obiectul contemplației pure, el intră într-un scenariu simultan al sondării limbajului, al găsirii expresiei

„A găsi de fiecare dată acea expresie care să-l evidențieze”.

Autorul culege cîteva mostre de text oficializat, clișeizat de contextul unei receptări mecanice (*Puiul* lui Brătescu-Voinești, în *Semne pregătitoare...*) ori textele cele mai reduse spațial, utilizate în predarea gramaticii, ca în *Cal pe deal lîngă satul Nereju*, investind extrasele de manual școlar cu sens proaspăt, refuncționalizîndu-le. Scriind despre

munte (în *Fragmente dintr-un fals tratat de alpinologie*) ori despre pădure (în *Doborâtura de vînt*), scriitorul face o opțiune ostentativă, la fel ca atunci cînd își începe proza cu un fragment de manual de literatură: el alege clișeu tematic, pulverizîndu-l într-o constelație de corespondențe intertextuale care include aici tratări „clasice“ și exemplare ale temei (v. intertextele din *Sara pe deal*, *O, râmii*, *Floare albastră*), dar și propensiuni înspre spații insolite (v. trimiterea la formula kantiană: „cerul înstelat deasupra mea și legea morală în mine“, într-o variantă personală). Gustul pentru parodic nu se află cu orice preț între slăbiciunile autorului: procedînd diferit față de cei mai mulți dintre optzeciști, el preferă recuperării parodice o recuperare declarat afirmativă, salvatoare. Textele canonizate de receptarea tradițională sînt citite salvator, cărțile lui Hogaș despre munte sînt „Cartea“, scrisul este terapeutic, se petrece curativ, însemnînd abandonarea oricăror „ficțiuni“ în favoarea *trăirii*. Cu toate acestea, accepțiunea „trăirii“ rămîne vag suspendată, demonstrația urmînd să apeleze mereu la un pol al „ficțiunilor“ livrești. Inserțiile textuale sau metatextuale⁴ sînt momente de necesar feed-back, deși refuzul lor în numele trăirii „vii și adevărate“, este făcut explicit în aproape toate povestirile acestui volum.

În *Sinuosul melc al dimineții*, personajul se descoperă rușinat de felul în care poetizase cosmogonic pe marginea frumuseții femeii adormite

„Faptul că știi ce e poezia te poate face uneori ridicol“,

concretizînd o criză existențială, o luptă a conștientului care, paradoxal, încearcă acum să se smulgă de sub imperiul textului, de care este condiționat, cu inconștientul care poartă, între datele sale, semnul lingvistic, cuvîntul. *Ridicarea la putere*, din același volum de debut, nu face decît să ducă la extrem această conștiință, mai exact acest inconștient al textului: experimentul textual este aberant, pare un dicteu automat a trei texte simultane. Finalitatea vizată (un fel de percepție a integralului în simultaneitate) este salutară, numai că experimentul nu convinge tocmai prin lipsa lui de substanță.

Ultima povestire, intitulată *Variațiuni pe o temă în contralumina* (cum, de altfel, se subintitulează întregul volum) transformă lumea în text, așa încît contemplarea ca „lectură a lumii“ care apăruse și în *Fragmente dintr-un fals tratat de alpinologie*) este

substituită de un soi de „microscopare“. Obiectele capătă proporții sau, mai degrabă, semnele textului capătă dimensiunea obiectelor. Povestea tatălui venit la fiul său la oraș se desfășoară pe măsură ce covorul mamei rămase acasă se țese, ca într-o altă *Odissee*. Textul-textură se confundă cu viața, trăirea este text, gesturile și întâmplările corespund urzelii liniare și consecutive:

„Mergeam pe stradă și trăiam acolo literatura propriei mele vieți.“

Omul este semnificație, iar obiectele sînt semne și simboluri (aerul este „o pădure de simboluri“, marea este citită în „semne“). Simultaneitatea vieții și a textului se percepe în echivalarea scrierii cu o consumare, cu o înaintare spre moarte: foile se „înnegresc“ pe rînd, pe măsură ce povestea se apropie de sfîrșit, albul se consumă pentru a lăsa textul să se construiască. Procedul, în aparență excesiv estetizant, este, după mărturia autorului, unul menit să prindă, în „orbul păienjeniș“ al vorbelor, „lucrul însuși“, care „se va înscrie și se va descrie singur“. Întîlnim aici, în metafora „orbului păienjeniș“ de cuvinte, figura paralelă „năvodului“ cu ochiuri mici care, la Mircea Nedelciu, reprezintă instrumentul favorit al optzeciștilor interesați să „rețină“ viața în toate detaliile și haosul ei. Alegerea unei poetici a transformării minorului în major capătă acum o altă semnificație: ea este singura capabilă să creeze acel „orb păienjeniș“ de vorbe, receptacolul necesar al substanței, al lucrului însuși, fără a constitui însă și condiția suficientă „prinderii“ acestuia din urmă, așa cum pare să avertizeze, cu reticență, naratorul în finalul volumului:

„Totuși lipsea ceva.“

Comunere cu paralele inegale, volumul de proză scurtă din 1988, este sensibil diferit în compoziție: episoadele se încheagă romanesc într-un dialog al scriiturilor: bucăților de proză aparținînd ingrateri vîrste postmoderne, scriitorul le contrapune povestiri de dragoste scrise în replică la *Dafnis și Hloe*. Întregul volum stă sub semnul unui citat din Longos:

„Iar nouă ajută-ne zeul să scriem iubirile altora *cu gîndul senin*“
(- s.m.).

Autorul scrie aici despre dragoste fără încrîncenarea și dilemele modernului, cu seninătate, într-o explozie de culori și seve care fac din cele patru *Epure pentru Longos* tot atâtea pledoarii pentru o vîrstă încrezătoare a scrisului. Acestea ar fi „paralelele inegale“ din „compunerea“ lui Gheorghe Crăciun: pe de o parte scriitura optzecistă, proza interesată de sine însăși, ecurile și comentariile altor texte, iar pe de alta scriitura romantic „vitalistă“ despre iubire, aparținînd unei inocențe culturale, recuperată cu entuziasm⁵. Cele două voci rămîn paralele pînă spre final. Al. Mușina vede în căutarea aceluși text care „scrie trupul“, la Crăciun, o modalitate de a salva textualismul „de la sterilitate“, prin transformarea textului într-o „formă de manifestare în real (și de influențare și «stăpînire» a acestuia)“ (1996: p. 109).

Sînt din nou demontate texte moarte din manualele școlare (în *Viața e vis*); problematica autenticității este ancorată în cîteva replici la proza lui Anton Holban, văzut ca un scriitor „mai adevărat“ decît Camil Petrescu; se contemplă din nou, în gînd, forma unui

„text despre care ești sigur că nu-l vei scrie niciodată“

(în rețetarul poetic idealizat din *Alte copii legalizate*); sînt notate grăbit revelații asupra naturii „lămuritoare“ a limbajului

„Sînt propoziții care fac lumină în ființele noastre obscure și spontane“ – *Gravitație, colaps*).

Izobare de primăvară integrează un comentariu la volumul de debut al scriitorului într-o discuție dintr-un bar, din perspectiva inaderentului la textualism și a inadecvării optzecismului la viața „vie și adevărată“.

„E prea ingenioasă și prea inteligentă [cartea anterioară, *Acte originale/ Copii legalizate* – n. m.]. E ca un mecanism bine uns. [...] Dar asta nu-i destul. Cartea nu are sînge, n-are viață în ea, e prea sofisticată și prea... gramaticală.“

Se analizează experimente (precum acela al „scrierii binare“ etc.), se pariază pe paradigma viitorului

„dintr-o lume de hîrtie într-o lume de ecrane“,

se desfășoară deci un întreg jurnal de existență culturală. Jurnalul, biografia, este materia primă a acestor proze, dar un jurnal invadat de date culturale, admițînd cu luciditate imposibilitatea viețuirii în afara lor

(„trăim într-o lume de citate“ sau „noi, oamenii, nu prea știm să trăim, noi sîntem niște iubitori de găoace“ – *Trei scrisori și-un nor roșu*).

În ultima *Epură pentru Longos*, care încheie volumul, „paralelele“ sînt abandonate tocmai din perspectiva acestui material special al literaturii. Scribul bătrîn și chinuit din final se dezvăluie a fi eroul propriei sale scrieri, iar povestea lui Dafnis și Hloe, spusă după toate regulile artei care nu și-a dobîndit deocamdată conștiința de sine, se cuprinde în cartea sa. Literatura se naște și în cazul scribului din detaliile personale ale unei vieți „consemnate“ în jurnal. Formula optzecistă se motivează suplimentar, iar noul personaj al prozei de acest fel, cititorul, apare în ipostaza lui negativă. Hrînindu-se din „viețile altora“, hămesit de detalii intime, el nu poate fi decît figura agresivă, intruzivă, ori, cel puțin, gurmandul lexical, un rafinat degustător al deliciilor verbale (ca personajul din *Trei scrisori și-un nor roșu*). Însă, înainte de a fi autor, naratorul însuși este cititor, motiv pentru care el se află mereu în căutarea sevelor adevărate, a relevanței generale a vieții trăite subiectiv. De aceea, jurnalul trebuie să continue la infinit, căutînd să producă o serie de repere energetice constante:

„Iată, el își spunea că dragostea este singurul lucru neschimbător pe lumea asta“,

scribul trebuind să ducă mereu mai departe scriitura inocentă, necontaminată de morbul modernității.

Este evident că Gheorghe Crăciun pornește de la o poetică a derizoriului pentru a o refuza, din ce în ce mai explicit, cu nostalgia unei alte vîrste a scrisului, sau cu intenția de a recupera o substanțialitate pierdută a scriiturii. Obsesia se va lămuri în romanul apărut în 1993, *Frumoasa fără corp*:

„Tot ceea ce am scris din '73 încoace a însemnat pentru mine o aventură a căutării trupului, (...) o căutare disperată a unei

corporalități ireductibile, coincidentă la rigoare chiar cu persoana mea“,

mărturisește vocea auctorială în ultimul capitol.

Există, în cazul acestui roman, o serie de detalii posibil de speculat în direcția recuperării amintite. Mai întâi, titlul stabilește de la bun început o parafrază și un dialog cu basmul prelucrat eminescian, *Miron și frumoasa fără corp*. Or, întoarcerea la vârsta eminesciană a scrisului românesc, mai mult chiar, la o prelucrare a unei creații populare, deci *vii*, nu poate fi străină de eventuala căutare a unei „corporalități ireductibile“ a literaturii înseși. La fel, alegerea de către autor a imaginii boticelliene de pe copertă, reprezentînd-o pe Venus născîndu-se din „spuma mării“ este exploatabilă în aceeași direcție, deoarece imaginea evocă atît *concretizarea* frumuseții absolute dintr-o substanță evanescentă, cît și posibila naștere a literaturii din literatură, a mitului din mit. Speculația merită analizată în măsura în care dezvăluie o foarte interesantă reducție operată de autorul romanului asupra spațiului tematic optzecist. Dacă pentru cei mai mulți dintre congenerii săi există două surse diferite din care textul se poate hrăni, literatura și biografia, concretul imediat, pentru Gheorghe Crăciun biblioteca pare să respire, să aibă aceeași valoare de adevăr și același grad de concretețe (respectiv aceeași structură *vie, organică*) ca și realitatea.

Romanul se înscrie într-o structură formal circulară: el începe și se termină în aproximativ același moment din timp și spațiu, în satul regăsit după mai mulți ani de către Octavian, aflat acum în concediu. Toate simțurile acestuia sînt augmentate de o durere de măsea și, în consecință, textul operează mai puțin cu percepții vizuale, orientîndu-se postmodern mai mult în jurul unor percepții senzoriale ce păstrează contactul direct între subiect și obiect⁹. Caietul-jurnal, la care personajele revin mereu, asemenea unui alt Graal, este moștenit, păzit, furat (povestirile propriu-zise, acelea care formează carnea romanului, fiind scrise în paginile sale), se deschide ca o buclă sau ca o falie dintr-o secundă dilatată la infinit. Vlad, autorul jurnalului, este bolnav de modernitate, se află în etapa „abstractă și conceptuală“, fără să poată „trăi și atît“. Senzațiile sale nu sînt nici ele pure: îl „ja cu frig pur și simplu“ atunci cînd simte nevoia de *a povesti* la fel cum se îndoiește de exclusivitatea propriilor drepturi asupra gîndurilor sale:

„Dar unde am mai citit eu chestia asta? Unde s-o fi citit? Ea-mi aparține în exclusivitate. [...] Nu sînt un imbecil!“

Literatura este pentru Vlad un mijloc de a falsifica existența dar și un fel de drog față de care trupul a dezvoltat o dependență. Exercițiul de luciditate nu poate fi unul salvator, pentru că oroarea

„de pagini și cărți, de orice informație oferită de la stînga la dreapta în șiruri disciplinate“

nu se poate exprima altfel decît în scris. Cărțile se află mereu la pîndă,

„o putere diabolică gata să-i nege [«creierului meu care încearcă să fie viu» - n.m.] orice inițiativă personală, orice mister, orice puls sau impuls“.

Neputînd să lupte „împotriva propoziției“, Vlad nu poate trăi decît transcriind, însă într-un gest de revoltă, într-o violentă intenție de a macula

„virginitatea asta liniată, inutilă“.

Ultimele pagini ale jurnalului său conțin un ciclu de poeme a căror trăsătură distinctivă nu este alta decît căutarea trupului, cu substanța și viața sa.

Capitolele *Sfirșitul verii* și *Somnul băutorului de apă* sînt două povești de dragoste cu doi protagoniști diferiți, variațiuni ale unei teme unice, ale aceluiași început de dragoste pentru o aceeași femeie iluzorie și „fără corp“. Pentru că și Ioana, de care este îndrăgostit Gil, și Adela, care îl obsedează pe Vlad, acum familist mai mult sau mai puțin convins, sînt apariții schimbătoare, lipsite de consistență, însă compuse convingător din proiecții virtuale. Căutarea unui trup este mereu neîmplinită, sfîrșește printr-o anulare ori se refuză într-o evidență negativă, însă romanul urmărește ratarea acestei căutări. Scriitorul instrumentează perfect respirațiile poveștii pe care o ridică din spațiul steril al unei suferințe determinate cultural înspre nivelul surprinderii sîmburelui ultim al ființei.

Lepădarea de piele este o anexă metatextuală a povestirii, ea explicînd înțelesurile căutării: „trupul“ rîvnit este

„acea interioritate rațională și viscerală din care se naște limbajul“.

Capitolul prelungește jurnalul lui Vlad într-un jurnal de creație care conține lecturi din Roland Barthes, Julia Kristeva sau Herbert Read, eseul *Trup și literă*, publicat în 1982 într-un număr al „Astrei“ și evocarea unor exerciții de relaxare din liceu. Scriitorul încearcă să găsească mijloacele prin care să ia în posesie trupul în ceea ce el înseamnă „factor perturbator“, dar și dictator al imaginarului. De aceea, exercițiile de relaxare sînt rememorate ca modele de lectură perfectă a trupului

(„Ca și cînd mi-aș fi citit corpul în gînd, într-o oglindă interioară“)

dar și ca revelații ale identității dintre trup și text:

„Singurul meu trup care exista cu adevărat era acela din mîntea mea.“

Mereu amăgitoarea „frumoasă fără corp“ este de fapt textul care și-a recuperat „naivitatea și sentimentalitatea prealfabetică“, al cărui principiu este „sentio, ergo sum“. Deloc întîmplător, unul din cuvintele leitmotivice ale prozei lui Gheorghe Crăciun este *simulacru*: scriitorul se declară în afara magiei „experiențelor reale ieșite din comun“, arătîndu-se mai degrabă convins de exercițiile de mimare și simulare, de lumi virtuale în care să se lanseze fără altă teamă decît aceea de a nu fi trezit de un cutremur și aruncat „în cea mai cruntă realitate“. Sensibil în diagnosticarea crizelor moderne, autorul romanului *Frumoasa fără corp* percepe trăsătura principală a omului de astăzi ca ținînd de un anumit stadiu de condiționare culturală, de o lume a semnelor și simbolurilor, a simulacrelor cu înțelesuri dictate de trup, de conviețuirea simultană a „raționalului“ și „visceralului“.

În *Epilog*, personajul din primul capitol, Octavian, abandonează scrisul

„cu un sentiment de supremă ușurare“,

descoperind, la o partidă de pescuit, mirajul „trupului neștiut“ al peștelui gata să fie prins. Soluția este extremă și nu rămîne fidelă accepțiunii pe care autorul o dăduse anterior acestei căutări a corpului

și refuzului cărților. Pentru că, prea lucid, scriitorul nu mai poate avea pretenția creației pure: el nu-și mai poate dori să zămislească lumea, neavînd la dispoziție obiecte propriu-zise, ci simulacrele lor textuale. Singurul său vis poate fi crearea expresiei optime, a acelei expresii dictate de respirația și durerea trupească, a acelei organizări lingvistice născute dintr-un orizont preverbal, umoral⁷.

Pornit de pe poziția autosuficientă a optzecistului care semnalează prezența simulacurului, psalmodiindu-l pe diverse voci și tonuri, Gheorghe Crăciun se descoperă tot mai însetat de corporalitate. Mai întii, el reușește să o atingă lingvistic, recuperînd formal o scriitură vitală, mustitoare și bîntuită de aerul tare și stenic al naivității culturale. Aspirația sa ultimă este însă de a o descoperi la nivelul cel mai adînc al produsului creatorului lucid, care și-a parcurs toată biblioteca, ca pe un alt „labirint viu“ borgesian, în care geometria intelectului și figurarea rotunjimilor organice coexistă.

Neputînd să refuze vîrsta în care s-a născut, scriitorul încearcă să descopere punctele energetice ale epocii sale devitalizate, învățînd din nou exercițiul percepției și al senzației. Iar metoda la care se oprește abandonează interesul pentru transformarea minorului în major în favoarea redescoperirii *trupului*, a ceea ce este exemplar; cărțile sale povestesc despre iubire în intenția de a restitui relevanța literaturii „senine“ despre iubire, cu alte cuvinte, afirmă lumi virtuale, simulacre ale unei vîrste a inocenței și a seninei naivități, propunîndu-le cu gravitate ca lumi viabile, ale „corpului regăsit“. Gheorghe Perian observa cu pertință că, deși afișază o poetică a fragmentarismului, romanul „nu e lipsit totuși de un principiu de unitate“ (p. 190), prezent și vizibil mai ales la nivel tematic, romanul dezvoltîndu-se geometric din „matricea tematică“ a citatului din Longos și atrăgînd atenția mai ales prin „energia sa productivă“.

Vedem în această obsesie a „principiului de unitate“ pe care l-am citit figural în căutarea înfrigurată a *corpului*, un tribut pe care Gheorghe Crăciun se delectează să-l plătească, încă, modernismului, deloc dispus să susțină fățiș desființarea structurii (și nu întîmplător *trupul* – modelul obsesiv, ține de registrul figurării organice, organicismul și iluzia viabilității sale constituind, pentru Lyotard, un element principal al metanarațiunilor legitimizează ale modernismului).

Traseul scriiturii lui Crăciun ni se pare cel mai reprezentativ pentru posibilitățile optzecismului de a fundamenta, cel puțin în proză, o poetică viabilă, mergînd în direcția unui nou umanism integrator, care a achiziționat deja experimentalismul tehnicist, fiind pregătit să propună de acum noi modele relaționale și să re-ontologizeze lumea textului.

Note:

¹ „Autor fiind, tînărul prozator devine conștient că un nou tip de *autoritate* trebuie să garanteze adevărul spuselor sale. Astfel, experiența sa personală a lumii poate deveni un centru de greutate al actului narativ, o forță polarizatoare, un factor ordonator și un stimul al operei. Evident, cu condiția ca această experiență să aibă și o valoare comună, să fie exponențială, problematică pentru comunitatea în numele căreia autorul vorbește. Așadar, autobiografia ca material simptomatic, esențial.” Gheorghe Crăciun, „Autenticitatea ca metodă de lucru”, în Crăciun, ed. 1994; p. 284.

² În „Problema personajului”, articol publicat în Crăciun, ed. 1994, Ioan Buduca discută problema autenticității în aceiași termeni, condiționînd-o deopotrivă de un „realism al reprezentării realului” și de unul „al auctorialității ce dirijează convențiile ficțiunii” (p. 256).

³ V. Gheorghe Crăciun, art. cit. ibidem.

⁴ V. frecvențele referiri la *poiesisul* unei bucăți pe măsură ce textul se desfășoară ori reflecțiile asupra identității de esență între autor și personaj.

⁵ Receptînd noi înșine pervertit gestul scriitorului, îl vedem paralel aceluia care îl făcea pe Eminescu să scrie *Epigonii* pentru salutarea aceleiași inocențe într-o epocă „prea trează” de „suflarea secolului” sau pe Mircea Cărtărescu să inaugureze, cu *Levantul*, o școală „recuperatorie” a unor potențe lirice demonetizate.

⁶ V., pentru prioritatea postmodernă a simțurilor care distrug distanța dintre subiect și obiect, în defavoarea vederii, I. Em. Petrescu 1989, cap. *Orbirea lui Orfeu*, mai ales p. 12 și urm.

⁷ Nu întîmplător, „caietul” de lecturi din Roland Barthes este selectiv tocmai în sensul privilegierei textelor în care scrisul este văzut ca o „anagramă” a trupului, într-o perspectivă configuraționistă.

Volume

1. Agopian, Ștefan: 1979, *Ziua mîniei* (roman), București: Editura Cartea Românească
2. Agopian, Ștefan: 1983, *Tobit* (roman), București: Editura Cartea Românească
3. Agopian, Ștefan: 1984, *Manualul întâmplărilor* (povestiri), București: Editura Cartea Românească
4. Agopian, Ștefan: 1987, *Sara* (roman), București: Editura Eminescu
5. Cărtărescu, Mircea: 1989, *Visul* (nuvele), București: Editura Cartea Românească
6. Cărtărescu, Mircea: 1990, *Levantul*, București: Editura Cartea Românească
7. Cărtărescu, Mircea: 1993, *Nostalgia* (nuvele), București: Editura Humanitas
8. Cărtărescu, Mircea: 1994, *Travesti* (roman), București: Editura Humanitas
9. Cărtărescu, Mircea: 1996, *Orbitor. Aripa stîngă* (roman), București: Editura Humanitas
10. Crăciun, Gheorghe: 1982, *Acte originale/ Copii legalizate* (proză scurtă), București: Editura Cartea Românească
11. Crăciun, Gheorghe: 1988, *Compunere cu paralele inegale* (proză scurtă), București: Editura Cartea Românească
12. Crăciun, Gheorghe: 1993, *Frumoasa fără corp* (roman), București: Editura Cartea Românească
13. Groșan, Ioan: 1985, *Caravana cinematografică* (proză scurtă), București: Editura Cartea Românească
14. Groșan, Ioan: 1989, *Trenul de noapte* (proză scurtă), București: Editura Cartea Românească

15. Groșan, Ioan: 1992, *O sută de ani de zile la Porțile Orientului* (roman), București: Editura Fundației Culturale Române
16. Nedelciu, Mircea: 1979, *Aventuri într-o curte interioară* (proză scurtă), București: Editura Cartea Românească
17. Nedelciu, Mircea: 1981, *Efectul de ecou controlat* (proză scurtă), București: Editura Cartea Românească
18. Nedelciu, Mircea: 1983, *Amendament la instinctul proprietății* (proză scurtă), București: Editura Eminescu
19. Nedelciu, Mircea: 1984, *Zmeura de câmpie* (roman împotriva memoriei), București: Editura Militară
20. Nedelciu, Mircea: 1986, *Tratament fabulatoriu* (roman), București: Editura Cartea Românească
21. Nedelciu, Mircea: 1989, *Și ieri va fi o zi* (proză scurtă), București: Cartea Românească.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Bibliografie critică orientativă

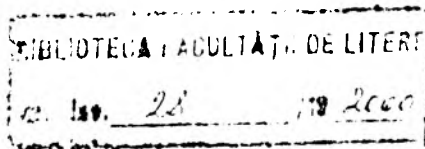
1. „Caiete critice“, Postmodernismul, Nr. 1-2, 1986
2. „Echinox“, Generația '90?, nr. 6-7-8-9, 1995
3. „Echinox“, New Europe College, nr. 4-5-6, 1997
4. „Euresis – cahiers roumains d'études littéraires“, nr. 1-2, 1995
5. „Paralela 45“. Revistă de avangardă culturală, nr. 1, 1996 și nr. 2, 1996
6. „Secolul XX“, Nr. 272-273-274
7. Adamek, Diana și Bot, Ioana, eds.: 1991, *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, Cluj: Editura Dacia
8. Andru, Vasile: 1992, *Memoria textului*, [București]: Editura Cartea Românească
9. Babeți, Adriana și Șepețean-Vasiliu, Delia, eds.: 1980, *Pentru o teorie a textului*. Antologie „Tel Quel“ 1960-1971, introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, București: Editura Univers
10. Barthes, Roland: 1987, *Romanul scriiturii*. Antologie, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețeanu-Vasiliu, prefață de Adriana Babeți, postfață de Delia Șepețeanu-Vasiliu, București: Editura Univers
11. Baudrillard, Jean: 1994a, *Simulacra and Simulations*. Translated by Sheila Faria Glaser, Ann Arbor: The University of Michigan Press
12. Baudrillard, Jean: 1994b, *The Illusion of the End*, translated by Chris Turner, Stanford: Stanford University Press
13. Bertens, Hans: 1995, *The Idea of the Postmodern. A History*, London & New York: Routledge
14. Best, Steven & Kellner, Douglas: 1971 (ediția a doua: 1991), *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, New York: The Guilford Press

15. Buciu, Victor Marian: 1998, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova: Aius
16. Cârnecki, Magda: 1997, *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism*, București: Editura Litera
17. Călinescu, Matei: 1995, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Postfață de Mircea Martin, București: Editura Univers
18. Corniș Pope, Marcel: 1996, *The Unfinished Battles. Romanian Postmodernism Before and After 1989*, Iași: Polirom
19. Crăciun, Gheorghe, ed.: 1994, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Pitești: Editura Vlasie
20. Culler, Jonathan: 1994 (first edition: 1983), *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, London: Routledge
21. Derrida, Jacques: 1967, *De la grammatologie*, Paris: Edition de Minuit
22. Eco, Umberto: 1990, *Travels in HyperReality. Essays*, Translated from the Italian by William Weaver, New York: Harvest/HBJ
23. Eco, Umberto: 1992, *Les limites de l'interprétation. Essai*, traduit de l'italien par Myriem Bouhazer, Paris: Edition Grasset
24. Fokkema, Douwe W.: 1994, *Literary History. Modernism and Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: Johns Benjamins Publishing Company
25. Foucault, Michel: 1996, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, Traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Dosar de Bogdan Ghiu, București: Editura Univers
26. Foucault, Michel: 1998, *Ordinea discursului. Un discurs despre discurs*, Traducere de Ciprian Tudor, [București]: Eurosong & Book
27. Gorgos, Constantin, ed.: 1987-1991, *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*, volumele I-IV (A-Z), București: Editura Medicală
28. Guenon, Rene: 1993, *Criza lumii moderne*, traducere de Anca Manolescu, prefață de Florin Mihăescu și Anca Manolescu, București: Editura Humanitas

29. Hassan, Ihab: 1971, „POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography“, în „New Literary History“, nr. 3
30. Hassan, Ihab: 1982, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, New York: Oxford University Press
31. Hassan, Ihab: 1988, *The Postmodern Turn*, New York & London: Methuen
32. Hocke, Gustav Rene: 1973, *Lumea ca labirint*. Manieră și manie în arta europeană. De la 1520 pînă la 1650 și în prezent, Traducere de Victor H. Adrian, prefață de Nicolae Balotă, postfață de Andrei Pleșu, [București]: Editura Meridiane
33. Hocke, Gustav Rene: 1977, *Manierismul în literatură*. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică. Contribuții la literatura comparată europeană. În românește de Herta Spuhn, prefață de Nicolae Balotă, București: Editura Univers
34. Hutcheon, Linda: 1980, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press
35. Hutcheon, Linda: 1985, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York & London: Methuen
36. Hutcheon, Linda: 1988, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York & London: Routledge
37. Jameson, Fredric: 1991, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press
38. Jencks, Charles, ed.: 1992, *The Post-Modern Reader*, London: Academy Editions/ New York: St. Martin's Press
39. Lyotard, Jean-François: 1983, „Answering the Question: What Is Postmodernism?“, transl. by Regis Durand, from *Innovation/ Renovation*, edited by Ihab Hassan, University of Wisconsin Press
40. Lyotard, Jean-François: 1984, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press
41. Manolescu, Nicolae: 1987, *Despre poezie*, București: Editura Cartea Românească
42. Mincu, Marin: 1981, *Eseu despre textualizarea poetică*, București: Editura Cartea Românească

43. Mincu, Marin: 1993, *Textualism și autenticitate*. Eseu despre textul poetic, III, Constanța: Editura Pontica
44. Montaigne, Michel de: 1964, *Eseuri*, vol. I-II. Studiu introductiv și note de Dan Bădărău, traducere de Mariela Seulescu, București: Editura Științifică
45. Mușina, Alexandru: 1996, *Unde se află poezia*, Tîrgu-Mureș: Editura Arhipelag
46. Mușina, Alexandru: 1997 *Eseu despre poezia modernă*, Editura Cartier
47. Nemoianu, Virgil: 1997, *O teorie a secundarului*. Literatură, progres și reacțiune. În românește de Livia Szasz Câmpeanu, București: Editura Univers
48. Papahagi, Marian: [1990], *Cumpănă și semn*, București: Editura Cartea Românească
49. Perian, Gheorghe: [1996], *Scriitori români postmoderni*, București: Editura Didactică și Pedagogică
50. Petrescu, Ioana Em.: 1989, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj: Editura Dacia
51. Petrescu, Ioana Em.: [1993], *Ion Barbu și poetica postmodernismului*, București: Editura Cartea Românească
52. Petrescu, Liviu: 1992, *Vîrstele romanului*, București: Editura Eminescu
53. Petrescu, Liviu: [1996], *Poetica postmodernismului*, [Pitești]: Editura Paralela 45
54. Regman, Cornel: 1997, *Dinspre „Cercul literar“ spre optzeciști*, București: Editura Cartea Românească
55. Simion, Eugen: 1981, *Întoarcerea autorului*. Eseuri despre relația creator-operă, București: Editura Cartea Românească
56. Simion, Eugen: 1989, *Scriitori români de azi*, IV, București: Editura Cartea Românească
57. Spiridon, Monica: 1996, *Apărarea și ilustrarea criticii*, București: Editura Didactică și Pedagogică
58. Spiridon, Monica: 1998, *Interpretarea fără frontiere*, Cluj: Editura Echinox

59. Starobinski, Jean: 1993, *Melancolie, nostalgie, ironie*. Traducere de Angela Martin, selecția textelor și prefață de Mircea Martin, București: Editura Meridiane
60. Țeposu, Radu G.: 1993, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București: Editura Eminescu
61. Vattimo, Gianni: 1993, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă*, traducere de Ștefania Mincu, postfață de Marin Mincu, Constanța: Editura Pontica
62. Vattimo, Gianni: 1994, *Dincolo de subiect. Nietzsche, Heidegger și hermeneutica*, Traducere de Ștefania Mincu, Constanța: Pontica
63. Vattimo, Gianni: 1996, *Aventurile diferenței*, Traducere de Ștefania Mincu, Constanța: Pontica
64. Witkin, Joel Peter, ed.: 1987, *Masterpieces of Medical Photography. Selections from the Burns Archive. Captions by Stanley M. Burns M. D.*, Twelvetrees Press
65. Witkin, Joel Peter: 1985, *Joel Peter Witkin. A Collection of Images*, Twelvetrees Press





Mihaela Ursa s-a născut la 25 septembrie 1971, în localitatea Sângeorz-Băi, județul Bistrița Năsăud. Absolventă a Facultății de Litere (secția română-engleză) a Universității "Babeș-Bolyai" (1995). Actualmente asistent la Catedra de Literatură Universală și Comparată a Facultății de Litere din Cluj-Napoca. Debut revuistic în "Tribuna" (1990). Publică în diverse reviste ("Steaua", "Apostrof", "Familia", "Poesis" etc.) cronică literară, eseuri, articole și studii literare având ca obiect literatură română și universală. Colaborează la *Dicționarul analitic de opere literare românești*, vol. I-II, coordonat de prof. dr. Ion Pop (Editura Didactică și Pedagogică, 1998) și, în calitate de asistent cercetător la Colectivul de Lexicologie și Lexicografie al Institutului de Lingvistică "Sextil Puscariu" din Cluj, la finalizarea lucrărilor pentru *Dicționarul limbii române* și pentru *Baza de date a limbii române*. Are în pregătire o teză de doctorat despre critica americană a anilor '80-'90. Primește, în iunie 1998, Marele Premiu al Asociației Scriitorilor din Cluj pentru debut în critică literară, pentru volumul de față.

Cartea a apărut cu sprijinul
Ministerului Culturii

I.S.B.N.: 973-593-030-7

Lei 15 000