

C o l e c ț i a „ C A N O N ”

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Mihaela Ursa

**Gheorghe Crăciun**

monografie

AULA

BCU Cluj / Central University Library Cluj

Colecția „CANON”

BCU Cluj / Central University Library Cluj

**GHEORGHE CRĂCIUN**

**monografie, antologie comentată, receptare critică**

Colecția „CANON” este coordonată de **Alexandru Cistelean**

Coperta: **Dan Zbarcea**

Editor: **Alexandru Mușina**

© 2000, Editura „AULA”

O.P. 14, C.P. 13.67, Brașov 2200

Tel/fax: 068/31.15.08

Tel: 068/32.66.47

© **Gheorghe Crăciun**, pentru textele care îi aparțin

Redactor: **Nicoleta Cliveț**

Corectură: **autorul**

Tehnoredactare: **Viorel Ciama**

I.S.B.N. 973-8206-15-4

Cartea a apărut cu sprijinul Ministerului Culturii din România

Printed in Romania  
 grupul drago print  
**fed print sa** O societate Butan Gas 

B-dul Tudor Vladimirescu, nr. 31, sector 5, București, ROMÂNIA

Telefon: 335.93.18; 335.97.47

Fax: 337.33.77

**Mihaela Ursa**

# **GHEORGHE CRĂCIUN**

**monografie, antologie comentată,  
receptare critică**

BCU Cluj / Central University Library Cluj

**A U L A**

BCU Cluj / Central University Library Cluj

## Cuprins

<b>Gheorghe Crăciun – monografie critică</b> .....	7
Epocă, generație, curent .....	14
Creația și poetica lui Gheorghe Crăciun .....	20
Creația beletristică .....	20
<b>Antologie de texte teoretice</b> .....	48
Pelicanul și babața .....	50
Arhipelagul '70-'80 și Noul Flux .....	52
Dintr-un «caiet de teze» .....	53
Desenul și scrisul .....	55
Simulacrul final? .....	56
Gîndirea slabă într-o lume moale .....	59
Între modernism și postmodernism .....	59
Despre autenticitatea ca metodă de lucru .....	64
Canonul românesc? .....	67
Scriitorul și puterea sau despre puterea scriitorului .....	70
Autoportret indirect .....	70
<b>Antologie comentată de texte beletristice</b> .....	73
Acte originale/ Copii legalizate .....	77
Compunere cu paralele inegale .....	82
Frumoasa fără corp .....	82
<b>Dosar de receptare critică</b> .....	89
<i>Ovid. S. Crohmălniceanu, Eugen Simion,</i> <i>Marian Papahagi, Radu G. Țeposu,</i> <i>Ștefan Borbely, Gheorghe Perian,</i> <i>Carmen Mușat, Mihaela Ursa</i>	
<b>Data bio-bibliografice</b> .....	93

BCU Cluj / Central University Library Cluj



# GHEORGHE CRĂCIUN MONOGRAFIE CRITICĂ

## EPOCĂ, GENERAȚIE, CURENT

**Epoca și generațiile. Modelul optzecist. Predecesori și posteritate literară. Postmodernismul și descrierile sale românești: anti-modernistă, textualistă, teoretică. Locul lui Gheorghe Crăciun în cadrul generației '80. Domenii de creație. Gheorghe Crăciun – poet, prozator, eselist, editor.**

Cultura noastră (și, mai sigur: literatura), a intrat de câteva decenii într-un joc menit să ușureze munca istoricilor literari: ea pare să producă, printr-o prolificitate care sfidează regulile oricărei evoluții naturale și aduce mai degrabă cu producția „de seră”, câte o nouă generație literară la fiecare zece ani. Chiar dacă înlăturăm criteriul biologic din descrierile generaționiste, generațiile se succed la interval de aproximativ un deceniu (rareori două), reușind chiar să pună în funcțiune câte o paradigmă poetică proprie, câte un criteriu diferențiator, astfel încât reușim să deosebim cu destulă claritate o generație '50, apăsată de povara proletcultistă și străpunsă pe alocuri de false dizidențe, o generație '60-'70, care practică subversiunea prin scrisul palimpsestic, aluziv sau prin evadarea în experimentalism estetic și, în cele din urmă, o generație '80, non-conformistă, sacrificată social și politic, dar deloc dispusă să prelungească subterfugiul estetic, o generație a revenirii la real prin experiența livrescului. Fără să insistăm asupra explicațiilor acestei impresionante succesiuni de generații, putem atrage atenția asupra faptului că regimul politic și cenzura practică de acesta par să fi avut un rol important în producția de seră amintită. Oricum ar sta lucrurile, generația '80, receptată inițial ca o generație a experimentului, devine în curând un candidat sigur la clasicizare culturală, în anii din urmă ajungându-se la discuția despre optzecism ca *model* cultural.

Viabilitatea modelului optzecist (care rămâne să fie verificată în timp) este ușor de aproximat însă printr-o contextualizare istorică. În primul rînd, în relație cu trecutul imediat, optzeciștii sînt conștienți de statutul lor de „moștenitori” culturali (chiar dacă, după expresia lui Gheorghe Crăciun, generația '80 este una „*independentă, lipsită de complexul recunoștinței*”, care „*nu s-a simțit datorare să-și regleze pasul după cel al preinșilor mentori și susținători de altădată*”). Nefiind o generație inventată și nici o grupare gregară de meschine interese

*estetice, Generația '80 a fost și este una fără directori de conștiință, străină de ideea oricărei tutele.*") Conștiința moștenirii rezultă în principal din două tipuri de reacții. Aceeași stare de lucruri (imposibilitatea inocenței culturale, refuzul posturii de demiurg absolut) îi motivează pe cei mai mulți să caute, purtînd în sînge drogul bibliotecii, noi modalități de a privi lumea inaugural, de a reveni la vîrsta scrisului care înființează realul, în vreme ce, pentru alții, reprezintă o stare privilegiată, în care *toate* potențele unui joc nesfîrșit sînt deschise simultan, iar imensa bibliotecă scrisă de predecesori nu reprezintă decît materialul de neprețuit al acestui joc și al unei incomparabile juisări livrești.

Cu o expresie care a devenit titlul antologiei alcătuite de Gheorghe Crăciun din textele teoretice ale optzeciștilor, Cristian Preda vede în optzecism o „*competiție continuă*” între un nivel expresiv și altul substanțial, între „*creșterea performanței, a controlului textual*”, pe de o parte, și „*un alt tip de lectură, integrator, al imensului text scris pînă la ei*”, pe de alta. Cu alte cuvinte, dincolo de literatura care se naște din real ( în care cred „*căutătorii de subiecte*” amendați într-o proză de Gheorghe Crăciun), optzeciștii mizează pe literatura care se naște tot din literatură. Ca argument, este suficient să continuăm lectura lui Cristian Preda pentru a vedea cum spiritul frondist al generației (care i-a confundat adeseori, pe nedrept, cu avangarda), se împacă foarte bine cu recuperarea mării moșteniri caragialiene, a „vizionarismului eminescian”, a epicului pașoptist, a „urbanismului” și a anticafoliei camilpetresciene, a inciziei psihologice de la Anton Holban, a „inocenței” urmuziene, a „propensiunii către adevăr” de la Radu Petrescu și a curajului generației '60 „de a refuza niște modele vetuste” (ca reprezentare concretă a acestui dialog viu cu tradiția literară, exemplul încă neegalat îl constituie *Levantul* cîrtărescian).

Discuțînd generația '80 ca paradigmă a experimentului, Gheorghe Crăciun observă că „*fenomenele experimentale cele mai interesante apar în spațiul prozei*” sau într-o zonă „de interferență”, unde se naște conceptul de „text”, în acest punct generația '80 fiind imposibil de separat de „*Scoala de la Tirgoviște*”, pe care „*consecvența, asumarea, fanatismul scrisului îi caracterizează [...] ca o a doua natură*”, ei promovînd o literatură obsedată exclusiv de text. În acest punct apare marea deosebire dintre cele două generații, deoarece generația optzeci revine la real, propovăduind, în termenii lui Mircea Nedelciu, „*realismul atitudinii față de real*” (fără să renunțe, desigur, la text și bibliotecă).

Reprezentanții majori ai generației '80 (între care Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Alexandru Vlad,

Ștefan Agopian, Cristian Teodorescu, Adina Kenereș, Nicolae Iliescu, Adriana Bittel, Stelian Tănase în *proză*, Nichita Danilov, Ion Mureșan, Simona Popescu, Liviu Ioan Stoiciu, Florin Iaru, Alexandru Mușina, Augustin Pop, Ion Cristofor, Călin Vlășie, Marta Petreu în *poezie*, Dan C. Mihăilescu, Alexandru Cistelean, Ștefan Borbely, Ion Bogdan Lefter, Radu G. Țeposu, Ion Simuș, Ioan Buduca – în *critică*) au fost asimilați de istoria noastră literară de dată recentă cu eșalonul românesc al postmodernilor. Indiferent dacă postmodernismul este conceput ca o ruptură de modernism (la Liviu Petrescu sau Monica Spiridon), ca o prelungire a modernismului (la Nicolae Manolescu, Ioana Em. Petrescu, Sanda Cordoș) sau, dimpotrivă, ca un larg receptacol în care modernismul încapă „literal și în toate sensurile” (la Mircea Martin), un *chapeau* al tuturor experimentelor poetice din ultimul secol (la Alexandru Mușina), curentul care a reținut atenția criticii noastre în ultimele trei decenii (cel puțin) este aproximat în plan autohton cu „traducerile” operate de poetica optzecistă. În scurtă vreme de la primele semnalări ale identității optzecism-postmodernism se fac auzite însă tot mai multe voci înclinate să refuze mai degrabă entuziasmul cu care se stabilise inițial sincronismul și hotărâte să semnaleze anumite non-identități de substanță între ceea ce se numește „postmodernism” pe aiurea și ceea ce practică (mai ales în poezie și proză) optzecismul: s-a ridicat problema absenței unei practici semnificative, care să completeze abundența de teorie (Monica Spiridon), problema unui „*postmodernism fără postmodernitate*” (Mircea Martin), recurgându-se încă o dată la tradiționala distincție dintre cultură și civilizație, a fost semnalată reticența sau chiar refuzul cu care atît poeții, cît și prozatorii întîmpină anumite „cîștiguri” salutate peste Ocean, precum renunțarea la antropocentrism, destructurarea textului, ieșirea de sub vraja progresului și a noutății.

Cu alte cuvinte, o analiză atentă este capabilă să dezvăluie suficiente argumente pentru a amenda o prea mare grabă în încercarea de a ne descoperi postmodernii. Chiar unul dintre adepții „postmodernismului românesc”, criticul Mircea Martin, imediat după ce afirmă că „*avem o literatură ce reunește suficiente caracteristici postmoderne pentru a fi considerată ca atare*”, pare să înțeleagă marea dificultate a definiției: în vreme ce postmodernismul rămîne o paradigmă cu filosofii non-antropocentrice și non-umaniste, criticul observă cum optzeciștii nu numai că nu se dezic de antropocentrism, dar „*par a renunța numai cu mari dificultăți la poziția centrală a subiectului*” (din păcate, însă, observația nu este dusă la bun sfîrșit, criticul pîrînd să rezolve problema prin descoperirea unei viziuni lipsite de radicalism).

Ceea ce rămîne însă imposibil de trecut cu vederea este faptul că generația '80 vine în cultura română cu un gest inițial de frondă, cu un interes nemascat pentru orice ar putea constitui un criteriu de demarcare și de detașare față de tradiția imediată. Postmodernismul este deci folosit, cu toată convingerea, drept o astfel de etichetă generaționistă. În acest context, el capătă cîteva descrieri particulare:

**1. Descrierea anti-modernistă:** Mircea Cărtărescu scrie un manifest *împotriva mașinii de scris* ca pe o pledoarie pentru un mod alternativ de a scrie, auditiv și non-modernist, respectiv non-mecanicist. Vocea în locul văzului și transcrierea auditivă în locul transcrierii mecanice, cu mașina de scris, reprezintă argumentul principal al opțiunii autorului pentru postmodernism și împotriva modernismului. Un alt optzecist, Călin Vlasie, care dorește de astă dată chiar lansarea unei cariere conceptuale, propune un echivalent anti-modernist al postmodernismului, *psiheismul*: dacă modernismul este marcat pînă la obsesie de mecanism, de mașină, poezia postmodernă, organizată încă centrist, este concentrată asupra psihicului, fiind „*poezia unui epic impur*”, poezia unui psihic definit ca un loc geometric „*deopotrivă al poetului și al lumii, un psihic în mișcare*”. Pentru Alexandru Mușina, în postmodernism asistăm la o „*reîntoarcere spre «uman» – așa cum modernismul a fost o «dezumanizare» – la un nou clasicism, un nou antropocentrism*”.

**2. Descrierea textualistă:** Confundat în destule cazuri cu rezultatul reflexelor poststructuraliste de extracție franceză, postmodernismul (sau ceea ce la noi se numește astfel) își asociază textualismul la un nivel tehnic imediat. Fără să insistăm asupra definițiilor textualismului sau asupra descrierilor manifestărilor lui, merită să amintim că, pe de o parte, termenul în sine este consacrat la noi fără legătură directă cu postmodernismul, de contribuțiile (și traducerile) lui Marin Mincu, pe care Al. Cistelean îl numește „*pionier și general al textualismului românesc*” (Mincu: 1993, p. 217). Pentru acesta, textualismul este un „*reflex recent al conștiinței de sine extreme, pe care a achiziționat-o emitentul poetic în faza în care ne aflăm*”, în vreme ce textualizarea reprezintă un „*termen implicit mării creații*”, putînd să „*decadă în textualism*”. În termeni mai didactici, Ștefan Borbely definește textualismul drept „*o tehnică de autogenerare narativă, al cărei prim scop îl constituie obligația canonică de a elimina iluzia pe care o produce literatura*”. Astfel, autorul aspiră să-și aducă cititorul în *punctul zero* al scriiturii, unde o licență abstractă îl va obliga să înțeleagă că un text este în primul rînd un text și nimic mai mult, adică un grup lexical întreținut de o sintaxă

artificială și pasibil de o infinitate de permutări. Înainte de a fi lucid, ironic sau ludic, textualismul e o fenomenologie practică, în act, unde, prin eliminarea psihologicului, se pornește de la intuiția totală, absolută a cuvântului neutru, înțeles ca sursă energetică a literarității. Gheorghe Iova, textualist atât teoretic, cât și „practicant” (numit de Gheorghe Crăciun „*inventatorul verbului a textua, textuare*”) valorizează pozitiv textuarea, alt soi de „simulare” („*lumea în care trăim nu poate fi întreținută fără o imensă producție textuală*”), ca pe capacitatea semnului de a funcționa ilocuționar, „*atrăgând prezența unui lucru*”, transformând textuarea dintr-o aventură pur scripturală într-una existențială.

**3. Descrierea prin dominantă teoretică:** În foarte multe cazuri, definirea postmodernismului românesc s-a făcut în termenii unei noi sensibilități (de fapt o nouă metafizică, numită „*nouă sensibilitate*” – la Ion Bogdan Lefter, „*antropologism*” – la Mircea Nedelciu, „*nou antropocentrism*” sau „*neoclasicism*” – la Alexandru Mușina, „*antropogenie*” – la Vasile Andru, „*psiheism*” – la Călin Vlasie, „*romantism întors*” – la Radu G. Țeposu, „*nou-hermetism*” – la Corin Braga, „*nouă epistemă culturală*” – la Gheorghe Crăciun), ai cărei termeni alcătuiesc vocabularul unei încrederi sporite în mitul modern al noutății. Suprapunerea rămâne discutabilă (de pildă, Liviu Petrescu, secondându-i pe optzeciști, vorbește despre „*nou-umanism*” și „*nou-antropocentrism*” tocmai acolo unde Mircea Martin vorbește despre „*non-umanism*” și „*non-antropocentrism*”). La Alexandru Mușina, noul antropocentrism, caracteristic „*poeziei postmoderniste*” reprezintă „*centrarea atenției pe ființa umană, în datele ei concrete, fizice-senzoriale, pe existența noastră de aici și de acum și o anume «claritate a privirii»*”. De fapt, credința autorului într-un „*antropocentrism nemărginit*”, susținut de un „*clasicism cum n-a mai fost altul*” vizează mai ales „*redimensionarea spiritualității corpului*”, redescoperirea „*ființei ca integralitate*” (obsesia reinvestirii scrisului cu corporalitate este pe de altă parte obsesia favorită a lui Gheorghe Crăciun). Preocupat de unul dintre fenomenele predilecte ale observației postmoderne, și anume de scrisul care precede realitatea, Vasile Andru crede și el într-o „*antropogenie*” scripturală, o „*prefacere lăuntrică*”, o „*optimizare bio-psihică*”. Merită amintită opinia lui Gheorghe Crăciun, conform căreia indiscutabila conștiință teoretică a optzeciștilor (indiferent de domeniul în care aceștia se manifestă creativ: critică, poezie, proză, eseu, dramaturgie) este consecința sentimentului diferențierii și a necesității înscrierii „*într-o matrice estetică cu noi linii de forță mult deosebite de generațiile precedente*”.

O altă discuție de dată recentă, care îi implică pe optzeciști, este aceea despre existența unei generații '90 și despre posibila relație pe care aceasta din urmă o stabilește cu optzecismul. Dezbaterea merită menționată mai mult de dragul conformității istorice, și nu atât pentru justetea postulatelor sale. Impedimentele de care dezbaterea amintită se lovește sînt ridicate chiar de principiul inițierii ei: dacă optzeciștii au reușit (în ciuda discontinuităților) să contureze o generație *coerentă* poetic, nu la fel se întîmplă cu creatorii de după '90, care nu alcătuiesc nici o unitate de poetică, nici una de atitudine față de real/ ficțional. Ceea ce nu poate fi însă trecut cu vederea este o deplasare a termenilor în care optzeciștii concep literatura, arta în general, spre o altă sferă noțională, care aduce mult mai mult, prin „*relaxarea*” conceptuală și prin „*democratizarea*” reală a discursului, cu ceea ce postmodernismul înseamnă în alte părți. Ceea ce optzeciștii au început la noi, fără a reuși să se debaraseze însă de predilecția lor pentru centrisme, scriitorii mai noi par să ducă la bun sfîrșit (fără să o facă programatic). Aceasta este zona în care istoria culturală va verifica alături rezistența modelului optzecist, cît și adevărata lui extensiune.

În acest tablou extrem de divers, Gheorghe Crăciun este fără îndoială unul dintre prototipuri, stabilind, pe de altă parte, alături de Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu și Alexandru Vlad, linia valorică majoră a prozei optzeciste. În mod paradoxal însă, debutul său s-a produs cu poezie. În legătură cu începuturile sale lirice, autorul mărturisește într-o notă publicată în finalul romanului *Frumoasa fără corp*: „*Ontologia m-a obsadat. N-am fost un bun poet între 16 și 19 ani pentru că mecanismul metaforei ca săritură în imaginar nu mi-a fost niciodată prea clar. Apoi, pînă în '75, am scris poeme tranzitive. [...] Ca poet, scriam mult și prost, și multă vreme am scris cu disperată încăpățîinare, fără să știu prea bine unde voiam să ajung, mînat de la spate de ambiția noutății cu orice chip, luîndu-mi în serios condiția de experimentator, acceptînd cu bună știință să mă pierd în tot soiul de jocuri sterile, plicticoase. Dar scriam și cu speranța că voi reuși odată și odată și să pun degetul pe rană, pe propria mea temă. Pornit în căutarea unui stil, adică a trupului meu de autor, nemulțumit de limbajele exotice pe care mi le propunea literatura noastră a anilor '70, am zăbovit o vreme în incinta poeziei enunțiative, am forțat în toate felurile denotația să devină ea însăși expresivă, m-am rătăcit în probleme de semantică și gramatică generativă, mi-am pierdut timpul cu folos, ajungînd la un pas de dezgust și *weltschmerz*. Mă întreb și acum ce-aș mai putea să fac cu cele două volume, *Legi de mișcare și Stare de lucruri*, abandonate, fără nici o iluzie, într-un sertar, de mai*

bine de un deceniu. Și care nu reprezintă decît o mică parte din poezia mea scrisă pînă prin '76. Motivația lor n-ar fi probabil foarte vizibilă pentru un cititor familiarizat cu poezia generației '80, dar toate aceste «schițe după natură» sînt urma unei neliniștite căutări a autenticității propriei mele voci. [...] Așa am descoperit în mine dorința irepresibilă de a trece la proză, de a scrie altfel, mai compact, mai spontan și mai destins, lăsînd cuvintele să absoarbă încet-încet cît mai multă materie nutritivă din concretul vieții”.

Pe lîngă proză, Crăciun practică textul critic (mai exact eseul, chiar cu mai mare insistență în ultimii ani), după cum răspunde și vocației sale incontestabile de editor, asumîndu-și sarcina editării unor antologii esențiale (din poezia, proza scurtă, textele teoretice ale optzeciștilor și nu numai) într-o epocă în care mai mulți dintre foștii săi confrăți trudesc mai degrabă pentru proiecte nu mai puțin importante, dar individuale (reviste literare, edituri etc.). Pentru Gheorghe Crăciun, împăcarea acestor vocații reprezintă tocmai garanția autentificării propriei existențe: „numai punerea în contact a polului pozitiv al elanului creator cu polul negativ al conștiinței critice poate declanșa acel curent continuu de care existența sa [a criticului – n.m.] imaginară în pagină are atîta nevoie.” În plus, condiția de critic este asumată ca o prelungire a celei de prozator, după cum în prefața la unul din volumele sale de critică Gheorghe Crăciun se visează „prozator de idei”. În plus, într-o *addenda* la a doua ediție a romanului *Compunere cu paralele inegale*, el continuă ideea, plănuiind un „roman-eseu”, un „monstru semantic” intitulat *Amintiri din copilăria cuvintelor*, care să cuprindă toate ideile sale „despre scris, om, literatură, existență, biografie, trup și literă”. Probabil aici se află și explicația unei erori comise de prea multe ori în legătură cu proza sa, atunci cînd aceasta a fost încadrată între manifestările textualismului optzecist.

De fapt, atît proza propriu-zisă, cît și proza „de idei” semnată de Gheorghe Crăciun nu fac decît să confirme o unică obsesie, cu totul străină de textualism, și anume, **obsesia corporalității**, a motivării viscerale a scrisului; cu alte cuvinte, distingerea legăturii vii dintre trup și literă, dintre anatomie și bibliografie. Iată ce mărturisește, de altfel, într-un interludiu confesiv din 1995 (publicat în volumul *În căutarea referinței*), scriitorul: „scriu tot mai puțină proză în ultima vreme, simt cum limbajul meu devine tot mai abstract, cum el își pierde savoarea (pentru a cîștiga, poate *savoir-ul*, știința) și mă gîndesc cu spaimă la eventualitatea de a deveni un autor după modelul lui Umberto Eco. Eu sunt un somatic, un senzorial și un senzual. Atunci cînd scriu, eu scriu cu trupul întreg, iar cerebralitatea mea, cîtă există, nu e decît un

*mijloc de a-mi pune în priză toată ființa, de a-mi topi gândurile în senzații, de a transforma din nou noțiunea în percepție. Ca să închei: cred că războiul dintre trup și literă, constitutiv scrisului meu, se regăsește și în planul înfruntării dintre cele două identități ale mele, cea de scriitor și cea de profesor.”*

## CREAȚIA ȘI POETICA LUI GHEORGHE CRĂCIUN:

**Textualism sau reontologizare. Integralitate prin fragmentarism. Autenticitatea reprezentării și autenticitatea conștiinței. Intertextualitate. Revenirea la sens și adevăr. Lectura lumii. Recuperarea sensibilității prealfabetice. Un alt realism. Trupul și litera.**

**1. Textualism:** Există, în proza lui Gheorghe Crăciun, un nivel al scriiturii de grad zero (deși nu în sensul *tel quel*-ist al sintagmei), un nivel la care declarațiile eului auctorial ajung să aibă valoare de adevăr identică cu declarațiile de poetică posibil de detectat în textele teoretice ale aceluiași autor. Fără să scrie proză textualistă, Gheorghe Crăciun practică totuși o poetică particulară, în care textul ficțional respectă canonic un soi de convenție auto-impusă: scriitorul, pătruns de „conștiința scrisului”, se reprezintă pe sine în text la modul cel mai literal și mai „social” cu putință. Cel mult, Gheorghe Crăciun practică un textualism tematic, dar nicidecum de formulă, concret, personajele sale contemplând sau lansându-se în perorații despre modul cum textele au ajuns să premerge realității, respectiv să condiționeze mersul acesteia. O altă ipostază fals textualistă este reprezentată de încercarea de a scrie textul care să „scrie trupul”, care să găzduiască revenirea scrisului la corporalitate. În această încercare, Alexandru Mușina citește o modalitate de salvare a textualismului „*de la sterilitate*”, o nouă „*formă de manifestare în real (și de influențare și «stăpânire» a acestuia)*”. Cronologic privită, creația sa beletristică marchează o trecere dinspre interesul pentru transformarea minorului în major ca mijloc de comunicare a realității, dinspre expunerea unor teze textualiste, spre interesul pentru reinvestirea textului cu sens și pentru revenirea la corporalitate, respectiv la re-ontologizarea lumii cărții. În ultimul roman, sub pretextul investigării unei întregi moșteniri livrești (imaginea femeii în literatură), scriitorul se lansează de fapt într-o căutare a sensului, printr-un demers arheologic, de refuncționalizare a unor vestigii culturale. Tot aici, într-o notă de jurnal despre o masă rotundă de la Costinești, vocea scriitorului mărturisește: „*Textualismul*



nu era nici pentru mine o maladie prea clară, le-am spus-o. Am rostit la întâmplare câteva cuvinte: «manipulare», «anatemă», «autenticitate», «prejudecăți», «plictiseală», «așa nu se mai poate», «biografie», «prostii».

2. **Textul despre tot:** Volumul de debut, *Acte originale/ Copii legalizate. Variațiuni pe o temă în contralumină*, din 1982; pentru care autorul primește premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România, reprezintă tocmai o astfel de pledoarie pentru textualitate, sau mai exact pentru recunoașterea potențialului literar al oricărui detaliu existențial, de vreme ce existența se scrie mereu în urma textului. *Semne pregătitoare pentru o aventură*, una din prozele acestui volum de debut, emblematică pentru ceea ce textul lui Crăciun va urmări dintotdeauna, pune o problemă comună optzeciștilor care, cu toții, aspiră să poată scrie *Totul*. Obsesia poate părea tezistă, dar nu face decât să exprime, de fapt, credința acestor scriitori în Carte și în resuscitarea potențelor acesteia. Visul unui text (-literă) atoatecuprinzător, care a făcut carieră de la Mallarmé încoace, se transformă, pentru optzeciști (și, implicit, pentru Gheorghe Crăciun) în visul unui text care, scriind despre *tot*, să ducă la rescrierea, pe de o parte, a întregii biblioteci din spatele existenței (personale, dar și exponențiale, cu valoare comunitară reprezentativă) și, pe de altă parte, a existenței însăși. Proiectul textului total este marcat de amprenta fragmentarismului postmodern (care se împacă foarte bine cu viziunea integratoare propusă de optzeciști). Numai că filiația postmodernă pare să fie refuzată de autor (mai degrabă implicit decât explicit) în numele unei paradigme încă nenumite, dar în mod clar definite ca paradigmă a sensului. În sprijinul afirmației vine aici și o altă congruență de expresie stabilită de autorul însuși. În romanul *Frumoasa fără corp*, scriitorul își motivează căutarea „*trupului neștiut*” al textului prin faptul că scrisul este încă și mai corporal decât vocea, pentru că prezintă atât travaliul mîinii, cât și pe cel al vocii rostitoare de cuvinte: „*scrisul cuprinde în sine tăcerea corpului întreg, o tăcere asurzitoare (s.m.), sincretică*”. „*Tăcerea asurzitoare*” apare și într-un articol teoretic (*Între modernism și postmodernism*, din *În căutarea referinței*) despre modernism, postmodernism și arbitraritatea acestuia din urmă: „*În locul unei tăceri asurzitoare (s.m.), suspendînd orice idee de sens, ni se propune o gălăgie la fel de asurzitoare ce face imposibil sensul oricărei idei*.” Cu toate acestea, trebuie să reținem faptul că Gheorghe Crăciun se numără printre autorii care salută apariția postmodernismului și semnalele acestuia, care se fac observate în creația românească. Din această perspectivă, scriitorul deplînge energia irosită de tinerii creatori

pentru ilustrarea unor maniere de creație revoluate, provinciale, deși „tentante prin metafizica lor lirică, mistică, promițătoare de transcendență”, într-un moment în care „cultura noastră ar avea nevoie de mai mult pragmatism”. Tot la acest nivel poate fi valorizat efortul de editor la care autorul se supune cu convingere mai ales din 1990 încoace, probabil tot în numele interesului pentru exponențialitate. Rareori s-a manifestat în generația '80 un interes mai consecvent pentru promovarea întregii literaturi contemporane valoroase, la scară cât mai mare, decât în cazul lui Gheorghe Crăciun. În 1995, el căuta încă o modalitate de a forța Europa să iasă din indiferența ei culturală față de spațiul românesc și, în special, față de literatura noastră imediată, față de autori precum: Mircea Cărtărescu, Alexandru Vlad, Mircea Nedelciu, Alexandru Mușina, Ioan Groșan, Mariana Marin, Romulus Bucur, Magdalena Ghica, Florin Iaru, Liviu Antonesei, Ștefan Agopian, Nichita Danilov, Gheorghe Iova, Ioan Stratan, Bogdan Ghiu, Bedros Horasangian, Ion Bogdan Lefter, Ion Mureșan, Sorin Preda, Simona Popescu, Liviu Ioan Stoiciu, Călin Vlășie, Caius Dobrescu, Daniel Vighi, Stelian Tănase, Ioan Flora, Viorel Marineasa, Andrei Bodi, Cristian Teodorescu.

**3. Autenticitatea biografică:** Într-unul din articolele sale teoretice, intitulat *Autenticitatea ca metodă de lucru*, autorul privește „autobiografia ca material simptomatic, esențial”: „autenticitatea să fie un efect al existenței, reflexul scris al unei totale angajări în trăire, în gândire, în cultură și politică”. Cel puțin la nivelul declarațiilor imediate, volumul de debut al lui Gheorghe Crăciun urmărește recuperarea unei dimensiuni vitaliste, vocea auctorială amenințând în mai multe rînduri că va abandona ficțiunile în favoarea „trăirii” celei „vii și adevărate”. În această zonă se conturează termenii noului **umanism integrator** care pare să constituie finalitatea principală a proiectului literar al lui Gheorghe Crăciun. Tot la nivelul autentificării textului prin autobiografie se poate pune în discuție principiul relaționismului, specific manierei de creație postmoderne. Fragmentarismul narativ, evident în toată proza scriitorului, este neomogen, constelațiile de cuvinte, texte, personaje, întâmplări coagulînd în puncte de rezistență care, pe de o parte, organizează scriitura, dar pe de alta o întrerup prin cezuri nebănuite. Cu alte cuvinte, orice element devine, pentru scriitorul optzecist, prilej de interacțiune, interactivitate și intertextualitate (de altfel, volumul de debut se deschide sub semnul unei imagini semnificative: oglinda spartă, oglinda în care chipul „e al tău și nu e”, modelul cărții compuse din bucăți, la care scriitorul visează).

**4. Sens și adevăr:** Ceea ce transpare cu tot mai mare claritate pe măsură ce poetica scriitorului se concretizează, atât din proză, cât și din creația teoretică a lui Gheorghe Crăciun, este o necontrafăcută credință în sens și resemantizare. Termeni precum „adevăr”, „autenticitate” sau „sens” sînt recurenți și mărturisesc apetența autorului pentru o paradigmă a inaugurării (a privirii „*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*” – *Doborîtură de vînt*) și a întoarcerii la semnificație (paradigmă pentru care sintagma teoretică favorită este „*o nouă epistemă*”). Singur acest argument este de natură să îndepărteze toate suspensiunile de textualism sau apropierea forțată cu poeticile structuraliste sau chiar deconstrucționiste. „*Adevărul*” pe care scriitorul îl vizează nu este însă adevărul „*tare*” al vreunei istorii oficiale, ci adevărul propriei existențe, un adevăr conform epistemei teoretizate de Vattimo prin „*gîndirea slabă*”. Trei dintre prozele primului volum (*Doborîtură de vînt*, *O plimbare* sau *Scurt scenariu de octombrie*) pun în pagină o poetică aproape sensualistă, nefiind altceva decît vaste inventare de senzații și percepții, cu alte cuvinte, de modalități de apropiere organică a realității. Departe de a fi inocente, inventarele amintite pornesc tot de la cîte un clișeu livresc, de la un nivel metatextual (textul „*despre frumusețile naturii*” alcătuiind în această direcție unul dintre cele mai potrivite contexte-diagnostic). Lectura lumii este, încă o dată, o lectură simultană a lumii și a convențiilor auctoriale. Într-un interviu constituit ulterior într-un „*autoportret indirect*” și publicat în volumul *În căutarea referinței*, Gheorghe Crăciun își justifică preocuparea pentru această dublă lectură: „*În drumurile mele zilnice citeam cu lăcomie lumea din jur, gîndindu-mă tot timpul cum aș putea și să scriu ceea ce «citeam», pentru că totul mi se părea de o enormă, incredibilă straniețate, un amestec de sublim și mizerie, de grotesc și tragic, de irealitate și materialitate brută.*” Volumul din 1988, închegat romanesc, deși compus din bucăți de proză scurtă, reprezintă o încercare mult mai concretă de recuperare a sensului, mai exact a unei vîrste de aur a literaturii. Replicile la primul roman al literaturii europene, *Dafnis și Chloe*, al lui Longos, alternează cu bucățile de scriitură autoreflexivă, preocupată de mai toate problemele literaturii (post)moderne: autenticitate, ficțional/real, natura limbajului. La fel, în romanul din 1993, autorul se arată interesat de un text care și-a regăsit „*naivitatea și sentimentalitatea prealfabetică*”. În observațiile lui Gheorghe Perian, acest roman, deși pune în valoare poetica fragmentarismului, „*nu e lipsit totuși de un principiu de unitate*”. Iar respectivul „*principiu de unitate*” este congruent, am spune noi, cu

accepția majoră a **sensului**, fapt care îl ancorează puternic pe autor într-o posibilă nouă epistemă a revenirii la umanism și resemantizare. De fapt, romanul reușește chiar să combine teoretizarea textualistă cu însăși subminarea ei interioară, deoarece, pe lângă componenta „beletristică”, *Frumoasa fără corp* este susținut de o componentă teoretică, care problematizează textualizarea.

**5. Întoarcerea la real:** Revenirea la autentificarea prin propria biografie este de fapt reflexul unei opțiuni cu implicații mai largi. Optzeciștii revin la real și realitate, după cum revin la reprezentare și realism. Desigur, coordonatele termenilor trebuie înțelese cu alterările de rigoare: nu mai este vorba despre realismul naturalist, de extracție pozitivistă, născut dintr-o credință nezdruncinată în puterea omului de a-și subordona, prin control conștient, natura, ci despre un realism filtrat prin scepticismul celui născut în condiția de permanent lector. Ioan Buduca discută, într-un articol intitulat *Problema personajului*, chiar despre două eforturi de definire a realismului, cărora optzeciștii trebuie să le facă față: „un realism al reprezentării realului” și un realism „al auctorialității ce dirijează convențiile ficțiunii”. Într-o intervenție publică, Mircea Nedelciu reușea să stabilească ce anume îi diferențiază pe „noii realști”, optzeciști, de cei de dinaintea lor. Și unii și alții își propun ca miză „prinderea” realității într-un năvod de unde, scoțînd apoi calupurile de real, să poată trece la reprezentarea ei cît mai fidelă, pe hîrtie. Diferența constă, spunea prozatorul, în dimensiunile ochiurilor năvodului, optzeciștii folosindu-se de plasa cea mai fină cu putință, unde rămîn prinse pînă și cele mai mici bucăți de real, cele care, în năvodul cu ochiuri mari al „bătrînilor” realști se pierdeau neobservate, ne semnificative. Într-o altă expresie, Gheorghe Crăciun exprimă prin vocea naratarului din *Compunere cu paralele inegale* aceeași idee: „n-am înțeles niciodată pe căutătorii de subiecte, pe cei care declară că au ceva în lucru, o întîmplare, un fapt zguduitoare și interesant. E ca și cum ai spune că lumea n-are substanță decît uneori și pe alocuri. Ar însemna că o bună parte din viața noastră nu are pur și simplu o semnificație demnă de atenție, ce merită a fi cunoscută”. În alt text (*Acte originale/ Copii legalizate*), cuvintele alcătuiesc o capcană a realului, un „orb păienjenis” menit să prindă (asemenea năvodului lui Nedelciu), „lucrul însuși”, proces în care scriitorul nu-și poate permite să piardă vreun detaliu care ar putea deveni semnificativ în captarea realității în text. Detaliul transformat în element relevant al textului devine principala modalitate de subordonare a realului: „transformarea minorului în major e însă un fenomen în firea vieții. Mai ales în firea vieții scriitorului, care mai

*întotdeauna începe prin a fi un anarhist al esteticii, pentru a deveni apoi un explorator al (diz)armoniei realului.” În finalul celui de-al treilea roman, autorul își mărturisește în același context neînțelegerea pentru scriitorii care pot scrie cu fereastra în față, insensibili la „presiunea realului”: „aș putea scrie despre lumea decupată de cadrul ferestrei, mereu schimbătoare și ea în funcție de momentele zilei și de derularea anotimpurilor, o viață întreagă.”*

**6. Trup și literă:** „*Lectura lumii*” se ghidează la Gheorghe Crăciun după un principiu exploatat și de scriitori postmoderni din alte spații culturale: existența este privită ca încremenirea exclusivă într-un unic fapt a unui fenomen cu potențialități nenumărate. De aceea, existența ideală ar fi una care ar reuși activarea simultană a tuturor acestor potențialități, o existență care să dea eului posibilitatea de a fi mai mulți în același timp. Unul dintre personajele din ultimul roman și-a însușit o filosofie proprie, după care „*matricea fiecărei secunde conține în filigranul ei și toate interferențele posibile cu celelalte vieți ale oamenilor cu care poți veni oricând în contact...*” În acest sens, viața-text este o țesătură de deschideri spre celelalte cursuri pe care le-ar fi putut lua, spre „*literatura propriei vieți*”. În aceeași direcție merge și intenția lui de a recupera vârsta pierdută a scriiturii (anunțată în 1988 *Compunere cu paralele inegale* și accentuată prin *Frumoasa fără corp*, în 1993): „*Tot ceea ce am scris din '73 încoace a însemnat pentru mine o aventură a căutării trupului, a fantasmelor din care se alcătuiește consistența sa zilnică, o căutare disperată a unei corporalități ireductibile, coincidentă la rigoare chiar cu persoana mea. Când spun «trup», nu mă gândesc numai de cît la constituția anatomică, la fiziologie sau la miracolul biologic al existenței. Trupul este gura vorbitoare, mîna și mișcarea, clipirea pleoapei, sufletul, senzațiile, prezența gândului, emoția și atingerea, tăcerea cărnii, acea interioritate rațională și viscerală din care se naște limbajul*”, mărturisește autorul *Frumoasei fără corp*. Personajul principal al romanului este permanent suspendat între un trup descris în termenii de mai sus și un drog special, caracteristic vremurilor noastre și posibil de aproximat prin puterea diabolică a cărților. Între aceste extreme, protagonistul își găsește mai multe trupuri alternative și adeseori incompatibile, descoperind calea viețuirii simultane a tuturor ipostazelor („*Singurul meu trup care exista cu adevărat era acela din mintea mea*”). Fără să fie de mare noutate, fiind consacrată de configuraționism, căutarea unei legături de directă condiționare între trup și scris reprezintă fascinația principală a poeziei lui Gheorghe Crăciun. El o descoperă cu uimire în textele poststructuraliștilor

francezi, mai ales în textele lor atipice, recuperate în bună tradiție postmodernă, ca urme esențiale ale unei deconstruiri necesare: stilul este, pentru Roland Barthes, „o voce necunoscută a unui trup necunoscut și secret”, iar pentru Julia Kristeva „e nevoie mai întâi 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”. Eseul cu titlul *Trup și literă* pornește de la filosofia limbajului la Vico, pentru care cuvântul are o bază antropocentrică, este condiționat de condiționările și limitările trupului uman. În lupta dintre trup și literă, Gheorghe Crăciun vede epocile literare ca aparținând fie dominanței literei (cazuri în care literatura devine aridă, conceptuală, sentențioasă și se apropie mai degrabă de filosofie), fie regimului trupului care se impune asupra literei (ca în epocile de mutație poetică, cele în care sintaxa este violată și rostirea literară canonică se modifică fundamental).

## CREAȚIA BELETRISTICĂ

**Analiza romanelor. *Acte originale/ Copii legalizate* (1982). *Comunere cu paralele inegale* (1988). *Frumoasa fără corp* (1993). Concluzii. Constantele prozei lui Gheorghe Crăciun. Alte considerații teoretice.**

Debuturile reprezentanților generației '80 s-au produs cu destulă greutate (fenomenul devenind subiect de anchetă literară într-o revistă din 1990). Gheorghe Crăciun nu face excepție, el pregătindu-se să debuteze, cu poezie, încă din 1973. Jocurile cenzurii, ale politicilor editoriale de atunci și nu în ultimul rînd hazardul unor relații personale vor contribui la întîrzierea debutului publicistic cu aproape un deceniu. Evenimentul este pînă la urmă favorabil literaturii noastre, deoarece scriitorul brașovean intră în istoria acesteia cu o piesă de rezistență, reușind să agite suficient apele poeziei prozei de la acel moment. Trebuie spus că, la data respectivă, Mircea Nedelciu reușise să publice el însuși *Aventuri într-o curte interioară* (1979) și *Efectul de ecou controlat* (1981), fapt care va direcționa în bună măsură o sensibilitate receptoare prea puțin pregătită pentru propunerile volumului lui Gheorghe Crăciun. Contextul apariției în urma celor două volume ale textualistului Mircea Nedelciu, trebuie să fi contribuit (dincolo de indiciile textuale citite adesea cu prea mare grabă) în bună măsură la anexarea autorului *Actelor originale* la spațiul textualismului românesc.

Volumul cu care Gheorghe Crăciun debutează publicistic (după ce „divulgase” timp de doi ani fragmente importante în reviste precum „Vatra”, „Echinoc”, „Opinia studențească”, „Astra”, „Tribuna”), „Acte originale/ Copii legalizate”, din 1982 (apărută la Editura Cartea Românească), a avut parte de o receptare controversată (în ciuda binemeritului recunoașterii valorice confirmate oficial prin premiul Uniunii Scriitorilor), ale cărei ecouri sînt vizibile chiar și într-o carte apărută la mai bine de un deceniu distanță. Radu G. Țeposu îi aduce, în *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* (1993) mai multe acuze (rezumînd de fapt obiecțiile aduse și din alte direcții): „metoda e unicul obiect de investigație, lăsînd în mod fatal și impresia unei anume vacuități epice, a unei desubstanțializări a prozei”, „simplă derulare a mecanismului teoretic”, „semnul unei crize de adolescență decît de maturitate artistică”, „un act care nu se ridică deasupra unui simptom”, „o intrigă foarte firavă și inconsistentă”, „propedeutică ce nu anunță nimic spectaculos” etc. De fapt, acuzațiile trădează mai degrabă o inapetență de lectură și un arest exclusiv al atenției lectorului în zona tehnicii (fenomen frecvent în receptarea optzeciștilor): criticul se arată nemulțumit de (in)consistența intrigii și de opțiunea pentru tematizarea „biografiei” textului, în vreme ce pentru scriitor alegerea subiectului nu pare să aibă importanță, el respirînd deja într-o lume de „subiecte” care ar putea alcătui mereu nescrisa carte despre tot: „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 călușei încă o dată amînați, despre ris, 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*).

Cu o asemenea miză, nu trebuie să ne mire faptul că substanța din care volumul este compus se comportă ea însăși neobișnuit: cartea pare alcătuită din bucăți de proză scurtă, din fragmente de sine stătătoare, autosuficiente, al căror unic principiu de coerență îl constituie tematizarea scrisului și a actului textuării. „Intriga” nu rezistă cu adevărat decît la un anumit nivel al textului, acela care alcătuiește, în expresia ironică a autorului, „o povestire cu subiect legat de o natură declarată adevărată”. Realismul decriptabil la acest nivel trebuie însă

citit în accepția lui optzecistă, ținând de un mecanism special de refuncționalizare a realului, chiar a realului derizoriu, prin narativizare. Autobiografismul intervine și aici ca principiu de coagulare, deoarece sub pretextul unor mărturisiri de jurnal (populate de tot arsenalul de motive favorite ale prozei optzeciste: marginalizarea intelectualului, profesoratul de tip „apostolic” la care scriitorul este silit de condițiile regimului social-politic, plonjarea obligatorie și demitizantă „în natură” ș.a.m.d.) paginile alcătuiesc un caiet de creație, o hologramă a relaționării scriitorului cu cititorul (adeseori coincidenți) prin intermediul textului. Nivelurile amintite își corespund însă asemeni lumilor comunicante din povestea Alisei, deoarece textul a ajuns să preceadă realitatea, iar imaginea oglindită să anticipeze obiectul real.

Rezultatul acestei raportări la ideea de scris și la aceea de carte este cel puțin dual: pe de o parte, textul este asumat ca altă biografie, în virtutea ușurinței cu care îi permite autorului său să îmbrace mereu alte trupuri textuale, toate la fel de adecvate „măsurilor” și ritmurilor sale organice. Pe de altă parte însă, textul începe să se comporte aberant și să refuze, în numele întoarcerii mereu posibile la acea zonă a deschiderii tuturor virtualităților („*textul revine prin urmare înapoi la faptele știute și rămîne o vreme în locul acesta al unor multiple posibilități*”), firescul contract de proprietate pe care îl încheiase pînă acum în deplină pace cu autorul: „*Textul a devenit un spațiu cosmic, mulțimi de corpuri de proveniență străină, de origine necunoscută, îl populează, mîna mea ce asigură pacea că orice obiect este ipotezabil*”.

Dacă dorim să descoperim o filiație funcțională la nivelul subiectului acestui roman, aceasta ar fi cel mai ușor de aproximat cu modul în care Gide concepe autenticitatea ca relație textuală. În plus, ca și în *Falsificatorii de bani*, al scriitorului francez, *Acte originale/ Copii legalizate* este romanul scrierii unui roman „*la patru mîini*”, sau cel puțin proiectul acestei scrieri. Vlad Ștefan, profesor de desen, și Octavian Costin, prietenul acestuia, își propun scrierea unui roman bivocal, o „*aventură*” anunțată printr-un fel de exercițiu de „*încălzire*” narativă, prin „*semne pregătitoare*”: „*I-am explicat lui Vlad – scrie Octavian – în scrisoarea aceea cum se legitimează ideea unei cărți cu dublu autor. Deosebirea și asemănarea dintre noi sînt atît de flagrante ca devine posibil să punem împreună cîteva dintre textele noastre fără a provoca dizarmonii interne în corpul mare astfel obținut*”. Sensul „*aventurii*” nu este deloc gratuit: scrierea romanului se produce terapeutic, în încercarea de a ridica existența din previzibil într-o „*sublimă maladie*”: „*Totul a început cu o poveste lungă, un fel de*



document al existenței noastre care m-a speriat și m-a convins. [...] Eram un personaj fără scăpare, cu destin previzibil. [...] Mi-am declarat război. Scrisul ca terapie, ca salvare, scrisul ca **ridicare la putere**, scrisul ca sfărîmarea a dogmei că exist simplu și aparent.”

Primul capitol reprezintă un manual de astfel de exerciții de narativizare, el pornind de la un (pre)text clasicizat de uzul școlar (povestirea lui Ion Al. Brătescu-Voinești, **Putul**). Propozițiile bătrînului text de manual sînt refuncționalizate în modul cel mai surprinzător: lectura este mai întîi fragmentată, textul este dezghiocat în mici bucățele care devin catalizatorii unor digresiuni ale vocii lui Vlad Ștefan (aflat deja la cîțiva ani distanță de începutul „aventurii” textuale amintite, căsătorit cu Luiza și descifrînd povestirea despre puiul de prepeliță pentru fiica sa, Tea). Ironia și parodicul alunecă treptat în notații realiste atribuite naratorului (despre tatăl preocupat de șura lui și de producția de țuică, despre casa părintească etc.). Prima pagină a romanului pregătește deja atenția receptorului pentru o lectură cu jocuri de „contralumină”, cu alternanțe de planuri: nu este vorba despre alternanța naratorilor, ci mai degrabă despre suprapunerea textului despre roman cu textul despre natură: „*Ce e o defrișare, deși știm, vom afla mai departe citind, secerînd propoziții și doborînd copaci, decojind sensuri noi, pierzîndu-ne în adîncimea codrului. Într-un codru fictiv, se-nțelege.*” „*Codrul de simboluri*” este una dintre reminiscențele culturale favorite ale textului și tutelează imaginar romanul.

Din partea lui Vlad, scrierea romanului este așadar o „ridicare la putere” și, în același timp, „o recuperare a unui început pe care și așa l-am amînat prea mult”, reprezintă deci o aventură pe cele două axe opuse ale verticalității, ale ieșirii din plan. Riscurile unei mișcări de asemenea amploare nu întîrzie să se arate și să fie textualizate: dacă începuturile scrisului stau sub semnul revărsării organice de semne pe hîrtie, sub dicteul unei manii incontrolabile, instalarea distanței în timp ecranează „trăirea”, transformînd-o în „literatură”, intercalînd deci conștiința scrisului, a statutului de scriitor („de puțină vreme am început să simt că sînt scriitor”, mărturisește personajul).

Cu capitolul al doilea, intitulat **Doborîtură de vînt**, intervine vocea lui Octavian, mult mai reticentă, se pare, față de virtuțile scrisului („vorbe, acum și vorbe, poate prea multe vorbe după prea multă tăcere”): marea parte a materiei acestui capitol este alcătuită din descriție realistă și din transcrieri cît mai fidele jocurilor oralității. Ca și Vlad, Octavian caută o cale de întoarcere spre vîrsta prealfabetică, dar demersul lui este diferit, apropiindu-se mai degrabă de un soi de gimnastică șamanică a purificării minții: „*El, ochiul meu, nici nu are de*

*unde să-și poată aminti așa ceva. El nu e colorat aici de nici un dat de sorginte străină. În mintea mea nu-i loc pentru cuvinte, pentru culori știute. Nici un climat estetic, nici un text literar, nici un tablou celebru nu-mi conturbă privirea.*" Fraza se condensează la maximum, devenind substantiv sau simplu verb, notația este nudă, neinterpretativă, sacadată, contemplația deprinde ritmul respirației naratorului. Procedul se dovedește a fi conform cu o filosofie mai generală a lui Octavian, după cum ne-o dovedește *Anexă la un ordin de lăsare la vatră* (povestind despre întoarcerea lui Octavian din armată și făcînd apel la „*situațiile absolut privilegiate din viața simțurilor noastre*”, la „*răbdarea de a contempla*”) sau *Cal pe deal lîngă satul Nereju*, care continuă exercițiile mentale amintite, de purificare a reziduurilor culturale: „*Calul este pe deal. Copitele lui pe pămînt și coama sa în vînt. Calul pe deal în depărtare lîngă șură (pe deal este o șură) dincoace de copacul uscat. Copitele lui cu toată greutatea sa apăsînd iarba moale gălbuipe pe mici suprafețe de sprijin și toată coama lui de păr crescut în josul gîtului în tot aerul acela care o flutură.*”

Vocea se modifică din nou în povestirea intitulată chiar *Acte originale/ Copii legalizate*, cînd Vlad reîntre în scenă: pe lîngă revenirea la timbrul textualist, capitolul aduce lămuriri în privința principiului care face posibilă scrierea bivocală amintită: realitatea se autentifică prin narațiune, prin text, după cum existența se autentifică prin actul de identitate: „*Oriunde ai trăi numai așa identitatea ta e astfel dovedită [...] Arătînd că ești și că așa ești tu cum e scris.*” Cu toate acestea, în acest punct al romanului, textualismul de care Gheorghe Crăciun a fost „suspectat” își dezvăluie nucleul de auto-subminare: călătoria lui Vlad cu autobuzul spre Consiliul Popular, după actele de identitate, are loc pe vreme ploioasă (o variantă derizorie a diluviului ancestral, după cum autobuzul însuși, cu înghesuiala lui de „animale” vorbitoare, de o nestăpînită locvacitate, este și el o variantă derizorie a arcei lui Noe). Pe lîngă faptul că forțează apropierea trupurilor care caută să se protejeze, ploaia amenință acum și integritatea actelor de identitate, deci identitatea propriei persoane, devenită înspăimîntător de precară. Soluția este de natură să continue derizoratul cărții, vizînd de astă dată natura *obiectuală* a acesteia: negăsind o altă modalitate de a-și proteja actele de ploaie, Vlad cumpără o carte („*Una mare subțire, colorată frumos, dar urît desenată, nu are importanță esteticul acum.*”), care se dovedește a fi tocmai *Amintiri din copilărie*. Ea va fi utilizată însă ca receptacol, ca *recipient* în care actele de identitate se vor afla la adăpost, ferite de degradare. Ironia la adresa statutului de *obiect* al

cărții se încarcă astfel de sarcasm. Ea traduce un alt fenomen obișnuit al postmodernității, când statura sacrală a cărții intră în declin. (În paranteză fie spus, trimiterea la *Amintirile...* lui Creangă nu este nici ea întâmplătoare, cartea respectivă avînd tot un suport autobiografic și conținînd ea însăși o imagine a utilizării blasfemiatoare a cărții sfinte, în episodul în care copiii își folosesc ceasloavele pentru a omori muște.) Declinul amintit poate fi privit simultan ca un câștig (pentru că permite aducerea cititorului în prim plan) și ca o pierdere, pentru că marchează agonia orgoliului demiurgic al scriitorului.

*Fragmente dintr-un fals tratat de alpinologie* arhivează „*imagini corporale ale muntelui*”, „*imagini culturale ale muntelui*”, însemnări dintr-un caiet de-al lui Vlad; *Sinuosul melc al dimineții* continuă descrierea unei crize existențiale, lupta conștientului care încearcă să iasă de sub imperiul textului cu inconștientul „înfestat” lingvistic, livresc, iar în *Ridicarea la putere* experimentul textual aberant, dicteul automat a trei texte simultane, duce la extrem exersarea inconștientului textual, în paralel cu o insolită lectură a corpului prin intermediul simțurilor. Această lectură nu este una gratuită, deoarece miza ei se prelungește către substituirea ochiului și a văzului cu un organ de simț sinestezic (tot în virtutea explorării simultane a tuturor posibilităților deschise narativizării). Astfel, corpul însuși se descentrează, este descompus în senzații particulare tocmai în vederea regăsirii unei integralități altfel imposibil de atins, funcțională în toate detaliile ei. *Sfericitatea povestirii scurte* repune narațiunea în termenii lui Vlad, revenind de la problema autenticității reprezentării realului la problema autenticității pactului auctorial: „*Pentru autenticitatea exterioară a continuării textului meu ar fi fost important să-mi pot aminti și faptele petrecute mai tîrziu de-a lungul aceleiași zile. Însă pentru puterea de decizie pe care eu ca autor o am asupra desfășurării pe mai departe a ceea ce scriu, faptele acestea nu sînt deloc importante. Eu trebuie să fiu doar atît: verosimil.*”

Romanul anunță deja obsesia corporalității, care se va lămuri în cărțile următoare: Octavian Costin este de altfel marele căutător al corporalității, cel care abandonează caietul și mașina de scris pentru a avea acces la amintire, la senzație. În acest punct se dovedește necesară o paranteză despre locul subiectului și al autorului în lumea postmodernă. Postmodernismul îndepărtează subiectul de angoasă, de vertijul existențial, redînd autorului o implicată stare de „normalitate”: împăcat cu moartea lui Dumnezeu, subiectul se împacă și cu moartea Autorului. Acesta din urmă se poate întoarce în textul din care fusese destituit, deși noua sa prezență se întemeiază pe alte coordonate decît

hegemonia auctorială refuzată anterior. Între primele semnale ale acestei întoarceri, citite în contextul unei întregi nostalgii a reautentificării referențiale, se numără și voga din nou cultivată a jurnalelor și a literaturii memorialistice. Ea nu este o achiziție a postmodernismului, fiind consacrată în modernismul înalt de modelul textului gidian, care denunță convenționalitatea artei și artificialitatea impusă literaturii prin regulile compoziției și stilului. „*Directiva anti-artă*” despre care vorbește Liviu Petrescu, în cartea sa despre poetica postmodernismului, cu referire la manifestul lui Gide, se materializează „în înflorirea unor specii literare non-ficționale, ori în redefinirea codului romanului, în sensul unei valorizări a trăsăturilor de naturalețe și spontaneitate”. Deși atomizat de consumarea modernității, eul postmodern nu este un construct mort sau cu desăvârșire absent ci, dimpotrivă, un spațiu supraaglomerat, suficient de generos însă pentru a suporta coexistența, chiar dificil de împăcat, conflictuală a unor ipostaze diferite ale aceluiași subiect. În cazul personajelor-autori ale lui Gheorghe Crăciun avem de a face tocmai cu orientarea spre punctele care ar putea justifica revenirea subiectului și autorului în text, respectiv spre datele antropocentrice ale lumii.

Finalul romanului *Acte originale/ Copii legalizate* aduce o frază care a născut ea însăși diverse interpretări: „*Deci cartea era gata, lumea ei se sfârșise. Totuși lipsea ceva.*” Pentru Radu G. Țeposu, ea reprezintă afirmarea „constatării că proza e tocmai ritualul preparativelor, făcută pe ton jumătate ironic”, o afirmare insuficientă pentru a împărștia aerul prea didactic al romanului. În schimb, pentru Ștefan Borbely, care valorifică și posibilele semnificații ale subtitlului (*Variațiuni pe o temă în contralumina*), ea confirmă identificarea literaturii cu „un joc al ipostazierii neantului”, al întrețeserii dintre text și non-text, respectiv dintre text și „vidul inert pe care fiecare text îl conține”. Orice încercare de a asuma vreo lectură personală a acestei fraze finale, fără îndoială una dintre „cheile” romanului, trebuie contextualizată în lectura lumii din ultimul capitol. Intitulat chiar *Variațiuni pe o temă în contralumina*, capitolul introduce în lectură o dublă sugestie: muzicală și picturală. Lumea devenită text este convertită în consecință în rezultate senzoriale. Metafora emblematică (clasică, de altfel), rămîne pînza odiseică a Penelopei, țesută acum de mama rămasă acasă în vreme ce tatăl și fiul „citesc”, observînd-o, lumea: „Și acolo departe, ca un fel de ecou, sub pădurea de fagi paltini și arini, prin fereastra deschisă a unei case albe cu pridvor, bătăi mari, înfundate: spata care izbește țesătura compactă legînd fir după fir și un semn după altul în suprafața adunată pe sul a acestei carpete. De pe hîrtia mare plină de cruciulițe avută ca model

*frunzele trec aici în dreptunghiul de lână și devin un desen colorat.*" Aerul devenit „pădure de simboluri”, marea descompusă în „semne”, „literatura propriei vieți” citită în mersul pe stradă conduc spre un deznodământ deconstructiv: textul se construiește printr-un principiu devorator, de maculare a paginilor virgine, se bazează pe „ființa de hîrtie”, pe „animalul papivor” (descriș de Dan-Silviu Boerescu) care se hrănește cu albul hîrtiei și care cheamă mereu înnegrirea scrisului. Ultima pagină a romanului optează cromatic pentru alternanța alb-negru: în vreme ce foile albe se înnegresc cu scris, lumea neagră de afară se acoperă cu albul zăpezii. Textul își cheamă contraponderea non-textuală, procedeul constituind singura modalitate de procurare a „orbului păienjenis” de cuvinte în care „lucrul însuși” s-ar putea prinde, pentru a se „înscris” și „descrie” singur. Fraza finală („Totuși lipsea ceva.”) ancorează însă această vînătoare disperată a substanței într-un teritoriu al improbabilității nesfîrșite, al perfecțiunii niciodată atinse: „*Va avea cineva șansa asta? Am avut-o și noi și-am pierdut-o?*”. Scrierea textului ca înnegrire a paginii albe, altă imagine a morții, este un exemplu tipic de traducere a unui exercițiu de deconstruire. Într-o aproximare cît mai didactică, putem extinde afirmația conform căreia textul și non-textul se cheamă reciproc asupra autorului văzut ca o prezență-absență. În alți termeni, intrînd în existență, deci manifestîndu-se în text, autorul intră și în moarte, deoarece acționează devorator, diseminant, este mereu împărțit între un set de intenții actualizate, valorificate în text și un alt set, ascuns, de intenții pe care textul le-a întîmpinat cu rezistență, oculîndu-le și făcîndu-le de nerecunoscut.

**Compunere cu paralele inegale**, al doilea roman al lui Gheorghe Crăciun, a cunoscut deja două ediții (Editura Cartea Românească, 1988, și Editura Allfa, 1999), ceea ce recomandă deja romanul între „clasicele” literaturii noastre. Acest statut a fost obținut însă cu destulă greutate, romanul avînd soarta multor cărți esențiale cărora cenzura le-a prelungit nepermis de mult stagiul de sertar: după trei ani de așteptare la Editura Eminescu, el a apărut în cele din urmă la Cartea Românească. În prefața la ediția a II-a, Dan-Silviu Boerescu citește acest roman în continuarea volumului de debut, **Acte originale/ Copii legalizate**, drept „*gramatica de bază a textualismului românesc*”, un „*manual al narativității*”, „*o continuă reconversie a vieții în literatură, a literaturii în text, a textului în citat cultural, a citatului în aluzie pierdută, a aluziei în element de jargon cotidian, a jargonului în vorbire liberă, a vorbirii în marcă a libertății de a alege, a alegerii în manifestare asumată a ființei.*” Conceput contrapunctic, romanul este într-adevăr intertextual: el alternează „*epurele pentru Longos*”

(replici la întiul roman european, *Dafnis și Chloe*, nu întâmplător un roman de dragoste) cu bucăți de jurnal, improvizații, arhive de cuvinte și expresii, „*compuneri libere*” și nu în ultimul rând o importantă *addenda* metatextuală, conținând interesanți hibrizi cultivați din încrucișarea biografiei cu poietica.

Întregul volum este tutelat de sensurile citatului din Longos: „*Iar nouă ajută-ne zeul să scriem iubirile altora cu gândul senin*”. Observația trebuie reținută pentru că implicațiile ei sînt mai largi decît s-ar crede la prima vedere. S-a spus despre acest roman că, tehnic vorbind, cel puțin în fragmentele care rescriu povestea antică a lui Dafnis și Chloe, mizează pe tehnica parodiei. Numai că, deși uzează într-adevăr de recursul la o tradiție literară (din punct de vedere tematic, mai degrabă), acest roman al lui Gheorghe Crăciun se refuză parodicului, după cum se refuză textualismului, deși se folosește de tematizările lui. Ambele mișcări de respingere au o aceeași sursă, care trebuie căutată la nivelul poeziei autorului: propunîndu-și să avanseze aici încă un pas spre trupul ireductibil, spre corporalitatea conținută în propriul stil, autorul atacă un registru „greu” al terminologiei poetice. Acest registru are printre termenii lui fundamentali elemente precum „sens”, „simț”, „naivitate”, „seninătate”, „adevăr”. Cu alte cuvinte, romanul se scrie, ca în invocația lui Longos, „cu gândul senin”, el descrie o poetică de tip antropocentric, incompatibilă cu deriziunea în care textualismul și parodia (chiar și în „blinda” descriere postmodernă pe care i-o oferă, de pildă, Linda Hutcheon) aruncă centrismul umanist. În același timp, *Compunere cu paralele inegale* se arată la fel de dezinteresat de proza de personaj, cu intrigă și subiect „tare”, după cum fusese și volumul anterior.

Preluînd atitudinea lui Gheorghe Crăciun și predilecția sa pentru ideea de exercițiu, de antrenament prospectiv, înclin mai degrabă să văd romanul ca o pregătire necesară a *Frumoasei fără corp*, ca pe un antrenament strategic (atît de propriu scriiturii autorului) în vederea deslușirii obsesiei corporalității în textul care va urma. Pe de altă parte, scriitorul optzecist începe astfel într-o serie deja celebră, inaugurată de Eminescu prin *Epigonii*, dar mai ales prin „anexa” explicativă a *Epigonilor*, celebra scrisoare adresată lui Negruzzi ca răspuns la receptarea contrariată de care poemul avusese parte în rîndul progresiștilor junimiști. În această scrisoare, poetul își justifica opțiunea din *Epigonii* printr-o particularizare istorică: găsindu-se într-o epocă „prea trează” de „suflarea secolului”, poetul nu putea decît să salute naivitatea și inocența scrisului pașoptist, pătruns de „credință” și, deci, de adevăr. La mare distanță, Mircea Cărtărescu inaugurează și el o

școală contemporană de recuperare a unor potențe lirice demonetizate, numai că se desparte de gestul eminescian prin distanță ironică și parodică, distanță care, în cazul lui Gheorghe Crăciun, este anulată de „seriozitatea” funciară a scrisului. De altfel, în postura naratarului Vlad Ștefan, autorul se declară în egală măsură delectat și nemulțumit de lectura romanului lui Longos. Delectarea, plăcerea, sînt justificate prin nevoia de naivitate și idealism („*Prea multe convulsii, prea multe neîmpliniri, prea multă suferință în iubirea contemporanilor mei. [...] Unde e atît de necesara utopie erotică? Să mai fim și idealști din cînd în cînd!*”), în vreme ce nemulțumirea este stîrnită de schematismul și abstractizarea excesivă din romanul grecesc căruia îi lipsesc „*adjectivele, accentele particulare*”, într-un cuvînt **percepția**. Explicația opțiunii pentru idealism și idealizare într-o epocă dezabuzată și atît de îndepărtată de gustul pentru pastorală se continuă într-o notă a lui Gheorghe Crăciun din **addenda**: „*Eu am vrut să idealizez un sentiment, nu o situație. De asta are nevoie lumea de azi, de profunzime în planul **trăirii individuale** (s.m.), de autenticitatea participării la evenimentele vieții. Idealizarea situațiilor? Lumea noastră e plină de așa ceva pînă la scîrbă. E suficient să deschidem un aparat de radio.*” Diferența dintre gestul lui Eminescu și gestul scriitorului optzecist iese însă în evidență dacă aruncăm o scurtă privire asupra raporturilor lor cu o ecuație fundamentală a **literarității**: aceea stabilită între Litera și Spiritul cărții. Ceea ce Eminescu salută, este, într-un fel, identitatea Literei cu Spiritul, o literatură a adevărului într-o epocă pentru care scriitorul sau cititorul au prea puțină importanță. O scurtă rememorare a exemplelor din **Epigonii** va fi suficientă pentru a observa că poetul vizează mai ales transpunerile literare ale unor momente *istorice*. Triada autor-operă-cititor este în mod clar marcată în acest caz de supremația cărții, care este, la limită, o universală carte-istorie. Cartea este totul, ea trebuie respectată în Litera ei pentru că este purtătoare de sacralitate, de adevăr, și singura comunicare pe care umilul autor (respectiv cititor) o poate stabili cu instituția ei este una de natură teologală. Gheorghe Crăciun nu valorifică însă dominanța Literei, ci dimpotrivă, uzurparea prestanței teologale de către Spirit, momentul în care autorul își permite să alunece blasfemiator dinspre postura lui inițială spre aceea de **poet** a cărei **trăire individuală** se exprimă în metaforă. Prim romancier-poet al Europei, Longos încearcă o scriere a **trăirii** și vizează un nivel personal, subiectiv, al manifestării autenticității. Acesta este momentul asupra căruia se oprește Gheorghe Crăciun: **descoperirea spațiului de joc între Spirit și Literă**. Momentul nu îl interesează dintr-un simplu capriciu poetic,

ci punctează apariția orgoliului cititorului care se substituie, prin lectură, creatorului cărții, scriitorului. De fapt, este momentul în care se naște personajul principal al modernității, *cititorul*, care îl va anunța ulterior pe protagonistul scrierilor optzeciștilor, pe *omul cultural*, mai exact pe acel cititor animat de „o conștiință neconvins renegată de scriitor”, așa cum apare el într-o expresie a Ioanei Em. Petrescu.

Romanul justifică așezarea lui în continuarea anterioarelor *Acte originale*, deoarece se deschide cu un capitol intitulat chiar *Alte copii legalizate*. (Înainte de a intra prea ușor în jargonul bătrânei teorii literare, trebuie să precizăm că noțiuni precum „roman”, „narațiune”, „narrator”, chiar „capitol”, trebuie înțelese aproape în exclusivitate cu ghilimele postmoderne, în accepții cât mai largi și cu totul aproximative. Fenomenul concordă cu observația scriitorului însuși: „Dacă se aduce în discuție voința autorului de a capta în opera sa cât mai mult din existența lumii și a subiectului uman, atunci devine limpede că asumarea radicală a acestei voințe ar duce cu precizie la încălcarea oricăror reguli de specie și gen și ar face pertinent un concept mult mai deschis, mult mai cuprinzător, mult mai în acord cu semnele întrevăzute ale acestui nou tip de autenticitate: **Textul.**” – **Autenticitatea ca metodă de lucru**) Acest capitol reprezintă în același timp o declarație autobiografică și o declarație de intenție poetică: „Idea îți venise cu puțin timp înainte. Erai sedus de frumusețea ideii și te gîndeai atunci la o povestire fantastică. Priveai din nou tapetul, vedeai fișii înguste din zărele lipite pe pereți, într-o zonă neutră a conștiinței tale știai să în curînd va trebui să treci la renovarea întregului interior, erai convins că Luiza nu va mai suporta încă o amîinare de un an, doar îți spusese de economiile ei speciale afectate acestei chestiuni, dar tu erai un artist, un scriitor, un demiurg și îți închipuiai o situație compusă dintr-un om, o cameră cu patru pereți jupuiți pe ici-colo, din niște propoziții fragmentare, uneori fără nici un sens și fără nici o legătură între ele. Știai că omul ăsta va fi tînăr, va trebui să semene cu tine, să fie obosit, să vrea să doarmă, să se întindă pe pat și încetul cu încetul să fie cuprins de o curiozitate nestăpînită și agresivă.” **Compunere cu paralele inegale** se anunță deci ca un roman-duplicat, ca o dublură textuală a existenței personale a autorului. Din volumul anterior rămîn cîteva personaje, între care *alter-ego*-ul auctorial, Vlad Ștefan, și prietenul său Octavian Costin (prezent mai mult prin evocările primului).

Textul își păstrează structura binară, este tot un roman despre roman, vorbind chiar despre scrierea *Actelor originale* și despre aventura textuală în care cei doi prieteni se angajaseră acolo (de altfel, citate din volumul anterior migrează în acesta, după cum bucăți din



**Compunere cu paralele inegale** se dovedesc a fi fost citate în cartea de dinainte. La un moment dat, Gil și Teohar, două noi personaje, discută chiar despre *Acte originale/ Copii legalizate* ca despre „un colaj, o chestie ciudată”, „o carte în dublă partidă, o scriere binară [...] o găselniță destul de haiosă”. Gil sintetizează colocvial o parte din reproșurile aduse cărții de critica de întâmpinare: „E prea ingenioasă și prea... inteligentă. E ca un mecanism care macină în gol. Un mecanism bine uns, bine uns, un mecanism... japonez, o construcție fină, superbă, dragul meu, într-un anume sens. Dar asta nu-i destul. Cartea nu are sînge, n-are viață în ea, e prea sofisticată și prea... gramaticală.”

Primele capitole, dacă nu punem la socoteală interludiile despre Dafnis și Chloe, asamblează caleidoscopic povești de dragoste contemporane ai căror protagoniști alcătuiesc în cele din urmă o amplă rețea umană: Dionisie Bîlc și Teohar Maximov, prieteni și studenți „obsedați de fete” se vor regăsi ulterior în postură de familiști, primul angajat într-un cuplu „inegal psihologic”, căsătorit cu Sena, „o femeie supusă, cît să-i facă pe plac unui soț iritabil impulsiv și comod, mereu handicapat de problemele casei”, iar cel de-al doilea pe punctul de a avea un copil cu Dania, care devine astfel „personaj principal” și căreia autorul se înduplecă ironic să-i întregască portretul în virtutea noului statut textual. Liana Șanta, profesoara de la țară, îndrăgostită de Laurian, cu care se va căsători și de care va divorța, este o madame Bovary autohtonă (deși ca apariție descinde livresc din dascălița lui Goga) și se va sinucide la capătul unui capitol în care discursul alunecă printre clișee livrești și citate intrate deja în vocabularul nostru subliminal, deteriorîndu-le autenticitatea și demonstrînd cum literatura nu este niciodată conformă cu viața, rămînînd un simulacru („mare de optimism coșbuccian”, „splendoarea nu era deloc sălbatică”, „nu e cazul să brebanizăm”, „trupurile lor ardeau în iubire ca para”, „timpul nu mai avu nici un fel de răbdare cu această femeie”, „iar vîntul spune crengilor plecate povestea ta, frumoasă profesoară” etc. etc.) Laurian va repeta eșecul erotic cu o a doua iubită, Micaela, pe care o va urmări și dintr-un joc de lectură, „urmărind potrivirile dintre realitatea acestei ficțiuni și adevărul existenței sale”. Povestirile sînt întrerupte de întoarceri autoreflexive („Despre biografia ta de serie și ineditul ei n-are rost să vorbim. Altceva e jurnalul. Așa ești verosimil. [...] Nu uita acest joc, realul și fictivul. [...] Tema e la alegere.”) sau li se eliberează „duplicate”, subiectul lor fiind reluat de cîte un personaj-narator (Vlad, cel mai adesea) care începe să scrie el însuși o variantă a povestirii în care este implicat (v., de pildă, scrisoarea lui Laurian către vechiul său prieten Teohar, care nu așteaptă vreun răspuns, ci reprezintă

doar satisfacerea unei nevoi organice, aceea de a scrie). În permanență, jurnalul este invadat de date culturale, viețuirea în afara determinărilor culturale fiind practic imposibilă: în *Trei scrisori și-un nor roșu* personajele deplîng faptul că „*trăim într-o lume de citate*” sau că „*noi, oamenii, nu prea știm să trăim, noi sîntem niște iubitori de găoace*”. Inventarul de povestiri despre dragostea neîmplinită, imposibilă, nu face decît să pregătească terenul celui alt plan textual, alcătuit din rescrierea poveștii celor doi îndrăgostiți din romanul lui Longos. Lumea este concepută de unul dintre personaje (toate naturi reflexive, cu veleități artistice și mai ales literare) drept „*o rotire în jurul unui sentiment fundamental*”, așa încît sentimentul în sine nu poate fi atins decît prin aproximare a duratei („*iubesc împrejurimi ale iubirii mele*”) și nu poate fi aproximat decît prin „*revenirea la fapte*”.

Partea a zecea, *O sută optzeci minute*, reînnoadă explicit niște fire prin care romanul de față se leagă de cel anterior: așteptîndu-și soția și fetița care trebuie să se întoarcă de la mare, Vlad se vede nevoit să accepte întîrzierea de o sută optzeci de minute a acceleratului de Mangalia (care, se dovedește în finalul capitolului, se afla în centrul unei catastrofe feroviare). Pentru a da substanță așteptării sale, personajul recurge încă o dată la exerciții de aproximare: nașterea copilului, vizita lui Costache Olăreanu și Mircea Horia Simionescu la București etc. Răgazul prilejuiește însă o neașteptată lecție de autenticitate (anunțată prin preocuparea lui Vlad de a-și ascunde condiția „suspectă” de scriitor și de convingerea lui că „*ori de cîte ori lucrezi cu instrumentele la vedere pierzi autenticitatea*”). Uitate pe o bancă, Vlad descoperă între paginile unor ziare două scrisori adresate unui oarecare Relu: fără să fie agramate, textele frizează rizibilul prin realitatea care se poate citi în spatele lor. Relu apare ca veșnica figură a fantelui profitor, pus pe căpătuială ilicită de pe urma vînzării de antichități, iar D., autoarea scrisorilor, este cu siguranță nevinovată (și deloc suspicioasă) lui victimă, care pare să fi rămas însărcinată de pe urma scurtei lor aventuri. Dincolo de aceste date concrete, lectura celor două scrisori care nu îi aparțin și sînt plină de naivă și credulă dragoste, îi declanșează lui Vlad procese de conștiință estetică: „*Era vorba, în fond, în ceea ce citisem, de o literatură refuzată, instantanee, arbitrară, futilă, perisabilă, handicapată. Viața mă depășea, mă depășise. Oricît m-aș fi chinuit, oricît de mult aș fi observat, oricît de minușios mi-aș fi mobilizat atenția, eu, Vlad Ștefan, profesorul și prozatorul și teribilul scrib, nu mă vedeam în stare de un atare adevăr, de atîta trăire spre a imagina acea mărunță dramă, cele două scrisori. Trebuia să uit totul, tot ce se întîmplase.*”

Cele patru epure pentru Longos rescriu, după toate regulile artei narrative, romanul iubirii dintre Dafnis și Chloe. Se pare că autorul recurge la această parafrază dintr-o dublă motivație: pentru a reinfuza ipostaza actuală a romanului de dragoste cu o necesară doză de idealism și pentru a „amenda” scăpările romanului antic, prea schematic și tributar, prin finalul fericit și împlinirea socială, unui „viciu de mentalitate”. În primul rînd avem de a face cu o modificare de discurs față de bucățile care povestesc iubirile contemporanilor noștri Dionis, Sena, Teohar, Dania, Laurian, Liana, Micaela, Gil, Ița (nu întîmplător, capitolul de dinaintea ultimei epure pentru Longos se termină cu imaginea deloc romantică a lui Laurian dormind în fața Micaelei „*pe scaun, cu bărbia în piept și gura ușor întredeschisă*”). Registrul imaginar se modifică în conformitate cu ascuțirea simțurilor prin erotizare: „*iubirea transformă lumea din jur, simțurile devin mai proaspete, senzațiile mai violente, reprezentările mai vii. Lumea celui care iubește are altă culoare, alte dimensiuni decît lumea omului obișnuit,*” mărturisește autorul în *addenda*. Această ultimă parte a cărții cuprinde, între altele, pagini dintr-un jurnal de creație, privind tocmai nașterea romanului *Compunere cu paralele inegale*. Interesant este faptul că dilemele poetice, descrierea „*chimurilor facerii*” romanului vizează exclusiv cele patru interludii, replicile la anticul *Dafnis și Chloe*, ca și cînd autorul le-ar privi pe acestea ca pe nucleul important, generativ al cărții: „*vreau să înaintez în materie cît mai repede și ceea ce rămîne în urmă îmi dă senzația unui peisaj văzut în mare și cam în grabă. Iar adjectivele mă obosesc. Mereu blocat de așteptarea unor sinonime, de obligația continuei variații lexicale. M-am angajat într-un text al opulenței semantice într-o durată poetică ce trebuie generată susținut, mereu proaspătă, dar cuvintele par a-și fi epuizat resursele. Dezgust, sleirea forțelor, plictiseala aceea vecină cu nevroza. Atîta consum și zbatere, atît de puține ciștiguri.*”

În mare, subiectul epurilor urmărește subiectul lui Longos: cei doi protagoniști își descoperă senzualitatea prin intermediul unui nesfîrșit joc al percepțiilor, accentuat ca intensitate prin tot felul de amînări ale apropierii (Dafnis este bătut, Chloe este răpită și apoi salvată, iarna îi obligă să stea despărțiți), apropierea se produce în cele din urmă și cei doi descoperă dragostea, însă nu și „*marea taină*” care ar putea să o transforme în împlinire, în fine Dafnis este inițiat sexual de către șireata Lycainion și o conduce în cele din urmă pe Chloe spre peștera unde vor deveni bărbat și femeie. Prozaic vorbind, nimic mai mult nu „se întîmplă” în idila rescrisă de Gheorghe Crăciun, însă paginile se citesc cu rară delectare, prilejuind receptorului însuși experiența unei lecturi primare, o revenire nesperată la experiența „*epicului pur*”.

Semnificativă este însă continuarea pe care scriitorul optzecist o propune în locul *happy end*-ului antic. Dafnis revine în pagină după mai multe zeci de ani, sub chipul bătrînului scrib care răzuiește vechi pergamente pentru a-și scrie propria poveste, obținînd astfel textul palimpsestic care se dorește a fi și romanul binar al lui Gheorghe Crăciun. Finalul poveștii de dragoste pare să nu mai aibă importanță: „Nu îndrăznise să-și sloboadă arcul minții pe urmele sfîrșitului, ascuns în carnea sa ce nu uitase nimic, al acestei povești de iubire. Nici nu stătuse să cumpănească prea mult rostul acestei încercări de a-și aduce aminte, cu pana lunecînd pe oceanul de netedă lumină al pergamentelor, o dragoste pe care nimeni altul sub soare n-o mai trăise aievea. Pentru cine scria? Iată nu se gîndise. Și nu-l va prinde oare moartea acolo, aplecat asupra aceluia izvor de simțăminte și patimi nemaîntîlnite vreodată? Iată, zîmbea la gîndul unei săvîrșiri din suflarea ființei cu pana de gîscă în mînă. Dar va răzbi într-adevăr, peste timpuri, frumusețea aceasta amară ce-i clocotește în inimă, pînă sub ochii unui om ce n-ar mai putea înțelege cum a fost lumea lui, viața lui, însă ar ști, nesmintit, citindu-i scrierea, că el a iubit o dată pentru totdeauna cît i-a fost dat să trăiască? Iată, el își spunea că dragostea e singurul lucru neschimbător pe lumea aceasta.” Finalul realizează o ultimă sudură a celor două planuri, a celor două vârste între care povestirea pendulează, funcționînd ca un mecanism de redirecționare retroactivă a sensurilor, deoarece, după cum autorul mărturisește, intenția romanului este nu numai de a pune față în față o lume „lipsită de metafizică” și una idealizată, ci mai ales de a pune în lumină un set de universalii. De altfel, „singurul lucru neschimbător” la care meditează bătrînul Dafnis (silit să se despartă brutal de iubita lui, devenit apoi scribul unui om bogat și întors în cele din urmă pe insula unde o iubise pe Chloe) este congruent cu „sentimentul fundamental” care centreează, pentru Laurian, rotirea lumii, așa încît „în anumite momente, Liana e o Chloe singură și tristă. Dafnis o poate aștepta pe Chloe așa cum face Vlad în *O sută optzeci de minute*. Întîlnirile celor doi tineri din Lesbos pot fi întîlnirile lui Teohar cu Dania, ale lui Gil cu Ița etc.”

Care sînt „paralelele inegale” din „compunerea” lui Gheorghe Crăciun? Întrebarea poate rămîne retorică, deoarece are la dispoziție un întreg set de răspunsuri evidente: textul și trupul, cartea și viața, iubirea și scrisul etc. Răspunsul care dobîndește însă funcționalitate maximă în contextul sensurilor romanului (pentru că, după cum spuneam ceva mai sus, *Compunere cu paralele inegale* rămîne un roman al **sensului** și al sensurilor) vizează din noul nivelul scriiturii și

al poeziei: scriitura optzecistă, autoreflexivă, interesată nu doar de sine, ci și de întregul aparat metatextual pe care îl generează sau de țesătura intertextuală al cărei rezultat este, rămîne paralela mereu „inegală” a scriiturii vitaliste, inocente cultural, din vîrsta de aur a nașterii narativității, a prinderii entuziaste și lipsită de pericole textuale a ficționalului în roman. La un moment dat, Laurian își întrerupe chiar confesiunea de bărbat îndrăgostit recurgînd la asumarea lecturii drept surrogat de existență: în loc să-și relateze propriul dialog cu iubita părăsită, el își cenzurează brusc verbalizarea („*Vrei să știi ce vorbesc un bărbat și o femeie atinși pînă la ultima celulă a organismului lor de microbul iubirii? Deschide la întîmplare orice roman de dragoste pe care îl ai în casă și vei afla! Destul am fost ridicol. Pasul acesta ultim îl refuz.*”). Despre riscurile unei asemenea modificări de registru scriptural aflăm cîte ceva din jurnalul de creație care încheie romanul, unde, într-o notație, autorul își afirmă intenția de a opune textul despre cuplul antic, un text al epicului pur („*opulent, centrat pe trăirile celor doi îndrăgostiți*”, adresat „*percepției, sentimentului nostru al concretului*”, analizînd „*dragostea cu toate efectele și condiționările ei sensibile*”) celui alt text, scriiturii de regim optzecist.

Romanul conține chiar două embleme ale modurilor cum iubirea este concepută în cele două contexte. În a doua epură pentru Longos, Dafnis cioplește din lemn, pe negîndite și uimit el însuși de rezultat, un „*băiețandru cu trup gingaș de copilă*”, o mică statueta a lui Eros, perfectă și tulburătoare, pe chipul căreia coexistă trăsăturile celor doi iubiți. Pe de altă parte, anunțîndu-și prietena că urmează să aibă un copil, Dania îi povestește un vis care o înspăimîntase, despre nașterea copilului „*oribil de frumos*”, cu pene „*fictive*” răsărind din coate. În vreme ce prima imagine are un sens pozitiv, încurajînd erotismul, cea de a doua o sperie pe Dania care se justifică: „*Nu sînt în stare de credința lor. Eu cred în altceva.*” Deosebirea pare să consistă deci, o dată mai mult, într-un deficit de „*credință*”, respectiv într-un decalaj de autenticitate în raportarea la simbol. Decalajul pare să fie atît de important, încît scriitorul (obligat să modifice registrele de scriitură) intră într-o dispoziție aproape schizoidă. Textul se leagă cu greutate și pare să-și vampirizeze autorul. („*Ce senzație de slăbiciune acum, la încheierea cărții! Scrisul îmi absoarbe energia, puterea de a trăi, de a mai imagina. Bolnav de nu știu ce oboseală. Aproape tremurînd anemiatic, ca într-o criză hipoglicemică, fără cuvinte, fără voce și dorințe, ființă ștearsă, mediocră, tatuată de litere.*”)

Dafnis, devenit în finalul romanului scribul bătrîn și chinuit de așternerea pe un pergament a propriei povești, se aruncă de unul singur

în postura de personaj supus travaliului auctorial, un travaliu, e adevărat, lipsit deocamdată de conștiință de sine. Așadar, și în cazul scribului, literatura se naște din detaliile personale ale unei vieți „consemnate” în jurnal. Formula scrierii optzeciste capătă astfel o motivație suplimentară, iar noul protagonist al prozei născute din biografie, cititorul, își dezvăluie fața negativă. Hrănindu-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 (asemenea personajului din *Trei scrisori și un nor roșu*). Înainte de a deveni autor, naratorul însuși este cititor, motiv pentru care el se află mereu în căutarea sevelor adevărate, a relevanței universale a vieții particulare, subiective. De aceea, jurnalul rămîne deschis la infinit, potențele sale nu încremenesc în fapt, el producînd continuu repere energetice constante.

Cel mai bine primit de critică și cel mai important prin implicațiile lui asupra poeziei scriitorului rămîne romanul apărut în 1993, la Editura Cartea Românească, și intitulat parafrastic *Frumoasa fără corp*. Înainte de a trece la analiza propriu-zisă a romanului, merită să încercăm un comentariu al detaliilor mai mult sau mai puțin extratextuale. În primul rînd, titlul deschide de la bun început un canal de comunicare cu tradiția literară românească, preluînd în mod cert sugestia din titlul basmului popular prelucrat de Eminescu (și valorificat inclusiv în scrierea *Lucașfăruului*), *Miron și frumoasa fără corp*. Apelul la vîrsta eminesciană a scrisului românesc, mai mult chiar, la o prelucrare a unei creații populare, deci superioare prin **trăire și autenticitate**, în ordinea filosofiei de creație a lui Gheorghe Crăciun, oricărei literaturi ulterioare, nu poate fi străin de eventuala căutare a unei „*corporalități ireductibile*” a literaturii înseși. Al doilea detaliu interesant de luat în calcul (deși poate părea arbitrar) este imaginea aleasă pentru coperta de deschidere a cărții, copertă a cărei concepție îi aparține, ne asigură pagina de gardă, autorului (ceea ce constituie, cred, o dovadă suficientă de intenționalitate textuală). Coperta întii este ilustrată de reproducerea unui detaliu al boticellienei nașteri a Venerei „din spuma mării” și este exploatabilă în aceeași direcție, deoarece imaginea evocă atît **materializarea**, respectiv **substanțializarea** frumuseții absolute din evanescent și informal, cît și posibila naștere a literaturii din literatură, a mitului din mit (deoarece „textul” lui Boticelli constituie pretextul lui Gheorghe Crăciun).

Speculația merită analizată în măsura în care dezvăluie o foarte interesantă reducere 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 Crăciun biblioteca respiră, are aceeași valoare de adevăr și același grad de concretețe și autenticitate (respectiv aceeași structură **vie, organică**) ca și realitatea, cu alte cuvinte, biografia și bibliografia devin congruente. Tema cărții este, de aceea, una hibridă: ***Frumoasa fără corp*** este în același timp un **roman de dragoste** și un **roman despre literatura de dragoste**, mai exact despre figurile feminine ale literaturii, ipostaze ale unui același arhetip al femeii originare, mereu imposibil de prins într-un singur trup concret.

Parafrazele formale continuă și, dată fiind natura specială a romanului, amintită mai sus, se lasă speculate funcțional: circularitatea romanului rebrenian (exploatăată pînă la sațietate de analizele școlare) este pastșată într-o altă structură circulară, romanul începînd și sfîrșind aproximativ în același moment din timp și spațiu, în satul regăsit după mai mulți ani de către Octavian, aflat acum în concediu. Seria romanelor lui Vlad și Octavian continuă așadar. ***Frumoasa fără corp*** debutează senzorial: percepțiile lui Octavian sînt intensificate de o durere de măsea și, în consecință, textul operează mai puțin cu imagini (deci cu produse vizuale) și se orientează mai ales în jurul acelor percepții care păstrează contactul direct dintre subiect și obiect, cel puțin pînă în momentul în care începe lectura jurnalului, care funcționează ca un anesteziec. Privilegierea acestor alte simțuri este cu totul conformă cu poetica postmodernă, pentru care relaționismul trece oricînd înaintea analizei termenilor particulari, iar ochiul (emblemă a modernității, semn al metafizicii „viziunii”) este refuzat în favoarea celorlalte organe de simț, care nu alienează observatorul de obiectul observat. Avertismentul auctorial asupra „cheii” în care trebuie citit romanul este și aici oferit de la bun început: propunîndu-și să recupereze esența feminității așa cum apare ea în literatură (dar nu numai), autorul introduce, ca primă figură feminină, „*femeia cu păr arămiu și gîtul lung, ca în picturile lui Modigliani*”. Olimpia, profesoara care a ales să trăiască în satul tineretii lui Vlad, este deja revendicată de la o imagine culturală, după cum se va întîmpla cu toate celelalte apariții feminine din povestire. În plus, prezența sa concretă este mai mult o absență: „*trupul îi era neobișnuit de ușor, de parcă el, Octavian, ar fi ținut în brațe o păpușă de aer.*” Excepția majoră din galeria „*păpușilor de aer*” (în afară de complexata și indolenta Marcela) o constituie Nina, învățătoarea îndrăgostită de Vlad, care nu o poate tolera pentru că manifestă un plus de concretețe: este „*o femeie prea adevărată*”, „*brutal de feminină*”, „*inacceptabil de vie și de tangibilă*”, este, cu alte cuvinte, o femeie-antonim, menită să accentueze tocmai prin diferențiere magia „*păpușilor de aer*”.

Caietul-jurnal, la care personajele revin mereu, asemenea unui alt Graal, este moștenit, păzit, furat (povestirile propriu-zise fiind fragmente din acel jurnal), se deschide ca o buclă sau ca o falie dintr-o secundă dilatată la infinit. El seamănă izbitor în structură cu romanul însuși, conține jurnalul lui Vlad, „*foi virgine*”, „*alte note, fragmente de proză, citate din cărți, pentru a se încheia neașteptat cu un grupaj de poezii*”.

Vlad, autorul jurnalului, este bolnav de modernitate și textualizant că în celelalte romane, se află în „*etapa abstractă și conceptuală*”, fără să poată „*trăi și atît*”. El pare să fi fost definitiv infestat cu microbul bibliotecii, în așa măsură, încît nici percepțiile lui nu sînt pure: simptomele unei afecțiuni somatice („*il ia cu frig pur și simplu*”) se dovedesc preludiul satisfacerii unei nevoi care a devenit fiziologică, nevoia de a **povesti**. Gîndirea sa este mereu dublată, textuală și metatextuală, deoarece, îndoindu-se mereu de proprietatea ideilor sale, simte nevoia să revină mereu asupra lor, cu suspiciunea celui care descoperă un intrus într-un spațiu familiar: „*Dar unde am mai citit eu chestia asta? Unde s-o fi citit? Ea-mi aparține în exclusivitate. La naiba, am terminat un liceu, o facultate, am pînă și o diplomă de dascăl, profesez!* *Nu sînt un imbecil!*” De altfel, personajul-autor este un jucător al mizelor duble, suferă un defazaj interior și pare să fie dotat cu un organ suplimentar, mai exact cu un meta-organ responsabil pentru senzația sa că dublează tot ceea ce gîndește sau spune, că exercită un supracontrol conștient, „*un fel de supraveghere a supravegherii, senzația că ai avut o senzație, gîndul că ți-a trecut prin cap un gînd*”. Spre deosebire de celelalte romane, Vlad este lipsit aici de luciditate și reacțiile lui sînt nevrotice, isterice, ca și cînd ar fi dezvoltat o dependență față de drogul literaturii, față de „*propoziție*”. Olimpia, care i-a citit și ea jurnalul, susține că nu vrea să-l cunoască: „*un om chinuit, nemulțumit de aparențe, înspăimîntat de monotonie, un senzitiv. Un revoltat.*” Oroarea „*de pagini și cărți, de orice informație oferită de la stînga la dreapta în șiruri disciplinate*” nu se poate exprima altfel decît tot în scris. Cărțile se află mereu la pîndă, sînt „*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 se află în pragul unui gest de revoltă, intenționînd un viol textual, dorind să maculeze „*virginitatea asta liniată, inutilă*”. Chinul său constă, după cîte se pare, nu atît în faptul că nu poate scrie sau surprinde realul în scrisul său, cît în neputința finalizării căutărilor sale poetice: „*pagini rămase în aer. De ce să le mai duc pînă la capăt dacă energia, apetitul, furia de moment s-au consumat?*” Într-un articol din volumul *Reducerea la scară*,



Gheorghe Crăciun face o afirmație cel puțin contrariantă pentru un scriitor preocupat în exclusivitate de țesătura infinită a realului și imaginarului. El detectează, în toate cărțile sale, o descurajantă neputință, aceea de a conceptualiza sau măcar de a atinge realul și imaginarul, „*care nu este altceva decât un real construit ceva mai liber*”. Eforturile sale par să se izbească de fluiditatea și proteismul substanțelor sale de lucru, de „*varietatea și procesualitatea realului*”.

Intențiile auctoriale ale lui Vlad, așa cum sînt ele mărturisite în jurnal, trădează un nou proiect literar. Ca autor, personajul este nemulțumit de gradul de autenticitate al literaturii, fiind stăpînit de sentimentul că a fost mințit. Soluția („*să mă apuc cu toată seriozitatea de scris*”) este și ea inaccesibilă, deoarece intenția de a scrie aduce cu ea „*abisul*”. Situația se explicitează în apendicele extra-textual al romanului: scrisul este o formă de rezistență la agresiunile corpului. Acesta din urmă, suspectînd lumea de irealitate, tinde să o trăiască ficțional, „*ca pe o fragilă iluzie*”, lăsînd pe seama scrisului efortul refacerii realității autentice.

Ultimele pagini ale jurnalului lui Vlad Ștefan conțin un ciclu de poeme (care amintesc de începuturile lirice ale lui Gheorghe Crăciun însuși) a căror trăsătură distinctivă este încă o dată căutarea trupului, cu substanțialitatea și potențialul lui pentru trăirea adevărată. Capitolele *Sfîrșitul verii* și *Somnul băutorului de apă* sînt două povești de dragoste cu protagoniști diferiți (Gil este îndrăgostit de Ioana, iar Vlad este obsedat de Adela), variațiuni ale unei teme unice, ale aceluiași început de dragoste pentru o aceeași femeie iluzorie și „*fără corp*”. Pe de o parte, ambele femei sînt ele însele reproduceri după celebre eroine ale literaturii. Ioana descinde din eroinele lui Holban, este femeia misterioasă care, iubind o singură dată, concentrează magnetic pasiunea bărbaților din jurul său (deloc întîmplător, doctorul Miron, „*căzut în patima Ioanei, așa cum unii cad în patima alcoolului*”, resimte momentul în care trebuie să o opereze pe femeia vieții sale drept proba de foc a întregii sale existențe, urmînd să ia în posesie și să incizeze „*fără milă*” trupul femeii magice). Atracția exercitată de Ioana este mai ales o atracție stîrnită de voce, preferată încă o dată aparenței vizuale. Despre Adela, chelnerița adolescentă, Vlad perorează cu referire directă la eroina lui Ibrăileanu (față de care scriitorul impune însă o distanță parodică: „*cine era ea? Nici măcar o Cenușăreasă. O ființă ca oricare alta. O fată simplă și obișnuită, fiica unui tîmplar din cîmpia Banatului*” etc. etc.). Pe de altă parte, chiar în lipsa filiației culturale, eroinele rămîn apariții schimbătoare, lipsite de consistență materială, compuse mai mult din

proiecții virtuale. La un moment dat, Gil creează o tipologie a imaginilor Ioanei ca pe o galerie de avatari la fel de iubiți, dar la fel de îndepărtați de arhetipul pe care îl ipostaziază: „*frumusețea ei pare o calitate cât se poate de delicată, o efemeridă care se naște și moare și iar se naște în fiecare clipă, trăind într-o neînțeleasă simbioză nu doar cu croiul rochiilor sau al bluzelor în care e îmbrăcată, ci și cu materialele și culorile, încât există o Ioana a pînzei topite și alta a deux-pieces-urilor de stofă, o Ioana rece și alunecoasă de mătase, și una caldă și moale de lână, o Ioana a pantalonilor de velur și alta a jeans-ilor, o ființă a fularelor iernii și alta a pălăriilor de primăvară, o Ioana cu ochelari de soare și părul zbîrlit de vînt și alta cu fruntea liberă și o eșarfă roșie legîndu-i șmecherește pletele blonde.*”

Căutarea trupului rămîne veșnic proiectivă, nu ajunge niciodată la capăt sau are un rezultat negativ, așa încît romanul urmărește mai ales ratarea acestei căutări, care nu reprezintă neapărat căutarea „*femeii ideale*”, cît căutarea unui sîmbure ultim al ființei prin regăsirea unei biblioteci esențiale, codate genetic și implantate în fiecare dintre noi.

*Frumoasa fără corp* nu poate fi citit în afara postmodernismului, iar argumentele nu țin doar de poetica interioară a textului. Povestirii propriu-zise i se anexează metatextual cîteva bucăți aparent independente de corpul propriu-zis al romanului: jurnalul lui Vlad devine acum jurnalul lui Gheorghe Crăciun scriindu-și romanul, el conține lecturi din Roland Barthes, Julia Kristeva și Herbert Read, eseul *Trup și literă*, publicat în 1982 într-un număr al *Astrei*, și evocarea unor exerciții de relaxare din liceu. Nota lor comună este continuarea investigațiilor asupra legăturilor subtile dintre trup și text, încercarea de a ajunge la mijloacele prin care trupul poate fi luat în posesie în ceea ce ei înseamnă „*factor perturbator*”, dar și dictator al imaginarului. În această perspectivă, exercițiile de relaxare devin alte modele de lectură perfectă a trupului („*ca și cînd mi-aș fi citit corpul în gînd, într-o oglindă interioară*”), dar și noi dovezi ale identității dintre trup și text (acesta din urmă devenind, la rigoare, mereu amăgitoarea „*frumoasă fără corp*”). Personajele romanului, în exclusivitate actori ai lumii și crizelor moderne, sînt reprezentanții unui anumit stadiu de condiționare culturală, ai unei lumi a semnelor și simbolurilor, a simulacrelor cu sensuri dictate de trup, de conviețuirea „*raționalului*” cu „*visceralul*”.

În general, proza lui Gheorghe Crăciun se ferește să devină simbolică, pentru că se dorește „*mioapă*”, mereu apropiată de real, dar pînă la urmă autorul plătește un anumit tribut structurii clasice a „*povestirii*”, alunecînd, cel puțin în finalul ultimelor sale romane, spre simbol. Dacă bătrînul scrib Dafnis era utilizat în *Compunere cu paralele inegale*

pentru a retroactiva niște semnificații „sădite” anterior în text, în *Epilogul* romanului *Frumoasa fără corp*, Octavian devine și el protagonistul unei scurte intrigi simbolice. După ce abandonează scrisul „cu un sentiment de supremă ușurare” în favoarea unei partide de pescuit cu fiul său, Octavian este lăsat pradă mirajului „trupului neștiut” al unui pește magic, probabil imposibil de prins. Imaginea nu este decît o figurare a „orbului păienjenș de cuvinte” dintr-un text anterior, în care scriitorul speră să captureze la un moment dat „lucrul însuși”. Peștele devenit astfel emblema „lucrului însuși” se dematerializează însă în ultima frază, pentru a lăsa în urma lui doar senzația de nesfîrșită frumusețe: „Părți ale unui trup neștiut, văzute și aproape nevăzute, căci armura sticloasă de solzi îți lua ochii. Era, trebuia să fie un pește extraordinar de frumos, imposibil să-i apreciezi mărimea, imposibil să-i apreciezi specia, dar ceva de o frumusețe desăvîrșită, nepămîntească...”

Proza lui Gheorghe Crăciun se poate citi foarte ușor într-un traseu evolutiv, deoarece face parte dintre acele întreprinderi literare care uzează de sondajul pe verticală: de la *Acte originale/ Copii legalizate* pînă la *Frumoasa fără corp*, ea pune în pagină o aceeași obsesie: redescoperirea corporalității pierdute a scrisului. Această obsesie lămurește sensurile pe care autorul le acordă noului umanism proiectat ca șansă a optzecismului. Acest nou umanism ar fi unul de esență aproape dionysiacă (diferit deci de umanismul pozitivist, mai degrabă apollinic), deoarece ar propovădui o nouă abordare a lumii, vitalistă, plină de forță organică. Scriitorul dorește de fapt regăsirea unei bucurii pierdute, o bucurie a vieții și o bucurie a scrisului, hrănite din reactivarea organului plăcerii (inclusiv la nivelul „plăcerii textului”) printr-o explozie de energie libidinală. *Metoda redescoperirii corporalității* este una recomandată și de Foucault (enunțată teoretic în celebrul său eseu *Ce este autorul?*): *întoarcerea la origini*, în cazul lui Crăciun fiind vorba despre originile cvasi-mitice ale scrisului maniacal, naiv, inaugural, necontrolat de presiunea vreunei biblioteci anterioare, după cum este descris în volumul de debut: „Uite, acum mi-e clară, mi-e încă foarte clară în minte duminica aceea. Și furia cu care m-am apucat să scriu. O nebunie dintr-o zi de iarnă. Un colaps, dacă vrei. Dar grație deplină. Starea de posedat, un privilegiu [...] Am scris toată ziua ca un ieșit din minți, ca într-un fel de transă. Violent și nebun.” (*Acte originale/ Copii legalizate*). Metodei amintite i se găsesc mai multe tehnici de punere în aplicare:

(a) *Tehnica inducerii unei „manii” a scrisului* este menită să garanteze din principiu accesul la o zonă aurorală, privilegiată, a narativității și a scrisului. Angoasa modernă a pierderii substanțialității scrisului (ale cărei rezultate se văd în postmodernism) se naște în mare

parte din conceperea travaliului scriitoricesc ca o formă de *muncă* (instituționalizarea poziției scriitorului și transformarea artei sale într-o meserie tocmai în modernism nefiind străină de acest fenomen). Poetica modernismului târziu (căreia Gheorghe Crăciun îi rămîne îndatorat în multe cazuri) revine însă la un model arhaic al muncii bazat pe „*principiul entuziasmului*”, foarte asemănător cu soluția scriitorului optzecist, pentru că presupune tocmai o operație ec-statică, o ieșire din sine și un proces de contopire cu vitalitatea și sevele cosmosului.

(b) Gheorghe Crăciun abordează și dezvăluie în paginile romanelor sale un alt mod de a accede la origini: este vorba despre **refacerea unor mecanisme cosmogonice**. Dintre acestea este suficient să amintim două exemple: consumarea actului erotic (b1) și somnul cosmogonic (b2) cu varianta revenirii dintr-o lectură la realitate (b3). Una din reușitele cu care scriitorul se mîndrește este scrierea paginilor despre consumarea actului erotic dintre Dafnis și Chloe. Reușind să evite orice licențiozitate, orice violentare a regimului naiv-senzual de pînă atunci, paginile respective reușesc să comunice „*senzația de naștere, de transformare a lumii din jur. Actul sexual creează cosmosul.*” Mecanismul cosmogonic funcționează însă și în afara registrului idilizat al parafrizei la romanul grecesc (parafrază unde perfecțiunea actului sexual este de natură să imprime lucrurilor ordinea necesară creației), sub forma descrierii trezirii din somn în termeni cosmogonici (de pildă, în *Sinuosul melc al dimineții*), chiar dacă respectiva cosmogonie este relativizată prin parodie. Somnul cosmogonic este amintit și în relație cu revenirea din lectura unei cărți, revenire după care lumea nu mai poate fi la fel ca înainte, ea fiind creată de la început: dacă intrarea în lectură aruncă lumea exterioară în informal prin faptul că o văduvește de conștiința observatoare (în *Frumoasa fără corp* simțurile sînt anesteziate prin lectură), terminînd de citit, ochiul comunică din nou tipare, instrumente cosmogonice conforme, de astă dată, cu sensurile lumii ficționale din care abia a ieșit.

(c) O altă tehnică de revenire la origini este **deprecierea văzului în raport cu celelalte simțuri**, situație descrisă în pasajul din *Frumoasa fără corp*, al revenirii lui Octavian în satul unde îl cunoscuse pe Vlad. Autorul introduce aici un artificiu de construcție: personajul este chinuit de o durere de măsele, deci este supus unei tulburări în ordinea trupului. Dereglarea somatică este în același timp declanșatorul accederii la un spațiu altfel interzis: închizînd ochii, Octavian își regăsește începuturile prin celelalte organe de simț: „*aerul tresălta în valuri mici de răcoare și un miros iute de dospelă ierboasă și de sudoare animală amestecată cu praf îl îmbrăca pe Octavian într-o*

*cămașă de senzații proaspete, inefabile, ca în vremea copilăriei.*" Această tehnică, apropiată de practicile șamanice, este deosebit de germinativă pe linia postmodernismului, deoarece ea favorizează jocurile simultaneității, se pliază perfect pe paradigma proiecțiilor virtuale, în care timpul și spațiul devin constructe convenționale, iar posibilitatea călătoriei intermundane este infinită.

(d) Declicul necesar întoarcerii la origini este favorizat, tot în ultimul roman, de **alegerea unui moment favorit, al unui timp inițiativ**: echinocțiul de toamnă, data de 22 septembrie, este data când talerele „*balanței mincinoase*” se egalizează, prilejuind accesul la spații și vremuri altfel inaccesibile. Data respectivă apare cu obstinație mai ales în *Frumoasa fără corp*, însă alegerea ei poate trece neobservată și nu are același impact asupra potențelor textului sau asupra conștiinței receptoare, scriitorul dezvoltând la un moment dat că nu se simte motivat de organul duratei și că nu simte nici un fel de afinitate față de marile construcții cu miză temporală.

Gheorghe Crăciun își mărturisește într-o pagină de jurnal publicată în ultimul roman apetența deosebită pentru lumea simulacrelor, la care are acces prin intermediul „*gîndului*”. Sfera noțională a „*gîndului*” se aproximează încă o dată într-un mod aparte, prin termeni din vocabularul senzorial: „*să-mi treacă lumea întreagă prin cap și corpul meu să-și amintească timpuri și locuri, oameni și umbre, să-și înțeleagă încă o dată toate fostele sale bucurii.*” (*Frumoasa fără corp*). Neconvins de magia „*experiențelor reale ieșite din comun*”, arătîndu-se mai degrabă fascinat de mecanismele simulării și ale mimării realității, Gheorghe Crăciun visează să se poată lansa în lumi virtuale, fără altă teamă decît aceea de a nu fi trezit de un cutremur și aruncat „*în cea mai cruntă realitate*”.

Aici se află și indicația majoră privitoare la locul ocupat de proza scriitorului în peisajul literar de astăzi: fără să se lase în întregime absorbit de practica textualistă cu miză în notația imediată și pură a realului, Gheorghe Crăciun este un punct de frontieră în literatura noastră, iar revenirea prozei românești la un anumit filon umoral, visceral, la substanțialitatea mustoasă (pe care optzeciștii o admiră de pildă în romanul sud-american) ar fi de neimaginat în absența sa. Căutările corporalității pierdute vor dobîndi alte sensuri la un Mircea Cărtărescu (mai ales în *Orbitor*) sau la Simona Popescu (în *Exuvii*), dar ele își vor asuma și acolo sensurile pe care le dobîndiseră în romanele lui Crăciun.

Este interesant și semnificativ de remarcat modul cum filosofia particulară a scriitorului Gheorghe Crăciun, bazată pe revenirea la ontologie prin redescoperirea virtuților corpului, își găsește ea însăși

un fundament constituțional. În jurnalul publicat în continuarea ultimului roman există mai multe referiri la dependența structurală a scriitorului optzecist de regimul pământului (chiar semnul său zodiacal fiind unul de pământ): „*închipuirea mea n-a știut niciodată să mă desprindă multă vreme de pământ*”, astfel încât, confruntată cu plăcerea de „*a simți mereu în jur palpabilul, concretul, viața lucrurilor, existența pare manifestarea iluzorie a unui joc secund*”. La acestea, se adaugă mărturisirea credinței că lumea există numai prin parțialitatea și incompletitudinea înțelegerii noastre, determinată de limitările propriului trup. Guvernat de „pământ”, scriitorul resimte din plin presiunea realului, manifestată în obligația de a nota realul în toate detaliile sale, acesta devenind o substanță proteică și metamorfotică, ale cărei manifestări caleidoscopice comunică mereu ceva esențial despre om: „*îmi lipsește sentimentul infinitului – ne dezvăluie scriitorul. Sînt un om prea aproape de propriul său trup. Și trupul meu e prea sărac în experiențe.*”

Trebuie reținută, între constantele scrisului optzecist, de la care Gheorghe Crăciun nu face excepție, **funcționarea ficțională** a autobiografiei și a declarațiilor de artă poetică. În contextul scrisului optzecist și, în acest caz particular, al scrisului postmodernist, vechea distincție dintre eul biografic și eul social (care a creat discordii culturale mai ales de la Proust încoace) dispăre, iar autorul ține cu orice preț să-și autentifice ficțiunea prin propria existență, cel mai adesea transcrisă în jurnal. Astfel, devine posibil un nou contract de verosimilitate între scriitor și cititor, acesta din urmă putînd să atribuie ființei concrete a autorului declarațiile eului ficțional: „*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.*” Problema autentificării prin propria biografie și aceea a valorii exponențiale a scriitorului ne obligă la un foarte scurt comentariu istoric asupra auctorialității. De-a lungul istoriei culturii, statutul autorului este în mare conceput în două feluri (ambele lansate încă de percepțiile anticilor asupra problemei): pe de o parte, autorul poate fi insul ales să comunice cu zeii pentru a transmite muritorilor inspirația divină. El începe prin a fi un simplu canal conductor între invocatele muze și posibiii receptori ai grației acestora, dar ajunge, în Renaștere, un individ de maxim orgoliu, care a învățat să substituie

impersonalul mesaj divin printr-o foarte personală afirmare a *eului* individual. Pe de altă parte, Aristotel și Platon sînt răspunzători pentru consacrarea celeilalte accepții a autorului (artistului), aceea de copist fidel și reprezentator al realității, fără inițiativă sau marcă personală (accepție dusă la extrem în Evul Mediu, dar recuperată în realism).

În cele din urmă, în concepția optzeciștilor este vorba despre o valorificare simultană, pe noi coordonate, a celor două concepții opuse despre rolul autorului: pe de o parte, accepția medievală, a unui autor exponențial, fără semnătură, și, pe de alta, accepția artistului-ales al Renașterii. Nediferențiindu-se de eul social, eul profund își comunică acum statutul paradoxal de orgolios absolut (prin îndrăzneala de a-și oferi biografia ca material de literatură) și de anonim exponent al unei comunități de indivizi egal reprezentativi. Comunitatea respectivă nu se definește însă printr-un principiu de unitate socială (ca în cazul poezilor-barzi de tip Goga), ci printr-unul de unitate culturală: născut într-un cosmos de animale culturale, de „ființe papivore”, artistul de astăzi nu face decît să-i exprime crizele și obsesiile, deci să funcționeze instrumental pînă la un anumit punct.

Acest mod de a concepe textul ficțional, fără ruptura de autobiografie, ridică însă și pentru Gheorghe Crăciun, ca și pentru alți prozatori, pe lîngă problema redefinirii autenticității, o altă problemă la fel de importantă, aceea a responsabilității, direct legată de regăsirea subiectului, respectiv a acelor date particulare ale trupului care motivează un anumit mod de a scrie. Problema responsabilității auctoriale denumeste conceptualizări diferite: ea poate viza relația eu scriptic-eu biografic, relația cu posteritatea, poate trimite la fidelitatea față de primatul autenticității sau la responsabilitățile juridice și legislative care decurg din transformarea statutului auctorial într-o realitate social legiferată, într-o meserie. De multe ori „întoarcerea autorului” a fost legată de un anumit proces de regăsire și redescoperire prin care creatorul trece pe măsură ce scrie, opera devenind aici o producătoare de instanță auctorială. În acest caz, termenii examinării raportului autor-operă sînt de ordin etic (motivați de o relație de interdependență activ-productivă, autorul și opera producîndu-se reciproc), iar responsabilitatea auctorială nu numai că nu se suspendă, ci devine o problemă morală.

Putem însă avea în vedere și un alt tip de responsabilitate, aceea care decurge din prestața auctorială cvasi-teologală a cărei filiație se poate urmări pînă în antichitate, în formula artistului „posedat” de inspirație. Păstrarea atașamentului față de ideea unei responsabilități morale a autorului este însă suspectă prin trimiterea imediată la o formă deloc

permisivă de autoritate. Cerîndu-i-se un gir moral, autorului i se cere de fapt o anevoioasă poză marțială, o opțiune supraumană pentru aerul rarefiat al exemplarității etice. Soluția este, încă o dată, o concepere „democratică” a figurii autorului în cadrul foarte larg și viu colorat al umanității contemporane: momentul în care autorul încetează să mai fie o instanță fundamental pozitivă ori fundamental blamabilă este și momentul în care statutul autorului își capătă adevărata dimensiune (plus un set de caracteristici subiective, respectiv umane).

Am insistat asupra problemei poziției ocupate de autor în noua paradigmă culturală tocmai pentru că aceasta nu poate lipsi dintr-o discuție despre corporalitate și subiect. În același timp, problema autorului capătă noi dimensiuni prin revenirea poeziei optzeciste la fascinația față de real, deoarece, dacă îi dăm crezare lui Wayne C. Booth, autorul unui important volum despre retorica ficțiunii, autorul realist tradițional este unul obedient față de trei reguli fundamentale: a „*impasibilității*”, a „*neutralității față de toate valorile*” și a „*imparțialității*”. Toate cele trei teze pun de fapt în valoare unul dintre miturile majore ale modernismului, respectiv **mitul adevărului**, pe care optzeciștii îl scot din desuetudine revenind la primatul autenticității. Un autor detașat de personajele și evenimentele pe care le relatează este, în același timp, un autor profund ancorat în textul său printr-o **responsabilitate morală**, prin poziția față de autenticitate și adevăr. Cu alte cuvinte, nu subiectivitatea este condiția necesară a manifestării eului, ci **acțiunea, activitatea**. Toate himerele modernismului timpuriu care vizează o „*narațiune non-ficțională*”, „*anti-romanul*” provin de fapt din cultivarea unei întregi galerii de imagini ale scriitorului-grefier, „*savant*”, „*secretar al realității*”, romancier-stenograf. Fără să uităm vreo clipă diferențierea realismului optzecist de realismul tradițional, putem remarca totuși că, din tradiția românească imediată, optzeciștii se apropie în mod paradoxal de modul cum Rebreanu concepe teoretic (nu și practic!) „*realismul nou*”, „*un realism al esențelor*”, interesat tot de surprinderea totalității ființei, a unei organicități universale, sau de modul cum Mircea Eliade valorifică ficțional unele tradiții gnostice interesate tot de integralitatea conștiinței.

Deosebirea dintre Gheorghe Crăciun și textualiștii în echipa cărora a fost adesea integrat constă tocmai în faptul că în proza sa asistăm la întoarcerea în text a unei anumite forme de transcendent, a unei anumite forme de credință în revenirea la sens și semnificație. Dincolo de argumentele de ordin strict tematic (între care se numără tocmai căutarea perpetuă a trupului pierdut sau neștiut, pe care am urmărit-o în analiza celor trei romane), afirmația se susține și prin devierile de la



logica neutralității notației textualiste, pentru că, după cum atrăgeam atenția, mai ales pentru a-și închide romanele, Gheorghe Crăciun recurge la explicite „alunecări” în simbolic și în metaforă. În vreme ce, după logica postmodernismului de extracție poststructuralistă, un proiect antropocentric ca acela propus de Crăciun nu face sens, putem observa cum el capătă coerență și firească relevanță în contextul postmodernismului manifestat în anii din urmă, care se preocupă de posibilitățile revenirii la ontologie. Viabilitatea acestui nou proiect ontologic este garantată de faptul că el nu se legitimează doar pur teoretic (deși eseurile optzecistului Gheorghe Crăciun îi acordă o importanță specială), ci beneficiază și de o ilustrare practică pe măsură.

BCU Cluj / Central University Library Cluj

## ANTOLOGIE DE TEXTE TEORETICE

„Adică de ce scriu? De ce mai scriu? La ce bun? De ce mai scriem? De ce nu ne cultivăm grădina, de ce nu facem politică, de ce nu ne depunem candidatura, de ce nu ne privatizăm?

Scriitor privat? Dar scriitorul adevărat n-a fost niciodată altceva. Literatura e personală, proprie, particulară. O proprietate particulară a fiecăruia dintre noi. Ea are proprietatea particulară de a fi așa ceva. Ea este drogul, utopia, lenea, plăcerea, viciul, aventura, un fel de cineva care moare în locul nostru. Un fel de sosie. Sau poate un avocat. Alternativa, dublul. Umbra și imaginea în oglindă. Cobaiul exaltărilor și exasperărilor noastre.

Scriitor privat, chiar așa. Și conform jocului posibil prin etimologie populară: privat de esențial și ireductibil, privat de libertatea de a visa, iubi, urî, urla, privat de gusturi, mirosuri, imagini, gânduri aiurea, privat de libertatea de a vorbi de unul singur, privat de meta-fizică, de profunzime, de nebulie, de sens. O realitate ca o peșteapsă privativă de libertate. Scriitorul, un handicapat, un sinucigaș, un etern păgubos al praxisului?

Trestie gânditoare sau piele gânditoare? Nu se poate trăi din scris. Flaubert era rentier. Într-o vreme, Dimitrie Stelaru crăpa de foame. Mai țineți minte cum a murit Hortensia Papadat-Bengescu, „marea europeană?” Dar celălalt european? La ce bun să scrii **Un om între oameni** după ce ai scris **Patul lui Procust**? Meseria de scriitor? Literatura – o meserie ca oricare alta? Meșteșugul, abilitate, tehnică? Tehnica romanului polițist, a romanului krimi și porno, tehnica SF, tehnica elevul dima dintr-a șaptea, tehnica poeziei de abataj și paradă, tehnica vânzării de indulgențe, tehnica vânzării sufletului și a propriului cadavru. Banii bișnițarului sînt mai cinstiți, bașca ușurința de a-i cîștiga.

Alții scriu pentru a se salva, cu iluzia asta. Tehnica sondării terapeutice a abisului. Cînd de fapt scrisul, sinceritatea actului, rătăcirea printre propriile fantasmе nu vindecă, ci agravează. Literatura ca formă sui generis de prăbușire, de aneantizare. Și atunci, într-adevăr, **ă quoi bon?** **A quoi bon quitter Costa Boacii?** De ce m-ați dus de lingă voi, nu-i așa? Eu scriu și poate trădez o criză morală, nu-i așa? Posedat de daimon. Pedepsit. De ce tu? De ce nu într-o mină de plumb? De ce nu într-o celulă? Și pagina e o închisoare. Și biblioteca. Falsul exorcism. Să fugi din propria ta sensibilitate, de propria ta sensibilitate. Și să crezi că. Așa cum credea și Aristotel. Așa cum credea și Eliot: poezia care eliberează de emoție. Scriitorul, un experimentator public. Unul care crede că. Unul care-și inoculează negi pe figură. Un înghițitor de săbii, eventual.

Dar și mantaua revoluționară a lui Heliade. O, să vorbești în numele unei mulțimi, să fii suflet din sufletul neamului tău, să fii Coșbuc, Byron, Hasdeu, Maiakovski, deputatul Sadoveanu, președintele Senghor, sclavul Esop, împăratul Marcus Aurelius! Când poți să fii nebunul de Ezra Pound, bolnavul de Proust, curajosul de Hemingway, dubiosul de Céline, șeful poliției secrete, ca Defoe, ministrul culturii, ca Malraux... Să fii Miron Costin și să te aștepte decapitarea. Să fii Isaac Babel și într-o bună zi consoarta să-ți fie convocată la poarta închisorii pentru a i se înapoia o boccelușă cu haine. Să fii redactor la ziarul „Timpul“, directorul orb al unei biblioteci, șofer de taxi, ca Breban, muncitor necalificat ca Liviu Ioan Stoiciu, universitar, ca mai știu eu cine (toți poeții americani sînt universitari, de exemplu, Umberto Eco nu mai puțin) și să te întrebi: la ce bun? Nu există unul care să nu se fi întrebat: la ce bun? Nu există unul care să fi ajuns la un răspuns.

Umblă vorba prin istoria literaturii că în fond d'aia scriem, ca să avem de ce să ne întrebăm: la ce bun? Mi-e martor Valéry. Sau Mallarmé sau Blanchot. Sau, poftim, Gheorghe Iova, Bogdan Ghiu. Chiar și Kafka. Sau, mai ales, Borges care avea mai mult umor și-i copia pe alții. De Dostoievski ce să mai zic? Și-a mîncat sănătatea cu epilepsia, sărăcia, ruleta și mii de pagini de roman absolut. N-a aflat la ce bun și a murit și el ca orice om.

Care orice om se întreabă mult mai rar și mult mai în dorul lelii: la ce bun? Deși de consumat, consumă. Și pe tren, și la dentist, și în fotoliul de acasă, și în sala de lectură. Își omoară vremea, își tocește coatele, soarbe un somnifer, totuna. Pe unii literatura îi adoarme, pe alții îi trezește. Oricum ai lua-o, că e sub-, para-, meta-, sau anti-, literatura pare bună la ceva. Ce credea despre asta Homer, nu știm. Ce credea Cervantes și Inchiziția știm întrucîtva. Ce gîndeau Hitler, Stalin, Mao, Ceaușescu and Co. e scandalos să ne mai aducem aminte. Împărații chinezi aveau interesantul obicei ca din cînd în cînd să mai ardă din cărți. Știau ei ce făceau? Cu siguranță. Cît despre bibliocidul nostru decembrist, repetitio este mater studiorum!...

Gogol a pus pe foc volumul doi al **Sufletelor moarte**. La ce bun? Rimbaud a amuțit la o vîrstă cînd alții abia deschid ochii și s-a pierdut în deșertul Abisiniei. Unii s-au rătăcit în întuneric, în alcool, în otravă, în opiu. Alții s-au rătăcit în mediocritate și făcătură. Salinger s-a închis în tăcere. Gospodina Emily Dickinson s-a închis în casă și și-a văzut anonimă de treabă. Ce a știut ea și nu ne-a spus? Joc, suferință consimțită, terapie, tranchilizant, necesitate fiziologică? Scrisul e viața mea, nu-i așa? Scriu ca să supraviețuiesc, nu-i așa? Dacă nu era

*masa de scris, muream de mult, nu-i așa? Dar Țiganiada lui Budai-Deleanu, dar Manuscrisul găsit la Saragossa? Doar așa, niște amuzante jucărele pentru alungarea urîtelui? Nici măcar succesul, gloria, vanitatea autorlicului? Iar lui Neculce săracul, ce-i păsa lui de posteritatea literară și de Călinescu care-l face ditamai scriitorul?*

*A quoi bon? Poate că Urmuz se amuza. Bacovia nu putea altfel. Goga avea o datorie. Cezar Petrescu voia să trăiască pe picior mare. Ion Barbu se plictisea din cînd în cînd de matematici. Mateiu Caragiale n-avea blazon. Alecsandri era bard. Tristan Tzara ura literatura și arta. Macedonski se visa rege. Rebreanu nu se mișca de pe scaun. Sadoveanu era în stare să scrie un roman la două săptămîni. Blecher de prea multă suferință. Cum? De ce? La ce bun? Pelicanul sau baba?*

**(Pelicanul sau Babița?, în Cu garda deschisă, Institutul European, Iași, 1997, p. 57-60)**

*„Un fapt imediat observabil este acela că ultimul val de prozatori de formulă scurtă se impune printr-o redutabilă sporire și adîncire a conștiinței teoretice. Privită cu suspiciune de unii critici, repudiată sub acuzația sterilității și a lipsei de interes imediat, preocuparea autorilor, explicită sau nu, de mecanismele generării și funcționării textului narativ este, de fapt, semnul unui proces de maturizare a spiritului estetic. Sigur că talentul va avea întotdeauna cîștig de cauză în fața experimentului pur și simplu formal și forțat, dar aceasta nu înseamnă a exclude din conduita textuală a unui prozator gustul experimentării unor modalități fără un precedent epic, dorința sa de a-și explica și de a-i arăta cititorului raporturile subiectului uman cu limbajul care îl constituie în chiar actul scrierii, efectele psihologice ale manipulării unor instrumente lingvistice și retorice creatoare de iluzie (pentru că, orice s-ar spune, literatura este iluzie). Beneficiind de o formație culturală și literară firească, netrecută prin filtrul aberant evaluator al deceniului dogmatic, neavînd de refăcut din mers handicapul unor cărți, teorii și sisteme de gîndire fundamentale pentru configurația intelectuală a secolului nostru, prozatorii „generației '80“ sînt lipsiți de complexul asimilării unor valori în dezacord cu etapele biologice ale edificării de sine. Respirînd de la bun început aerul literaturii adevărate, problema lor nu mai poate fi a aceea a redescoperirii literaturii, a reinventării realității. Și dacă în perioada '50–'60 munca scriitorului se afla sub presiunea a tot soiul de clișee și scheme de gîndire de natură ideologică și propagandistică, astăzi activitatea prozatorului ce se dorește stăpîn pe mijloacele sale și pe dimensiunile proprii sale viziuni pare amenințată de însuși spațiul literaturii înconjurătoare.*

*Deliteraturizarea percepției și a discursului narativ, punerea în discuție a unor „relații de producție” estetică pînă acum trecute sub tăcere (scris-citit, enunț-enunțare, autor-narator-personaj, limbă vie-limbaj, descriere-povestire, povestire-prezentare), revizuirea naturii și importanței categoriilor de „specie” și „gen”, reconsiderarea practică a conceptelor de „invenție” și „reprezentare”, opțiunea pentru „text” ca structură deschisă sînt probleme care apar în manifestările acelei conștiințe teoretice despre care vorbeam mai înainte. Și e interesant că toate aceste „obsesii” țin adesea de practica scrisului, că ele sînt constitutive prozei. Asumarea realului printr-un limbaj conștientizat (în opoziție cu prolificitatea mînuitorilor de clișee și de locuri comune) nu are cum fi o aberație. Istoria literară însăși ne poate arăta că orice acțiune serioasă de recuperare a realului începe cu o critică a limbajului. Dar aceasta nu înseamnă ruptură și negație. Sondarea unei lumi de o extraordinară complexitate, în care structurile sociale cunosc o dinamică fără precedent, în care stressul psihic, procesul RTS, bombardamentul informațional, agresiunea mediului tehnologic asupra senzorialului, sincoparea fluxului mental sînt evidențe ale cotidianului, pretinde, de cele mai multe ori, construirea din mers a uneltelor de lucru, recondiționarea procedeeleor literare preexistente sau dinamitarea lor, modificarea rapidă a perspectivelor de percepție și emitere a discursului, apelul la documentul brut și la vocabularul limbajelor specializate, concentrarea pe formele de manifestare ale limbajului oral, adaptarea mișcării sintactice la ritmul povestirii, relatării, analizei, la ritmul „textuării” în ultimă instanță. Ironia, pastișa, parodia, citarea și autocitarea se leagă de același mod specific al punerii problemelor subiectului într-un univers în care, lucrul e prea bine știut, cultura s-a transformat pentru om într-o a doua natură.*

*Acestea ar fi cîteva dintre caracteristicile cele mai generale ale ideologiei estetice profesate de prozatorii ultimului val, cel de-al treilea dacă e să socotim din 1965 încoace. O discuție particularizată, pe autori, este, deocamdată, în absența cărților (pentru că cei mai mulți dintre autorii pe care eu îi consider reprezentativi pentru această generație nu au în momentul de față volume) sau a unei antologii (prospective, cum ziceam) neavenită, dar, mai ales, riscantă. Plus că operațiile de recunoaștere, inventariere, catalogare și evaluare sînt, printr-o înțelegere tacită și aproape inviolabilă, un apanaj al criticilor și nu al prozatorilor. Tot ceea ce ne rămîne de făcut pentru moment e să așteptăm Noul Flux.”*

*(Arhipelagul '70-'80 și Noul Flux, text publicat în „Astra”, nr. 8/1982 și reluat în Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice. O antologie de Gheorghe Crăciun, Pitești, Editura Vlasie, 1994, pp. 213-215)*

„Da, sentimentul ăsta că trupul meu e altceva, o altă realitate (am vrut să spun **construcție**) decît îmi arată anatomia l-am avut. De fapt, nu doar anatomia, ci și fizica și biologia ca discipline de învățămînt, mi s-au părut în copilărie, într-o zonă adîncă a conștiinței mele, niște spații fictive. Pentru mine realul a fost tot timpul, și după achiziționarea unui minim de limbaj abstract, vizibilul, exterioritatea, suprafața obiectelor, fenomenalul perceput și nu reprezentat, ceva care există fără nevoia (de)numirii.

Dar să revenim la trup. Nu înțelegi nimic decît prin durere, suferință și degradare. Cît ești tînăr, viața e suprafața continuă a fenomenelor și nu poți să crezi decît în palpabil. Am vorbit deseori despre trup ca despre o unitate invulnerabilă, aflată departe de pozitivismul anatomic, ca despre un obiect misterios ce se prezintă conștiinței într-o continuă deschidere, imposibil de cuprins în concepte fiziologice sau organice. Trupul este, de fapt, indicibilul, ceea ce nu poate fi spus, dar asta atîta vreme cît ești sănătos și **tragi de tine** ca de un adevăr viu, inepuizabil, luînd cu dezinvoltură lumea în piept.

Anatomia e banală și precisă. În sensul acesta putem vorbi despre caracterul ei imaginar. N-am văzut niciodată în trupul meu scheletul, nu m-am surprins încă niciodată gîndindu-mă la mine ca la o carne care învelește inacceptabilul nostru schelet, un simbol al morții de un sinistru prost gust. Boala îți aduce, în schimb, toate revelațiile cu putință. Nimic nu poate fi mai degradant decît să mori încet, să te stingi de la o zi la alta măcinat pe dinăuntru, conștient de ceea ce ți se întîmplă, sub privirile insuportabile ale celor apropiați.”

**(Dintr-un «caiet de teze», în Reducerea la scară, Pitești, Editura Paralela 45, 1999, Colecția 80, Seria Publicistică, p. 157-158)**

„Toate cărțile mele de proză au apărut dintr-un imens efort de empatie cu ceea ce simțeam că mă interesează, frumusețea și mizeria lumii deopotrivă. N-am știut ce înseamnă să scrii printre rînduri, am refuzat această școală a clipitului complice din ochi, am încercat ironia, sugestia, fără să fiu un ironic. Mi-au displicut grotescul, opereta, „vesela apocalipsă“, deși le-am admirat la unii colegi ai mei de generație. Am fost un tranzitiv cu respirația scurtă, un experimentator mai degrabă crispat. Am crezut că există o onestitate a scrisului, deci un curaj al propriului tău limbaj, și că limitele sînt întotdeauna date, cele politice, ideologice, de care n-are rost să te ocupi, pentru că oricum vei pierde. Mi s-a părut că în literatură timpul nu e prezentul, ci individualitatea ta, oricît de precară, dat funcționînd ca propria ta instituție secretă. Am știut de la bun început că există

lucruri la care nu sînt în stare să mă gîndesc, pe care nu le pot gîndi, la care nu am acces pentru că eu reprezint o marginalitate, nimic mai mult. Totul este biografie corporală în cărțile mele. Știu că e foarte puțin, știu tot ce am pierdut, sînt pagini de-ale mele cît se poate de curate și de adevărate pe care le citesc acum cu un anume dezgust. Da, am acceptat faptul că scrisul e mai puțin decît poate fi el în realitate, am fost, spre fericirea unor critici contemporani care nu vor în continuare nimic de la literatură, un evazionist, un minor fără teme, un scriitor oploșit într-un ungher obscur al realității, un „textualist“ de cartier și navetă, un om normal, precar.”

(Dintr-un «caiet de teze», în *Reducerea la scară*, ed. cit., p. 163-164)

„Nu sînt, totuși, un scriitor pornit în căutarea cuvîntului exact, a ceea ce francezii numesc **le mot juste**. Nu mi s-a dat această fericire. Nu precizia sau exactitatea este problema mea, ci totalitatea realului. Cel de-al doilea: nu știu să văd esențele. De fapt, ele nici nu mă interesează cu adevărat pentru că de cînd mă știu am avut o destul de pronunțată îndoială că esențele ar exista cu adevărat. La vremea potrivită, am spart și eu obiecte, am distrus și eu jucării, am sfărîmat și eu pietre și n-am găsit nimic.

Motivația și fisura esențială a scrisului meu sînt de natură ontologică (m-am plictisit deja să tot repet acest nou cuvînt de lemn) și nu cred că asta s-a întîmplat de la început, din clipa în care am știut că vreau să fiu scriitor și ce înseamnă asta.”

(Dintr-un «caiet de teze», în *Reducerea la scară*, ed. cit., p. 166)

„Vreau să fiu spontan atunci cînd scriu, dar și irezistibil, brutal, puternic și fin în desfășurarea imaginilor prin care mă fac prezent. Scriu pentru a acoperi lumea cu mine (și sînt perfect conștient că afirmația asta sună cum nu se poate mai prost!). Dacă scrisul ar fi doar efectul aplicării unor tehnici impecabile la niște subiecte comune, preexistente, rosturile lui nu m-ar interesa. Totul ar deveni un fel de manufactură. Însă așa cum procedez eu (niciodată nu mi-am construit o carte de la un cap la altul), prin umplerea puțin cîte puțin a unor contururi, prin aglomerarea de detalii, cu sentimentul că pe măsură ce scriu mă pierd, că pe măsură ce exist ies din mine ca un fel de materie nutritivă din care se hrănește limbașul, lucrînd așa prin depliere, curgere, desolidificare totul mi se pare mai ușor de suportat. Lumea primește amprenta mea ca o diră continuă de melc, ceva din chipul meu, din nervi și carne a trecut în porozitatea hîrtiei. Dacă scrisul nu-mi dă această senzație de sacrificiu fizic, dacă el nu suge

din mine viața (emoții, dureri, respirația, palpitul creierului, zvîcnirea sîngelui, culoarea pielii și bățile inimii etc.) el nu are sens. Însă această activitate agonală trebuie să fie una de reciprocă modificare: lumea trebuie să primească ordinea mea, felul meu de a fi, ea trebuie să se impregneze de mine precum hîrtia de cerneală, iar eu trebuie să-mi pierd prezența fizică în fiecare gest alfabetic, în fiecare rînd. Scriu și mă fragilizez, scriu și-mi pierd energia, scriu și simt cum mi se atenuază funcțiile vitale. Scrisul e un act de bravură. Ideea că cineva ar trebui să mă aplaude pentru această capacitate de sacrificiu se insinuează. Și dacă nu ceva chiar atît de glorios, măcar ideea că trebuie să fiu vegheat, văzut, protejat, înțeles (nu neapărat citit!), recunoscut, tolerat. Scrisul de unul singur, în toată izolarea, fără nici cea mai mică speranță de dialog, singurătatea maladivă, eternă a scrisului mi se par insuportabile.

Atunci ce este scrisul: o mărturie pentru ceilalți sau un mod de a-i sfida?

Și ce mai reprezintă, în cazul meu, desenul – la care revin din cînd în cînd – dacă am spus mai înainte că a scrie și a desena sînt încercări echivalente? Tentativele mele din copilărie de a face reproduceri nu erau altceva decît expresia unei voințe de cuceritor. Totul e, pînă la urmă, un rezultat al dorinței de a lua în posesie lumea. Desenam, dar nu mă puteam limita pur și simplu la contururi. Ele trebuiau să fie umplute, colorate, acolo în interiorul lor trebuia să se vadă nuanța, complicația, complexitatea, caracterul discret și particular al obiectului-model, prezența mea. Această prezență era esențială și ea nu putea fi asimilată cu o simplă linie. Ea se manifesta prin umbre, hașuri, detalii, demne complicate. Și toate acestea încercau să sugereze că interioritatea obiectului nu e altceva decît un rezultat al interiorității mele care-l umple.

Mi se pare acum că epicul mereu ambiguu, aparent incongruent și aleatoriu, mereu suspendat și construindu-se în aer, deasupra paginilor, cum ar spune Radu Petrescu, al cărților mele arată cît de mult aș vrea să desenez ceea ce nu poate fi decît vorbit, povestit. Dar ce spun eu! Povestirea, în măsura în care ea se poate, totuși, constitui, nu poate fi decît o operație profund nesinceră și artificială. Povestirea transcende realul. Ea nu este în nici un caz o modalitate de a-l stăpîni. Lumea nu poate fi posedată prin narațiune. Ea poate fi scrisă astfel. A scrie înseamnă a descrie. Scrisul e analiză, explorare, explicare, umplere, anulare, sau nimic.

Există desene prin care poți vedea pînă și capilaritatea zidurilor, granulația nisipului, nervurile frunzelor, filigranul dantelelor sau fiecare fir de păr al unei coafuri. Există desene care-ți dau senzația că



*lumea a fost, în sfârșit, învinsă, distrusă, absorbită integral între limitele bidimensionale ale bucății de hîrtie. Scriu pentru a invidia această victorie. Îmblînzită iremediabil de alfabet, mîna mea nu-și acceptă condiția și încearcă să afle cum ar trebui să deseneze dincolo de orice ideea de învățatură și școală. Scriu pentru că sînt sclavul acestei mîini."*

**(Desenul și scrisul, din Reducerea la scară, ed. cit., p. 151-152)**

*„Este sfîrșitul nostru de mileniu și sfîrșitul unui ciclu de civilizație? Există profeții în legătură cu secolul XXI care dau de înțeles că societatea umană se află în fața imperativului de a-și regîndi condiția și a-și regenera ființa morală. Avertismentul lui André Malraux e prea bine cunoscut: „Secolul XXI va fi religios sau nu va mai fi“. Prăbușirea mondială a comunismului pune, pe de altă parte, problema unei repolarizări a lumii pe alte baze decît cele ideologice. De ce natură vor fi acestea: religioasă, etnică, economică, rasială? Sau vom avea parte de o lume în care tensiunile și interesele contradictorii vor dispărea? Analiștii politici și teoreticienii istoriei continuă să susțină că fără conflict și confruntare nu există mers înainte.*

*Un lucru este sigur: astăzi religia progresului cu orice nu mai poate reprezenta un factor motivațional al vieții colective. Lumea a intrat în post-istorie, în post-modernitate, în post-industrialism. Civilizația modernă pare să-și fi epuizat premisele. Marshall McLuhan susține încă de prin anii '60 că progresul tehnologic al omenirii de pînă în pragul erei electronice a reprezentat, prin hegemonia vizualului și a logicii liniare a gîndirii și acțiunii, o îndepărtare a omului de propria sa natură, dar că noile mijloace de comunicare în masă conduc la o recîștigare a naturii umane în formula „satului tribal“. Iată cum mitul eternei reîntoarceri se regăsește în plină istorie și cum, prin simultaneizarea formelor de comunicare și prin alunecarea preocupărilor spiritului spre „lumile virtuale“ produse de imperiul informatic, istoria e suspendată.*

*Lumea noastră și-a pierdut vechile vectorialități. Ea nu mai este o lume întemeiată pe principiul infailibil al adevărului rațional, pe ideea de centru și de structură, ea nu mai agreează ideea de întreg, de operă, de obiect definit. Ne aflăm, după cum știm deja, într-o lume a îndoielii, a contestației ierarhiilor de orice tip și a preeminenței majorității asupra minorității, într-o lume rizomatică, deposedată de propriile ei rădăcini și profunzimi, lipsită de plăcerea construcției și de bucuria căutării, în care nimic nu mai poate fi inventat. Totul e resemantizare. Totul e joc, simulare, pastişă, parodie, schizoidism cultural. Construcției i-a luat locul deconstrucția. Tot ceea ce a părut pînă acum*

*tare și invulnerabil a devenit fragil și necreditabil, și-a muiat osatura, s-a pulverizat holografic în forme particulare, și-a pierdut conotațiile autarhice, dreptul la dominație și transcendență. Dat fiind accesul mai mult decât democratic la toate binefacerile progresului modern și la toate formele lui de exercitare a puterii, în principiu lumea ar putea fi condusă de oricine. Teoretic s-ar putea chiar imagina, în noua înfățișare a economiei globalizate, o rotație a țărilor și a guvernelor în masa deciziilor politico-economice mondiale. Știm bine că așa ceva nu este cu puțință. Ca întotdeauna, și astăzi teoria e infirmată de practică.*

*Oricât de mult s-ar spune altceva, știm bine că nu ne aflăm încă într-un sistem globalizat echipotent. Multiculturalitatea se asociază de multe ori cu decalajul stadiilor de dezvoltare. Țările lumii se află în prezent pe trepte diferite de evoluție socio-economică. E limpede că nu e cu puțință să sari din Evul Mediu în postmodernitate doar cu ajutorul calculatorului și al noilor mijloace de comunicare în masă, oricât ar fi acestea de sofisticate. Sărăcia nu poate fi învinsă de televiziune prin cablu; subdezvoltarea, xenofobia, fundamentalismul religios și anacronismul cultural nu pot fi eradicate prin simpla implementare, într-un mediu „exotic” sau altul, a telefoniei mobile. Cardul bancar nu ține de foame, supraproducția de petrol sau de cafea nu rezolvă crizele interne ale țărilor producătoare de petrol și cafea. Și așa mai departe.”*

*(Simulacrul final?, în Reducerea la scară, ed. cit., p. 94-95)*

*„Nu stă în intenția acestor rînduri să atace frontal chestiunea postmodernismului, cum poate s-ar aștepta acei cititori familiarizați cît de cît cu ideea „gîndirii slabe” teoretizate de filosoful italian Gianni Vattimo. Nu cred că e nevoie să facem apel la textele lui Nietzsche și Heidegger sau Baudrillard și Rorty pentru a constata că lumea mare în care trăim devine pe zi ce trece o lume pe care gîndirea o stăpînește din ce în ce mai puțin și care-și pierde din ce în ce mai mult consistența și pregnanța ei naturală. Lumea noastră a sfîrșitului de mileniu – inclusiv lumea noastră românească a ieșirii din coșmarul comunist – a devenit prea relativă, prea permisivă, prea elastică. Postmodernitatea este, cum s-a spus, o paradigmă non-ideologică, dar ea se identifică, în același timp, și cu o lume imediată dominată de informațional și mediatic, în care materialitatea existenței e înlocuită de planul secund al imaginilor derulate continuu ca într-o veritabilă cronologie realistă. Lumea postmodernă e o lume de simulacre, o lume virtuală, o lume în care important pare să fie un singur lucru: să-i crezi omului noi dorințe.*

*Ce putem spune în acest sens despre lumea noastră românească în care pare să se facă simțit – cum iarăși s-a spus – un postmodernism fără postmodernitate? Pierderea senzației de realitate autentică începe să se manifeste și la noi, în activitățile și habitudinile noastre zilnice. Realitatea socială și economică în care trăim e dură și stresantă, dar aceste forme de agresiune asupra individului vin nu din monolitismul coercitiv și prohibitiv al acestei realități (ca în perioada dictaturii ceaușiste), ci tocmai din (dacă mi se permite barbarismul) „plurilitismul“ ei moale, eteroclit, supraofertant, negociativ, demotivant. Deruta omului-masă e aproape generală. Cine să-ți mai spună ce e permis și ce nu? Cine să-ți mai arate ce trebuie să faci? Nostalgia unei gândiri politice și administrative de tip tare ne domină încă. Avem senzația că totul cade, se destramă, scapă de sub control.*

*Sistemele invulnerabile de referință au dispărut. Nu mai există comandamente ale muncii, nu mai există bancuri politice, nu mai e nevoie de cunoștințe la magazine sau restaurante pentru a face rost de carne, nu mai există criza benzinei și principiul circulației cu mașina proprie în funcție de numerele pare și impare, totul e în mișcare și totul stă. Elevii nu mai strâng recolta de pe câmp, duminica nu se mai lucrează, nu se mai merge la demonstrație sau la ședință, nu mai există cozi, conflicte, bătăi pentru o cutie de ness. Omul are brusc mai mult timp liber, dar timpul acesta trece mult mai repede. Rațiunile schimbării ne scapă, pentru că ele nu mai par supuse nici unei morale a progresului public.*

*La piață ne întâmpină prea multe produse și prea diverse, în librării prea multe titluri noi, concediul poate fi petrecut oriunde în lume, televiziunile prin cablu oferă zeci de posturi și programe diferite, peste tot sînt concursuri, premii, loterii, facilități, bonificații, reduceri, avantaje. Agresivitatea cromatică, promoțională și multiobiectuală a lumii în care începem să ne integrăm e evidentă. Or, noi sîntem încă o țară în convalescență, un popor obligat să-și interiorizeze noi obișnuințe în existența de zi cu zi. Și asta în condiții de precaritate economică și de civilizație inferioară, atît la nivelul spațiului public, cît și ca standard individual de trai. Schizofrenia psihică e implacabilă, bovarismele lumii românești susțin necesitatea tele-novelelor sud-americane. Fugim de o realitate elastică, depersonalizată, anonimizoare, costisitoare și lipsită de orice idealism, în care totul înseamnă bani, spre o realitate iluzorie în care vrem să descoperim că omul e om, sentimentele sînt sentimente și dramele drame, chiar dacă în variante populiste, facile, cînd nu de-a dreptul elementare, răcoritoare ca sifonul și ebrietante în aceeași măsură.*

*Lumea moale a gândirii slabe e o lume a consumului și a existenței reduse la propriul ei prezent. Este o lume a ofertei imediate și a anesteziei instantanee. Este o lume a încântării de sine. Politicul nu mai acționează asupra structurii economice și sociale, el doar își semnalează sau doar își simulează prezența. Politicul devine tot mai mult un spațiu al jocului și al ritualului politic. Abundența și diversitatea formelor artificiale de viață nu mai au nevoie de control. Este știut, în societatea de consum totul se consumă, în economia de piață totul se autoreglează. Asta par să creadă și politicienii români care se joacă de-a politica reconstrucției și reformei economice într-o țară care chiar are nevoie de reformă și reconstrucție ca de aer. De aceea noi importăm pâine unguerească și exportăm chereștea, ne îmbrăcăm în treninguri și bermude turcești și nu mai simțim nevoia să cultivăm bumbac. Trăim deja, nu-i așa? într-o lume globalizată. România e o țară balcanică, dar cu aer occidental. Cel puțin asta ar vrea să ne spună posturile noastre comerciale TV, specializate în drogul publicitar, informațional și loisirist.*

*Subcultura de masă se întinde ca pecinginea. Individul consumă ceea ce i se propune. Pentru a nu cădea în fandaxie, el preferă să trăiască în ficțiune. Am devenit o Americă fără americani, o lume capitalistă fără capitaliști, sîntem în continuare niște orientali în șalvari atîrnați de brațele nemțești ale prosperității teoretice din mileniul următor. Am devenit o lume moale, resemnată, mărginită la mai nimic, fără ambiții și fără pretenții, obsedată de imediat, redusă la imediat. N-avem proiecte de viitor și asta ni se pare aproape firesc pentru că asta e astăzi, aproape peste tot în lumea mare, o tendință aproape postmodernă. Sîntem mimetici exact acolo unde nu trebuie, în pasivitate și delăsare. Uităm cu seninătate că procesul de modernizare a României a fost stopat brutal de tancurile sovietice în urmă cu aproape o jumătate de secol, în timp ce lumea occidentală a mers cu spor înainte. Răbdarea de a afla cine sîntem cu adevărat ne lipsește încă o dată. Gîndirea românească bate pasul pe loc, inteligența românească e lipsită de pragmatism, dar se scaldă în formele ludice ale autocontemplației de sine. Postmodernismul e molipsitor ca pojarul. Dintr-o țară fostă comunistă de convalescenți post-traumatici, România riscă să devină o țară euro-asiatică de epidemii postmoderne fără acoperire.”*

**(Gîndirea slabă într-o lume moale, în Reducerea la scară, ed. cit., p. 70-72)**

„Ceea ce nu s-a remarcat îndeajuns e motivul pentru care s-a ajuns la această situație, prin care poezia se vede obligată să-și renege natura și funcțiile instituite de o lungă tradiție. Astăzi se spune că revolta poeziei împotriva propriei sale condiții nu reprezintă altceva decât o încercare de a-și câștiga adevărata condiție, adevărata natură metafizică. De aici închiderea față de lumea exterioară și autocentrarea asupra propriei ființe estetice. Există acum, în a doua jumătate a secolului trecut, iluzia unei esențe lirice, a unei puteri de semnificare ce poate fi atinsă în mod ireversibil. Poezia dorește să devină o artă oraculară, magică, ezoterică, un fel de limbaj inițiat prin care să se ajungă la necunoscutul din om și din lumea exterioară, la consubstanțialitatea existențelor și la corespondența cuvintelor cu obiectele.

Discuțiile teoretice în legătură cu această aspirație spre împlinirea totală a gestului creator sînt astăzi în continuare purtate aproape în exclusivitate în legătură cu simbolismul și avatarurile sale moderniste. Prejudecata că tot ceea ce se întîmplă important în literatură ține de spațiul poeziei ne este cunoscută. Se crede că limbajul prozei este nerelevant, pentru că el nu poate ajunge niciodată la un specific, fiind fatalmente tributar comunicării uzuale, ba chiar nefăcînd eforturi semnificative să se diferențieze de ea. Or, lucrurile nu stau deloc așa, și cercetarea naratologică, aflată abia la începuturile ei ne arată încă de pe acum că în proză limbajul, și chiar și viziunea despre limbaj, sînt la fel de importante ca și în poezie.”

(Între modernism și postmodernism, în *În căutarea referinței*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, Colecția 80, Seria Eseuri, p. 15)

„1. Nimic mai simplu astăzi decât a observa că **autenticitatea** e și ea o convenție literară între cele posibile. Chiar dacă multe dintre încercările de insubordonare la unele momentane comandamente estetice ale literaturii au fost inițiate în numele acestei noțiuni. Chiar dacă, sau tocmai din această cauză. Căci s-a putut urmări, nu mai departe decât în secolul nostru, cum insurecțiile și abaterile de la „normă” se istoricizează rînd pe rînd, cum astfel spațiul literar se redimensionează, se amplifică.

Teoria lui Camil Petrescu a prozei „fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie”, celebră mai ales prin exemplele ei de teză contradictorie opere, ține deja de istoria romanului românesc, face parte de o vreme încoace din minimul de cunoștințe literare obligatorii incluse în manualele școlare. Ceea ce nu ne împiedică să ne reamintim că **Patul lui Procust** a reprezentat la timpul său produsul unui gest anticonvențional de o evidentă radicalitate, ce propunea un nou tip de

*autenticitate epică. O formă de roman încă viabilă, ale cărei rezonanțe încă le resimțim. Însă un mod de situare a autorului față de realitate care nu mai poate fi în prezent relansat decît cu riscul unor efecte bumerang. Pentru că raporturile scriitorului contemporan cu lumea în care există sînt cu totul altele decît acelea de acum cincizeci-șaizeci de ani. Alta este (ar trebui să fie) acum „fizionomia“ operei sale. Cu totul alta concepția sa despre adevărul estetic.*

*2. De remarcat că în ceea ce privește proza românească traversăm în momentul de față o stare a conștiinței literare pentru care autenticitatea este în aceeași măsură cuvînt de ordine ca și actualitatea.*

*Repunerea în circulație a mai sus-amintitului principiu nu este, evident, întîmplătoare. După experiența supraaglomerării cu problemele „deceniului dogmatic“ revenirea la actualitate, care nici ea nu a fost ignorată de scriitori pe cît s-a crezut și s-a spus, se face în numele unor noi așteptări. Se pare că ceea ce se dorește și se pretinde este, în primul rînd, o reevaluare a criteriului autenticității. Căci o anume insatisfacție față de „excesul de negru“ al romanelor perioadei revoluționale, ca și vizavi de conținutul prea puțin substanțial al volumelor cu subiect contemporan, este cu siguranță de semnalat. Și, rămînînd la prezent, în fond cîte din aparițiile ultimilor ani au fost cu adevărat relevante pentru extrema complexitate a lumii în care trăim? Foarte puține, dacă stăm să socotim opiniile comune ale criticilor, reacția cititorilor de literatură în general.*

*Se vorbește, într-adevăr, astăzi la noi despre autenticitate, dar se vorbește prea în mare, prea puțin „la concret“. Există, totuși, și o problemă a condițiilor adecvării. „Priza la real“ nu este un simplu fapt de reorientare a atenției și interesului scriitorilor. Autenticitatea implică și ea, ca orice convenție, cîteva chestiuni de metodă. În discuție ar trebui adusă și o întregă altă nouă ideologie a temelor, motivelor, situațiilor, mijloacelor. Dacă propriul nostru deceniu începe să ne obsedeze, e clar că nu la orice nivel și nu oricum (și în nici un caz fără discernămintul mutațiilor esențiale) îi putem tatona și prospecta structurile, aspectele, miturile, limitele.*

*Și nu întîmplător se optează pentru autenticitate în pofida altor noțiuni similare, cum ar fi verosimil, plauzibil, credibil, veridic. Probabil că cerințele înseși ale spiritului critic față de literatură sînt astăzi altele. Asemănarea cu realitatea, logica non-contradictorie a firescului estetic începe să nu mai fie o măsură a produsului literar, un certificat de valabilitate a situațiilor, a personajelor. Se pare că în cîmpul de*

„așteptări al cititorului de literatură despre actualitate au devenit mult mai importante pregnanța și densitatea reprezentărilor, fidelitatea „redării”, suplețea și pertinența individuală a viziunilor prin care dialectica lumii e adusă în text. Se întrevede chiar că puterea scriitorului de aprehendere a complexității și diversității prezentului riscă să devină un barem de calitate al scrisului, al operei literare ca atare.

Deși există și poziții mefiente față de această putere. S-a spus de multe ori că actualitatea e prea incandescentă pentru o observație la rece, detașată, larg cuprinzătoare, se vorbește despre necesitatea unei distanțări în timp, se poate crede astfel că reportajul e mai autentic decât proza, se aduc în discuție capacitatea de curaj a scriitorului și riscurilor sale. Or, noi știm bine că pentru orice autor singurul curaj într-adevăr marcat de consecințe neprevăzute e acela estetic. Și atunci de ce nu acest risc?

3. O nouă formă de autenticitate devine astfel posibilă, una situată în bună măsură sub zodia experimentului, a cercetării spațiilor albe. Dar ea nu este fără o legătură profundă cu implicațiile etimologice ale noțiunii-matrice.

**Authentes** – acesta este termenul care în greaca veche îl desemna pe autor, așadar pe creatorul și semnatarul unui text, fie el și literar. Ceea ce ne poate face să gândim că, de fapt, autorul garantează autenticitatea spuselor sale cu propria sa persoană socială. Sau, cel puțin, așa ar trebui să se întâmple, autenticitatea să fie un efect al existenței, reflexul scris al unei totale angajări în trăire, în gândire, în cultură și politică. O atitudine de care aspectul creației sale ar trebui, fără îndoială, să se resimtă în primul rînd la nivelul instanței (identitatea auctorială) care organizează discursul literar. Aceasta nu ar însemna că autorul n-ar fi în continuare un purtător de cuvînt, vocea reprezentativă a unei comunități, însă condiția sa impersonală, ascunsă, detașată de faptele prezentate și de procesul generării textului său n-ar mai avea aici o justificare plauzibilă.

Într-adevăr, există în proza scurtă actuală, și parțial în roman, destule semne care ne permit să vorbim despre o repunere în acest sens a problemei autenticului. Să adăugăm aici și „curajul” de a aborda actualitatea imediată fără rezerve, fără ezitări, cu o spontaneitate nu frustră, ci bine susținută de o conștiință teoretică a specificului literar, asumată matur, cu luciditate. Ceea ce trebuie să înțelegem dincolo de acest alt tip de atitudine este o reflecție prealabilă responsabilă și angajată (în sensul în care **auctoro** este marcat de acțiunea sa: **auctoro** = a se angaja, în latină) asupra realității lumii și a textului. Aceasta ca o consecință a evidenței că viața nu stă pe loc și că mersul

*ei nu așteaptă înceata desistare a unor inerții obsedate de ideea distanțării. Plus că procesualitatea sa imprevizibilă, multiplu manifestată, agitată, uneori contradictorie sau fals evenimentială, nu se poate astăzi supune, cum de fapt nu s-a supus niciodată, unor „rețete” de percepție și de transcriere deja canonizate. Pentru a o aborda, pentru a o înțelege și transforma în imagine scrisă, noi puncte de vedere, noi mijloace, noi strategii textuale apar ca necesare.*

*Specializarea scientistă, investigarea unor bine delimitate fișii de realitate este comodă și prielnică unui sentiment al adevărului, al siguranței demersului. Nu acesta este și cazul scriitorului, a cărui conștiință devine tot mai mult un punct de interferență a limbajelor și cunoștințelor specializate despre om, univers și societate cu propria sa experiență a concretului existențial. Așezarea la masa de scris este astăzi efectul unor alte decizii decât acelea care au produs personalitatea creatoare a unui Flaubert, unui Sadoveanu. Lumea noastră e pe zi ce trece mai diversă, mai rapidă, mai bogată în conexiuni și contacte. Violența trecerii din galaxia Guttenberg în galaxia Marconi aduce cu sine nu numai o nouă „corporalitate”, ci și o altă mai acută conștiință a proceselor simultane. Impactul mijloacelor de comunicare în masă, manifestarea structurilor social-economice în continuă transformare, expansiunea cotidianului și degradarea unei anume mentalități despre viața privată sînt fenomene ale zilei, ale străzii, ale familiei, ale colectivităților umane în ansamblu. Pe care scriitorul nu le poate ignora. Cu atît mai mult cu cît el este implicat în toate acestea ca orice alt individ.*

*Este posibil ca spiritul de disponibilitate al poezilor să fi sesizat mai repede această nouă condiție a individualității lor și poezia să fi avut de aici de cîștigat. Ar fi poate de observat că, deși este vorba despre confruntarea cu o aceeași lume, proza spre deosebire de poezie, suferă încă de un prea mare respect al temelor și structurilor preexistente. Sînt însă, cum spuneam, destule semne că autorul de proză a început să regîndească natura tipului său specific de discurs, șansele acestuia de a fi actual și autentic. 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. Autobiografia ca rezultată a condiționării individualului de mediu social.*



*Această situație autoreflexivă presupune însă și o mare disponibilitate vitală, experiențe dintre cele mai diverse, de la nivelul senzației și pînă la conștiința politică, o permanentă tinerețe a spiritului, capacitatea de adaptare la real, mobilitatea facultăților inovatoare în planul formei. Aceasta exclude cu precizie detașarea, distanțarea, mofturile de bibliotecă, nu însă și o solidă cultură la zi. Căci nu poți scrie despre actualitate cu sentimentul autenticității dacă tu însuși nu ești un individ actual și autentic, dacă viața ta nu cunoaște dinamismul, metamorfoza, contradicția, tensiunea continuă, vibrația.*

*Luîndu-și în serios condiția de autor, de reprezentant al unei instituții (și am numit aici literatura), prozatorul este aproape obligat să facă din autenticitate o metodă de lucru. Ceea ce înseamnă a propune în locul atîtor convenții procedurale ale adevărului convenția propriei sale persoane în viață.*

*Sigur, se poate reproșa că în felul acesta adevărul autorului nu mai poate satisface, el fiind de fiecare dată unul parțial, subiectiv, fragmentar. Dar este de necontestat că accesul nostru în lume, cel real, cel concret și singurul autentic are această natură. În timp ce lumea și-a lărgit neconținut limitele, alte și alte suprafețe ale sale prezentîndu-se cunoașterii noastre, puterea omului de a o cuprinde a rămas biologic limitată. Scriitorul, care nu este un individ specializat ca omul de știință, aflat în căutarea unei totalități, a unei imagini globale a existenței, se izbește nu numai de fărîmițarea compartimentelor vieții și ale culturii, ci și de o vizibilă atomizare a genurilor literare. Fapt care, în compensație, atrage după sine o pierdere a purității lor.*

*Proza însăși s-a văzut confruntată cu invazia unor modalități și puncte de vedere care țin de poezie, sociologie, eseistică, cinematografie, reportaj documentar etc. Procedeele ei specifice se dovedesc astfel mai puțin specifice decît s-a crezut pînă nu demult. Fenomenul e de fapt firesc, implacabil. În ceea ce privește noutatea tinerilor prozatori, sînt de remarcat în proza scurtă actuală și pe alocuri și în roman cîteva cîștiguri importante: experimentarea naturală a actului povestirii, inițierea unor modele sintactice pe o conștiință mai analitică a limbajului, problematizarea pînă la a dovedi caracterul său de stimul narativ al statutului personajului, revizuirea poziției autorului față de procesul elaborării scrierii sale, în general deschiderea spre procedee și „materiale” exterioare genului. Cerința adecvării la real a percepției și mijloacelor de lucru poate avea, printre altele, și aceste efecte. Dacă se aduce în discuție voința autorului de a capta în opera sa cît mai mult din existența lumii și a*

subiectului uman, atunci devine limpede că o asumare radicală a acestei voințe ar duce cu precizie la încălcarea oricăror reguli de specie și gen și ar face pertinent un concept mult mai deschis, mult mai cuprinzător, mult mai în acord cu semnele întrevăzute ale acestui nou tip de autenticitate: **textul**.

Tot etimologia ne arată că proza e prin natura sa narativă o „înaintare în linie dreaptă” (cf. prepoziția **prorsus** din latină). Ceea ce, de fapt, exprimă, cum se poate argumenta cu nenumărate exemple concrete, o serioasă neconcordanță cu condiția sa actuală.”

(Autenticitatea ca metodă de lucru, în **Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice**, ed. cit., p.280-286)

„Noi concepte culturale pătrund aproape fără să ne dăm seama în limbajul nostru explicativ. Au nevoie de ele filosofii, sociologii, criticii literari, analiștii politici. Nevoia unor termeni specializați, în același timp și transparenți și consistenți semantic, e astăzi parcă mai stringentă decât oricând. Iată, de pildă, noțiunea de **canon** care e o achiziție conceptuală recentă a vocabularului teoretic al zilei. O întâlnim în filosofie, în teoria ideilor, în critica și istoria literară, în spațiul artelor și a istoriografiei.

N-am stat să inventariem sensurile cu care ea circulă deja în unele studii autohtone. Dar ce ar trebui să înțelegem noi, românii, cei care trăim în cultura română de azi și avem în spate o tradiție modernă destul de precară, prin noțiunea de canon? O valoare pozitivă sau negativă, anacronică sau funcțională, ideologică sau conjuncturală, progresistă sau restrictivă?

Țin să remarc faptul că problema aceasta a importului de noțiuni teoretice într-un câmp cultural-conceptual deja constituit și având în mod firesc tendința de a se configura în forme de organicitate specifice nu e o problemă secundară, nici o problemă minoră, câtă vreme deformările posibile în înțelegerea unor idei pot începe de multe ori chiar de la originea lor lingvistică.

Să reținem, prin urmare, că orice termen nou importat nu înseamnă doar importul unei unități lingvistice, al unei forme prevăzute cu un sens care nu este creația importatorului, ci și – cum ar zice Tudor Vianu – o anume reflexivitate semantică pur locală, care i se adaugă și care va rămîne că conoteze termenul în toate întrebuintările sale ulterioare. Mai departe, nu putem să trecem cu ușurință peste faptul că importurile conceptuale nu sînt niciodată urmarea unei necesități verbale, cît a unei necesități problematice. Noțiunile încorporează idei, desemnează realități, structurează în forme concentrate situații.

*Ca să dau un exemplu cât se poate de simplu: folosirea noțiunii de canon în critica și teoria literară românească actuală arată că și în literatura noastră a apărut această problemă a canonului, la care nu ne-am gândit pînă acum suficient sau pe care, dacă am gândit-o, am gândit-o în alți termeni. Dar cât de bine venite sînt, dacă lucrurile stau într-adevăr așa, schimbările de terminologie? Putem spune că modificarea și înlocuirea noțiunilor cu care operăm conduce automat și la schimbarea modului de a pune o problemă?*

*Știu că aceste precauții și semne de întrebare pot părea pentru multă lume fastidioase, pentru că noi, românii, suferim de o anume mistică a cuvintelor la modă – fie ele neaoșe și resuscitate cine știe din ce motiv, fie ele de împrumut – și nu ne prea convine să ni se atragă atenția asupra faptului că moda e modă, adică un fenomen cât se poate de serios ce își are și el suprafața și profunzimea sa, de multe ori ocultată. Cred, de aceea, că aceste distincții nu sînt deloc superflue, pentru că știm destul de bine în ce țară și în ce cultură existăm și cât de bine reușim noi să facem de cele mai multe ori din fînțar armăsar sau invers. Ar fi ușor ridicol să vedem în noțiunea de canon o noțiune miraculoasă, cu ajutorul căreia să putem definitiv explica toată dinamica formelor și ideilor noastre culturale și artistice, dar ar fi ușor iresponsabil să nu-i acordăm noțiunii toată atenția pe care o merită, înainte ca ea să se deformeze iremediabil în întrebuișări după ureche.*

*Canonul înseamnă întotdeauna ceva impus, o limitare venită din afară (Dumnezeu, cenzura, puterea politică, o școală artistică, un maestru etc.) sau dinăuntru (propria ta conștiință), o realitate apriorică, implacabilă, acceptată sau nu, dar aproape imposibil de modificat. Canonul e un model dominant constituit la un moment dat și luat ca atare, considerat infailibil, confortabil, singurul adevărat, paralizîndu-ți inițiativele personale, obligîndu-te să-ți modifichi natura, supunîndu-te la constrîngeri și chiar la cazne. Cu canonul te canonești. Există muzică ce se cîntă în canon. Există – cum bine știm – canonicizări, canonici, critici canonici, canonul religios sau cel filosofic prin care e obligat să treacă orice neofit, orice învățăcel.*

*Să reținem imediat de aici o anume sacralitate a canonului, faptul că el e situat dincolo de lumea empirică, dincolo de imediat, dincolo de profan și că el nu poate fi interiorizat fără o anume inițiere. Canonul implică dogma, ritualul, ordinea, legea, transcendența, un anume ezoterism, o anume complicitate, ideea de grup închis, de model închis, el este indiscutabil și inviolabil. E, pe de altă parte, restrictiv, modelator, univoc, reductiv.*

*Toate aceste implicații ale cuvîntului trec împreună cu el și în spațiul culturii. Aici el n-ar putea reprezenta altceva decît modelul dat, paradigma, epistema, schema, structura majoră, orizontul de așteptare încremenit în propriile sale coordonate, o sensibilitate dată, un corpus dat de idei, stereotipia, clișeul, recurența, repetiția, invarianta, tiparul retoric, tiparul mental. Canonul e structură, configurație, arhitectură, formă exactă, culturalizată. Curente literare sînt forme canonice. Stilurile sînt, la rîndul lor, canonice. Viziunile asupra istoriei pot fi canonice. Orice ideologie dominantă e un canon. Tot ceea ce a fost la un moment dat recunoscut și impus devine canonic. Canonul nu se impune de la sine. Canoanele se schimbă și ele. Ele pot avea atît o valoare istorică, cît și una tipologică. Canonul refuză noutatea, originalitatea, deviația de la normă. El e norma, el își clamează normalitatea, el se autoinstituie, face eforturi să-și dobîndească o întemeiere instituțională, tinde să devină hegemonic. Canonul înseamnă în același timp identitate și diferență. Orice canon există în măsura în care el se opune altor canoane în baza unui principiu de incompatibilitate.*

*Acestea fiind zise, ar trebui să vedem mai departe cum stăm noi cu canoanele, cu canonicii noștri culturali, și cu canonizările. Dar, mai întîi, ar trebui poate să ne punem întrebarea dacă avem cu adevărat despre ce să vorbim, dacă această discuție are în cultura română un obiect/subiect? Întrebarea e, firește, delicată, și asta din mai multe motive. Știm bine că în cultura română modernă n-au existat mari curente de gîndire filosofică, mari curente literare, mari viziuni istorice și sociale. E încă destul de neclar dacă putem vorbi în legătură cu tradiția noastră despre un canon pașoptist, dar e sigur că modelul canonic de sorginte junimistă marchează tot secolul nostru trecut, nu doar în literatură, ci și în politică, învățămînt, istoriografie, filologie. Perioada interbelică e una a plurivalenței canoanelor culturale, prin poporanism, sămănătorism, sincronismul lovinescian, criterionismul „tinerilor furioși” ai anilor '20-'30 etc. Care a fost însă perioada de maturație și dominație a acestor curente de gîndire? Au devenit și ele în epocă forme cu adevărat canonice? Sînt oare cu puțință canoanele și într-o cultură a formelor fără fond? Și care este, în realitate, fondul nostru? Există în cultura noastră modernă și o conștiință a canoanelor necesare, o continuitate a spiritului canonic? Ca să răspundem la aceste întrebări, revizuirea viziunilor noastre despre trecut e ineluctabilă.*

*Și dacă, la o analiză atentă și nepărtinitoare, am putea constata că în spiritualitatea românească canonul e și astăzi ascuns în spațiul civilizației noastre țărănești, în miezul literaturii noastre populare, în*

*eternele noastre Miorița, Mănăstirea Argeșului, Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, texte în care, chipurile, s-ar afla depozitate miturile fundamentale ale poporului român, cu toate că nici un folclorist și nici un antropolog serios nu ar risca o asemenea afirmație fără acoperire? Trebuie să vorbim atunci despre canonul popular și despre canonul cult al spiritualității noastre, cu ipoteza că cel de-al doilea e în orice moment, eliminînd nuanțele, reductibil la cel dintîi?"*

*(Canonul românesc?, în Reducerea la scară, ed. cit., p.11-15)*

*„Este un adevăr știut de cînd lumea: puterea nu iubește scriitorii. Un prim motiv al acestei lipse de iubire: puterea n-are scrupule în exercitarea atribuțiilor sale și de aceea ea se ferește, pe cît poate, să lase urme, mai ales urme scrise. Or, scriitorul tocmai cu asta se ocupă, cu marcarea urmelor. Dacă există o istorie și nu o epopee encomiastică a puterii confecționată la comandă, asta se datorează și faptului că scriitorul nu poate să nu scrie despre ceea ce află și știe, simte și gîndește. Romancierul, naratorul este un gnarus, un știutor, o instanță socială în cunoștință de cauză și efect. Teama puterii față de scriitor și față de orice artist e legitimă. Nu numai că scriitorul mărturisește, nu numai că el trăiește în numele adevărului, dar el reprezintă și o potențială cunoștință critică a oricărui sistem politic. El știe să arate cu degetul minciuna, impostura, infamia, falsitatea, abuzul, prostia, nedreptatea, crima, eroarea, aberația. El știe să demonstreze cu relativă ușurință mecanismele vicioase ale funcționării puterii și el reușește să facă acest lucru cu artă, într-o manieră convingătoare și memorabilă.*

*Dar puterea se teme de scriitor și din multe alte pricini, unele nici măcar conștientizate. E vorba aici de o versiune viscerală, patologică. În mintea rătăcită, îmbătată de aerul tare al înălțimilor, a oricărei puteri scriitorul reprezintă o permanentă amenințare. Un pericol metafizic, imprevizibil și nedeterminat, la adresa funcționării sale specifice. Literatura, scrisul, arta scriitorului stau gata în orice clipă să fisureze zisul de beton al discursului autarhic, totalitar, utopic. Simțindu-și amenințat limbajul, puterea își știe amenințată ființa. De aceea literatura e percepută ca un perpetuu factor de destabilizare.*

*Evident că nici scriitorul nu iubește puterea. Însă el nici n-o urăște, pentru că nu poți urî un rău necesar. Cel mult, el o disprețuiește sau o privește cu indiferență și superioritate, căci există și momente cînd puterea pare bleagă și nu-și arată colții. Poziția privilegiată a scriitorului explică și de ce el nu s-a prea sinchisit să-i dezvăluie puterii motivele pentru care ea se teme tot timpul de fragila lui*

persoană. Pe lângă asta, când ești scriitor, știi că n-are nici un rost să vorbești în pustiu. Puterea nu prea are urechi să audă adevărul și e în general sensibilă doar la ceea ce-i convine. Și totuși, din când în când cei de sus trebuie ajutați să coboare cu picioarele pe pământ. Ei n-au nevoie de explicații, pe care nici nu știi să le ia în serios, ci de avertismente.

Arta, scrisul, literatura, poezia sînt rezultatul unei opoziții ontologice ireconciliabile față de tot ceea ce înseamnă limită, opacitate, informalitate, presiune, necunoscut. Și asta indiferent dacă cel care creează se află sau nu în cea mai bună dintre lumile posibile. Scriitorul este un insubordonat din naștere și din vocație. Dacă lumea înseamnă un ghem de contradicții, el se va afla în contradicție cu lumea. Se poate solidariza cu unele aspecte ale ei, le poate analiza și susține, dar niciodată nu se va confunda cu ele. A fi scriitor înseamnă a te cufunda în fenomenal și a rămîne totuși deasupra lui. A-ți asuma socialul și a fi în stare să-l domini, transformînd opacitatea materiei în transparența scrisului. Scriitorul nu poate tolera echivocul sau ambiguitatea a ceea ce-l înconjoară. Acestea pot fi trăsături cel mult ale propriului discurs. Scriitorul, ca de altfel orice intelectual, este un om al îndoielii metodice. El nu crede fără a cerceta. În fața lui puterea e lipsită de orice atribut al transcendenței. Și ea e ceva ce trebuie supus înțelegerii.

Scriitorul începe să-și defînească statutul o dată cu prezumția că orice formă de putere e o formă de constrîngere. Chiar și în cazul unor societăți civile deosebit de avansate această constrîngere există, uneori în variante abia sesizabile. Iar constrîngerea înseamnă subordonare, lege, morală, dependență, cenzură. Sînt evidențe implacabile pe care scriitorul este obligat să le conteste. Revolta sa împotriva oricărei limitări e una generică.

Scriitorul există în numele vieții sensibile, a ideii de om concret. Scrisul apără principiul individualității. Una din rațiunile de a fi ale literaturii e și opoziția la depersonalizare și masificare. Puterea reprezintă o lume a abstracțiunii și procentualului în care viața se reduce la cifre, rubrici, coduri, sigle, fișiere, rapoarte și modele de laborator. Puterea gîndește statistic și pozitivist. Puterea percepe matematic și mecanic, în timp ce scriitorul vede concretul existenței, pregnanța vieții cu toate detaliile ei simptomatice, semnificative. Scriitorul privește lumea cu ochii larg deschiși, căutîndu-i ineditul, specificul, sunetul particular. Puterea face eforturi de a recunoaște realitatea fierbinte în cenușiul propriilor sale proiecții ideologice. În mentalitatea puterii omul e un element abstract al unei mulțimi.

*Pentru ea, omul nu e nici măcar o umbră sau un personaj, ci o entitate numărabilă. Puterea e condamnată prin chiar esența funcționării sale să nu vadă viața. Or, ce-i contestă scriitorul e tocmai acest drept la orbirea implacabilă. Ce înseamnă, în fond, faptul că romancierul face, prin opera sa, concurență stării civile? Nu este vorba aici de concurență, ci de descalificare. Scriitorul discreditează starea civilă din dosarele puterii. El neagă universul static și arată tocmai ceea ce se poate vedea, auzi, pipăi, imagina. Prin cărțile lui Rabelais, Cervantes, Tolstoi, Proust, Dostoievski, Musil, pot fi astăzi citite epoci întregi.*

*Imperfecțiunea puterii legitimează, de fapt, existența scriitorului. Teoretic, orice putere ar trebui să aibă nevoie de scriitori, care, deși aflați în afara forței ei de atracție, îi suplinesc acesteia deficiențele. În realitate însă, puterea nu-și poate accepta propriile-i defecte congenitale și aruncă vina pe alții. Astfel, scriitorul poate deveni în ochii ei un indezirabil, un anarhist și un destabilizator, când nu de-a dreptul un retardat mintal sau un exaltat neînstare să înțeleagă situația istorică, realitatea obiectivă, imperativele unei epoci sau chiar ale unui regim. Puterea vrea să dea iluzia că ea știe în orice clipă care e situația, când e momentul, cum trebuie procedat, ce are rost și ce nu.*

*Puterea simulează, își face jocurile, controlează informația, stabilește legi, manipulează colectivități, se face frate cu dracul când de trecut vreo punte, puterea minte cu nonșalanță, își ride în barbă, mistifică, educă, amenință, vorbește tot timpul despre democrație, întreține psihoze, își apără pozițiile atât de greu câștigate. Dar scriitorul? Toate aceste mult prea omeneste formule de supraviețuire lui îi sînt străine. Și atunci cum să fie el acceptat? Cum să accepte puterea ideea că scriitorul are dreptul de a pune întrebări nu doar lumii, ci și celor care o conduc? Întrebările unui intelectual sînt întotdeauna incomode, insidioase, imprevizibile, delicate, neplăcute. Ele pretind răspunsuri. Iar puterea știe bine că există întrebări care vor rămîne tot timpul fără răspuns. Ea nu-și poate deconspira esența, ea nu se poate invalida singură.*

*A fi puterea, a avea puterea înseamnă implicit și a avea ceva de ascuns. Pentru o lume în care tot timpul e ceva de ascuns, scriitorul, ziaristul, omul care gîndește liber sînt reale pericole. Scriitorul este prin definiție un adept al adevărului, chiar dacă modul său specific de exprimare e ficțiunea. Și mai există încă un avantaj al scriitorului. O sfidare pe care acesta i-o aruncă puterii fără să vrea. O sfidare insuportabilă. Prin pana scriitorului limba cunoaște de fiecare dată o nouă viață. Limba scriitorului e vie, suplă, necruțătoare, acidă,*

*imposibil de stăpînit. Ea, numai această limbă poate cuprinde și exprima realitatea. Pe cînd discursul politic al puterii înseamnă stereotipie, mecanicitate, utopie ideologică, rigiditate, cuvinte de lemn. Puterea știe prea bine că limbajul ei e un limbaj paralel realității și ea n-are cum să depășească această evidență, pentru că tocmai paralelismul în discuție îi asigură ei securitatea, confortul, acea izolare de imediatul vieții de care are atîta nevoie. Adevăratul stăpîn al realității e scriitorul și nu omul politic. Puterea are întotdeauna nevoie de o imagine a realității care să-i convină, care să o confirme. Puterea are nevoie de imagini artificiale pe care nici măcar nu le poate produce și oferi cu propriile-i mijloace. Scriitorul e singur și el nu dispune decît de talentul, vocația și libertatea sa. Sînt calități pe care scriitorul adevărat nu le poate împrumuta, negocia sau vinde. În fața scriitorului, puterea e handicapată. De aici toată această dramă a incompatibilității. În relația dintre scriitor și putere, cel care are de fapt puterea, și asta la un nivel superior celui politic, e scriitorul.”*

**(Scriitorul și puterea sau despre puterea scriitorului, în *Cu garda deschisă*, Institutul European, Iași, 1997, p. 7-11)**

BCU Cluj / Central University Library Cluj

„– Dacă sînt sau nu un scriitor important nu pot să hotărăsc eu. Critica ar putea să ajungă și la o părere inversă decît ce descrisă de tine, și eu tot n-aș avea cum s-o contrazic, pentru că oricum n-aș mai avea cum s-o influențez post-factum, atîta vreme cît... „textele vorbește“. Prin urmare, scriitorul vorbește public o singură dată, atunci cînd își publică opera. Dialogul lui cu critica pe tema propriului scris ar fi ceva caraghios. Să spun ce opinii am eu despre opiniile criticii asupra scrisului meu mi se pate lipsit de sens. Sigur că mi-ar plăcea să fiu un scriitor important. În orice caz, știu să fac eforturi să fiu un scriitor bun, un profesionist adică. Urăsc improvizația, diletantismul, grafomania, „iresponsabilitatea creatoare“, neglijența stilistică, stereotipia, banalitatea drapată în opulențe semantice, epica jurnalieră, descriptivismul pedestru, și, mai presus de toate, limba literară de lemn, betonul retoric, expresivitățile de cîlți și rumeguș ale tuturor producțiilor patetice, „bine simțite“, de care nu vom duce lipsă în veci. Și care nici nu au de-a face cu scrisul adevărat (care în mod esențial înseamnă amprenta personală, scriitură), ci cu mimetismele de duzină și cu somnul rațiunii estetice. Pentru mine scrisul implică o responsabilitate pe viață și pe moarte. Prețuiesc și respect enorm actul de a scrie. E ca și cum ai construi o casă, un templu. Fiecare propoziție e sacră, n-o poți așterne pe hîrtie de azi pe mîine. Dacă i-am găsit o formă, asta s-a întîmplat o dată



pentru totdeauna. De cînd mă știu am trăit cu senzația dureroasă că viața cotidiană banalizează pînă la derizoriu orice comunicare verbală, orice adevăr. Scrisul, literatura se nasc împotriva vieții și în sprijinul ei. Descoperind pentru prima dată literatura, faptul că ea e un spațiu al insolitării sau – cum se spune – al deviației de la normă (și asta s-a întîmplat destul de devreme, pe la 10-11 ani, citind, de pildă, **Hanul Ancuței** de Sadoveanu sau alte cărți în care dimensiunea stilistică era foarte marcată) mi-am dat seama că scrisul artistic înseamnă în primul rînd o altă sintaxă, o adevărată sintaxă (o altă fascinație a mea de pe vremea cînd eram elev la gimnaziu: textele de analiză gramaticală, fraze și propoziții scoase din operele marilor noștri scriitori care în acea izolare a lor muzeală, ușor absurdă, în indeterminarea lor semantică își revelau brusc toată frumusețea, toată stranietatea, toată pregnanța). Am înțeles atunci, la un mod cît se poate de naiv-intuitiv, că menirea literaturii e aceea de a așeza lucrurile lumii în niște raporturi care să le evidențieze o dată pentru totdeauna prospețimea, ineditul, importanța, adîncimea, misterul sau, dimpotrivă, transparența. Mult mai tîrziu, începînd eu însumi să scriu, după ce mă minunasem de puterea imaginară a scrisului altora, am încercat să experimentez pe viu felul cum se naște o sintaxă, cum se constituie un vocabular, să aflu cîte ceva despre forța generativă a eufoniei în continuarea unei propoziții și să înțeleg chiar în timp ce scriam de ce Wittgenstein are dreptate atunci cînd spune că sensul unui cuvînt este contextul său. Cuvîntul, nu doar în poezie, ci și în proză, nu poate fi redus la condiția de simplu adjuvant stilistic, nu poate fi confundat cu o sursă de pitoresc și expresivitate. El nu are valoare și sună fals în lipsa unei acoperiri ontologice, existențiale. Așa cum îmi place mie să spun, cuvîntul există doar în măsura în care el e corporalizat. Cînd zic cuvînt, zic de fapt sens. Ei bine, sensul acesta trebuie să fișnească din carnea ta, din sensibilitatea ta somatică. Asta am învățat de la Rimbaud, pe care l-am citit cu pasiune doi ani la rînd, în ultima clasă de liceu și în primul an de facultate. Autorul **Anotimpului în Infern** vorbește despre „dereglarea tuturor simțurilor”, nu și despre dereglarea mecanismelor gramaticale obștești. Or, în poezia lui el face și asta, scoate din fișini gramatica, tulbură semantica, și astfel contrazice toate obiceiurile de lectură cultivate de comoda retorică. Motivul e simplu: Rimbaud e un om viu, cu o sensibilitate adevărată, de adevărat scriitor, o sensibilitate „monstruoasă”, antiburgheză de care nu-i e rușine. Pînă la 26 de ani am fost eu însumi poet, însă unul aflat la destul de mare distanță de poetica rimbauldiană, urmînd metafora și ambiguitatea promovînd un

„program de claritate și precizie“ (cum scria Matei Călinescu în 1971 într-un text de prezentare din revista „Argeș“, unde temutul critic și profesor mă lansa cu un grupaj de poeme intitulat **Legi de mișcare**, interesul pentru denotație, tranzitivitate și expresia gnomică. Dar mă interesau destul de mult senzația, reprezentarea, imaginea anamnetică, biografia propriului meu corp. Totul într-un limbaj de o perfectă netezime, de o apăsată exactitate. Trecerea mea spre proză s-a produs, prin urmare, cu relativă ușurință, mai ales după ce lecturile din Flaubert, Gogol, Thomas Hardy, Sterne, Babel și Cehov, Stendhal și Tolstoi, Cortazar și Bacovia prozatorul îmi arătasera, fără drept de apel, că proza înseamnă propoziție, pentru că ea se construiește propoziție cu propoziție și că există o știință a propoziției narrative sau descriptive pe care o poți învăța doar exersându-ți spiritul de observație imediat, în cotidian. Când am aflat, tot atunci, înainte de 30 de ani, că un autor ca germanul Wolf Wondratschek își propusese nici mai mult nici mai puțin decât o epică a **satzstil**-ului, pe care am descoperit-o și în textele lui Peter Handke, m-am liniștit cu totul și m-am apucat hotărât de treabă. Am văzut că proza se afla și ea în căutarea unor noi mijloace și asta îmi convenea de minune, pentru că eu veneam din poezie, unde dobândisem deja o foarte stringentă conștiință a limbajului și nu mă prea omoram după epic. Voiam să fac o proză a trupului, a acelei părți din ființa noastră care întotdeauna știe mai mult, chiar dacă modul ei de a se exprima e întotdeauna ceva de descoperit, de inventat. **Acte originale/Copii legalizate**, volumul meu de debut, e o carte în care pur și simplu încerc să inventez un limbaj. E acolo – pentru a o cita pe Hortensia Papadat Bengescu, la care țin enorm – „chinul, dorința de a reda nu descrierea senzației, ci senzația însăși“. Iată, timpul trece și volumul ăsta devine și pentru mine tot mai puțin lizibil, tot mai opac.”

(*Autoportret indirect*, în *În căutarea referinței*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1998, p. 241-243)

## ANTOLOGIE COMENTATĂ DE TEXTE BELETRISTICE

„Și tu ești viu, ai făcut cea mai nenorocită prostie, dar tu o faci rareori, tu știi bine ce faci, nu trebuie desigur să uităm că astăzi tu ai fost trezit așa cum te-ai trezit, vei fi prin urmare scuzat, ai scuza ta personală, asta nu e o zi în rînd cu celelalte, încă trăiești acest eveniment al reîntoarcerii, îl vei trăi în continuare poate, cum ți-ai propus film dublat de comentariul mut intens și profund personal al curgerii pe care o gîndești și o aprobi drept lume curgătoare ireversibilă, lume, asta e de întocmai, dar asta nu se știe, e normal să nu știi, însă pare ciudat, personal ți se pare ciudat ce urmează, și ce e? ciudățenia asta că tu deseori dimineța, și asta precis deseori, cînd îți apare totul atît de limpede cînd mintea ta se deschide către mînunchiul de simțuri ca un ecran pe care se va proiecta pelicula filmului zilei, asta e de ajuns! urmează că atunci crezi că ar fi nevoie să-ți spui „tu” e chiar nefiresc să spui „eu”, îți spui tu, „eu m-am trezit”, de exemplu, „eu sînt”, căci acum în momentul acesta ești încă departe de tine de riguroasa stăpînire a trupului tău de elasticitatea interioară a acestei ființe intime ție, ființa ta n-a înmagazinat încă nimic, ea nu a fost testată încă prin nimic că e a ta, sunete și imagini pe care tu le afli la începutul zilei și ai un trup încă nedefinit, încă întins pe pat abia desprins de somn, propoziții pe care le poți încropi, o lume simulacru aceasta, indirect oferită, un eu nebulos incomod ce încă nu și-a regăsit regimul de existență firesc, somnul a anulat tot acel depozit enorm de date sedimentate în tine al zilei precedente, ca să refaci acea zi ți-ar trebui tot atîta efort ca și pentru parcurgerea începutului propriu numai zilei de azi și-n vecii vecilor aparținînd numai zilei de azi, așadar, așa dar tu știi bine că toate au acum o violență și o claritate cinematografică, te gîndești mai ales la obiectele ce te asediază din toate părțile, și ochiul, ochii, un organ neputincios să satisfacă prezența aceasta plurală simultană a lumii unei încăperi a luminoasei acum încăperi în care ai dormit, se mai implică aici în posibilitatea de a fi a acestei atît de bizare situații și trebuința de a nu se afla lingă tine nici o prezență umană față de care să fie nevoie în grabă din rațiuni pur sociale să te distingi ca eu, tu trebuie să fi absolut singur singur, unicul tău personaj unicul tău spectator care încetul cu încetul se integrează în ceea ce vede pînă cînd va deveni el însuși ceea ce vede, și dacă eu autorul acestor propoziții puse pe seama altuia

*vorbesc acum despre văz o fac din obligația de a spune ce e și ce știu căci văzul te aruncă în lume el te ține aici, lumina rațiunii n-ar fi de înțeles fără lumina ochilor, nu?*

*Îți urmărești văzul și ai plăcerea și uluirea să constăți cum el văzul tău dominat de aceeași încetineală specifică începe să absoarbă sistematic staticul lumii din jur ceea ce întreține spațiul acestei încăperi, și e necesară o vreme pînă cînd eul tău va fi în stare să reocupe în întregime volumul elementar și provizoriu al ființei tale deschise, toate deschiderile ei, pe care le îmbracă cu atîta inefabilă precizie și eficacitate chiar pielea ta.*

*Nu e deloc puțin obișnuit să ai astfel de gânduri, îți vei spune, puțin exagerat firește, căci orice teorie e o exagerare o generalizare a datelor particulare o nivelare a unor nuanțe în favoarea, însă fără favoruri, căci trebuie să spui ești obligat să spui că în dimineața aceasta chiar și posibilitățile pe care completul de mijloace ale prozei moderne le oferă prozatorului întru modernizarea viziunii sale asupra lumii chiar și acestea vor intra în joc, la mijloc e o bază reală și nu un artificiu, ține de firea lucrurilor, îți vei spune, jocul acesta al persoanelor gramaticale pe care din întîmplare citind cărți l-ai învățat și pe care accidental în momentul de față îl folosești. Așadar. Ai făcut o prostie, să revenim așadar, fumezi pe inima goală, stai și te uiți, ei bine, lumea a început cum s-a mai spus și ea continuă acum în virtutea acestui început, lumea interioară a încăperii dar și, mai înainte, lumea de dinafară de încăperea aceasta exterioară ție, acolo cu puțin înainte s-a petrecut ceva, ceva ce chiar acum nu încetează să se petreacă încă, impresii de atît de multe tipuri și tonalități care deja au pătruns în partea ta de ființă prevăzută anume pentru ziua aceasta, și ceva nou: o modificare a poziției trupului, ai început să trăiești stînd pe două picioare și încercînd cu răbdare să vezi aici în jurul tău ce a fost și ce este, camera ți-a transmis aceleași obiecte, ai gândi, însă asta mînat de o anume brutalitate de o grosolanie perceptivă la urma urmelor, căci acelea erau obiectele nopții, obiecte în același timp și ale unui trecut îndepărtat, or acum ești în plină lumină și ele obiectele vor exista da sau nu împreună cu tine însă cu totul altfel învelite în culorile lor naturale pe care creșterea sau descreșterea unei lumini și ea naturală le va transforma în tot atîtea variante ale propriei identități, doar sîntem în plină lumină, și anume în această lumină, și după căderea luminii pe lucruri se poate recunoaște ușor direcția din care a răsărit soarele unghiul din care soarele se strecoară acum cu toate razele sale, doar acelea care pătrund aici, prin fereastra aceea."*

**(Acte originale/ Copii legalizate. Variațiuni pe o temă în contralumină, Ed. Cartea Românească, București, 1982, p. 67-69)**

Fragmentul citat este, pe de o parte, un exemplu de „lectură a trupului” la Gheorghe Crăciun, însă meritul său suplimentar este acela că ilustrează și tehnica pe care o numeam de **refacere a unor mecanisme cosmogonice**. Trezindu-se din somn, personajul repune lumea în ordine, deci își însușește o virtute demiurgică. Organul demiurgic este aici preponderent ochiul, însă în alte exemple, văzul este depreciat în raport cu celelalte simțuri. Trebuie să reținem modul în care personajul „îmbracă” diverse identități textuale, la adăpostul conștiinței sale de scriitor.

*„Imaginându-mi eu cu ocazia asta, însă bine știind asta cum se întâmplă, faptul că în literatură așa ceva se face, și strategia unui prozator care vrea să transmită cititorilor săi ceva mai delicat, mai dificil, să pună o problemă mai greu de atacat, dar fără să se creadă că în numele său de cetățean real cu statut social. Desigur, ce se știe, se procedează astfel: concepi un personaj și îl pui să vorbească, nu ești de condamnat că ceva negativ, nedorit și poate nefiresc descrie personajul negativ, nu ești de suspectat că așa gîndești tu dacă un personaj al unei atitudini pune punctul pe i, acela nu ești tu, și nu e vocea ta aceea care vine și se-nfige în carnea povestirii ca un ghimpe. Personaj, nu persoană, fictiv, nu efectiv, asta se înțelege din ceea ce e scris. Sînt de acord cu asta. Astfel imaginându-mi acest banal în care continui să mă mișc, ca și cum o lectură mi l-ar reda mimetic, ca și cum el ar fi un personaj al ei. Astfel sînt nevoit, căci îmi imaginam și posibilitatea de a scrie aceasta (fapt deja întîmplat). Dar acest om există, vocea lui nu sînt eu, constatările sale îl privesc doar pe el și nu îmi aparțin. Cum aș putea să fac să scap dintre convenții și să evit ca el să devină un semn al convenției mele? Convenție în proză. Știi că tehnica mea înscenează realul și îi mimează cursul. Asta ați învățat citind literatură. Citind-o sau trăind-o, nu-i mare diferență! Și știi că eu aici n-am scris un reportaj. N-am dat nume reale, nu am numit orașul, nu am datat, nici ziua, mai mult decît atît, eu am vorbit la persoana întîi, creînd un personaj ce se exprimă la această persoană. Aș fi eu de crezut că acela aș fi eu, doresc eu să se creadă aceasta? Rămîne de văzut. Poate asta exclude deja literatura din intenția mea. Dar revin și afirm: omul este real, l-am întîlnit pe stradă. Textul lui auzit și reproduș aici e smuls direct din viață. Ce să facem atunci? Pot eu să comentez opiniile lui și să dau un răspuns? Problema este realmente delicată, și personajul meu nu-i deloc negativ. Încerc să comentez numai atît: vorbind, el se exaltă, trăiește ce spune, spusele lui depășesc trăirea. Vorbirea e orală, mai puțin controlată. Această*

constatare justifică aceasta, atitudinea lui: că el exagerează și că exagerarea a ceea ce el spune e ceva implicit mai greu de evitat. Ea ține de ideea limpezirii. Ea ignoră fâțiș, nuanțe și detalii sînt lăsate deoparte, ea scapă din vedere ca să devină clară. Ori claritatea presupune ignorarea a multe amănunte, ea face ca problema să devină brutală. Claritatea orală, repet, ceea ce se vorbește ca trup în acțiune. Ține de fenomenul chiar al trăirii lui, a ceea ce-mi spuneam atunci pe drum, ascultînd, meditînd, avansînd împreună cu sine spre finalul acela pe care l-ați aflat. Căci apoi, se-nțelege, ei s-au oprit în loc, să mai stea un moment, poate să se despartă, sau ca vreunul din ei să-și lege un șiret, schimbînd desigur vorba, poate și celălalt mai povestind ceva, ne mai interesează oare asta? Cînd eu abia încep să-mi intru în rol, cînd încă nu se știe cum se va încheia acțiunea aceasta ce ar putea părea mobilul povestirii? Să iau acele acte și astfel să închei, cam asta ar fi totul, dar să nu ne grăbim, să vedem ce și cum. Scena aceea deci s-a încheiat, ea mi-a rămas în minte, cu puțin înainte rostul lui s-a sfîrșit, și acum, căci reiau timpul narațiunii, voi ține cont de timpul propriu-zis și astfel voi vorbi, și acum eu sînt liber, eu sînt liber să decid altceva. Scopul meu momentan de transformat în gest. Scop minor, derizoriu, nedemn de personaj. De ideea aceasta ce ține laolaltă eroul și povestea. Dacă este poveste ceea ce relatez, dacă pot fi numit eu însumi un erou. Hai să spunem atunci că eu mă numesc Vlad, să limpezim cumva confuzia aceasta. Eu, Vlad, fără alt nume. Cu eroismul meu cotidian, anonim și pedestru, eu mergînd mai departe. Și eu a nu uita și a intra acum în exercițiul faptei. Să fac prospecțiuni. Să umblu să întreb. Și totuși nu sînt pungi. Cîteva magazine cercetate la rînd în care nu sînt pungi. Criză mare de pungi. Totuși o librărie. Intru în librărie și salut, nu e lume, salut, în fine îmi răspunde, și percep un miros amîntit. Ceva familiar ca o pădure. Erau cîndva copaci aceste file scrise și aceste coperți. Dar iată rezolvarea! Am să cumpăr o carte, un exemplar anume. Ceva mare și trainic, un substitut perfect. Și ea poate închide, și în ea poți să porți protejînd. Și ea un înăuntru protector. Pun mîna pe o carte prin urmare. Una mare subțire, colorată frumos, dar urît desenată, nu are importanță esteticul acum. Cu coperți de carton. Una pentru copii și una nu prea scumpă. Ea îmi va fi utilă, ea îmi va înlocui ce-mi lipsește, chiar dacă eu de mult nu mai sînt copil, nu am încă copii. Îmi va fi de folos, ideea mea e bună, mă încîntă. Și între o clădire magazin și clădirea Consiliului Popular de oraș străbat aceeași ploaie. Și mai departe soare. Curios! Eu sînt ud și se vede că nu e important, căci pot să merg firesc, să nu mă simt nicicum, chiar dacă trecătorii mă privesc nu oricum. Cartea și ea se

*udă, dar coperta lucioasă e puțin aderentă. Stropii se scurg rapid pe lângă brațul meu peste desenul mare ce compune imagini de întâmplări știute. Sînt Amintiri. E Creangă. Nu e ceva oricum. Creangă pentru copii, în formatul acesta."*

(Acte originale/ Copii legalizate, ed. cit., p. 113-115)

Fragmentul debutează cu denunțarea caracterului convențional al materialului literaturii, precum și a clișeeleor unei teorii literare revoluate: non-identitatea dintre real și biografie, dintre persoană și personaj etc. Într-un fel, autorul pledează aici pentru o literatură non-ficțională, ajutîndu-se de argumentul oralității. În încheiere, ironia se extinde și asupra caracterului sacral al cărții, devenită aici apărătoarea actelor de identitate în fața intemperiilor.

*„Așadar plăsmuirile lui o încîntau pe Cloe, și cum el observase că bucuria fetei era cu mult mai mare cînd figurinele întruchipau creaturi năzdrăvane necunoscute lumii lor de păstori, naiade și satiri, gorgone și erinii, pegași, grifoni și sfîncși veniră să îngroașe rîndurile unui alai de vieți grozave și inofensive, înspăimîntătoare dar hazlii prin aerul lor încremenit și năting. Apoi, într-o zi leșioasă și tristă, cu nori grei și talazuri enorme, stînd la umbra stejarului și încercînd zadarnic să modeleze în aluatul îndărătnic al lutului chipul adormit al adoratei sale, Dafnis descoperi frumusețea neomenească a unei fete-băiat de care el însuși se minună. Ar fi putut să jure că băiețandru cu chip gingaș de copilă apăruse acolo nu din mîinile lui, ci sub puterea unui zeu necunoscut ce-i îndrumase lucrarea. N-ar fi putut să spună cum îl făcuse, de ce prinsese el pe omoplații băiețoasei copilandre o pereche ușoară de aripi, iar mîinile ei delicate purtau una un arc, cealaltă o săgeată. Cu cît privea mai mult armonia de linii a micului trup feminin, cu atît pricepea că în fața lui se află un băiat cu o siluetă deloc bărbătească, de o gingășie ce nu și-ar fi putut găsi un nume între cuvintele pe care el le știa. Îl întorcea pe toate părțile și-i cerceta mai ales chipul, ce semăna cu al Cloei, dar era și al său, ce îl privea cu ochii ei mirați și-i zîmbea galeș cu zîmbetul lui pierdut de dor, vraja și voluptatea, bucuria și melancolia, plinătatea fericită a vieții și o abia exprimată îngîndurare tristă îi colorau obrazul de pămînt ca tot alîtea înțelesuri nesigure și nestatornice ale unui suflet ascuns. Și iată cum puțin mai tîrziu Cloe e trează și minunea cerească pe care o ține în palme îndeamnă gura ei să acopere fața lui Dafnis cu sărutări, și iată cum nu mult după aceea se nimerește și bătrînul Filetas, pastorul, să-și abată cărarea pe sub umbra stejarului să vadă plăsmuirea lui Dafnis*

și să se minuneze ca înaintea unei fapte zelești. Și iată cum moșneagul le vorbește despre zeul acela, întruchipat de Dafnis într-o joacă, mai bătrîn decît Cronos, decît însăși vecia, stăpînul peste toate ale vieții. Puterea lui este mai mare decît Zeus, căci lui i se supun stihiiile, pămîntul ca și marea și stelele din cer și zeeii toți îl au pe el stăpîn. Nici voi n-aveți atîta stăpînire peste capre și oi. Florile de pe cîmpuri sînt făpturile sale, el a făcut arborii din jur, și toată iarba asta, iar rîurile curg și vînturile bat doar prin dorința lui. Am văzut taurul cuprins de dragoste ce mugește ca lovit de streche, am văzut șapul înfierbîntat după o capră, îndirjit să-și împlinească dorința. Am fost și eu odată tînăr ca voi, îndrăgostit de prea frumoasa Amaryllis. Uitam și de mîncare și de tot, nu mai duceam la gură băutura, somnul nu mai vene să-mi ostoiască sufletul zbuciumat. Tînjeam ca un bolnav, fiori de frig îmi străbăteau tot trupul, inima îmi zvîcnea ca rana obrintită. Răcneam parcă bătut de cineva, tăceam ca mort, mă aruncam în rîuri ca para focului. Ceream lui Pan să-mi vină în ajutor, căci a iubit și el pe dulcea Pitys. Lui Eco-i mulțumeam că mă îngîină de cîte ori rosteam numele dragei mele. Îmi fermecam cireada cu cîntecele de nai, dar nu puteam s-aduc pe draga mea aproape. Luam naiul de la gură și-l rupeam. Iubirea n-are leac nici în băt, nici în mîncat, nici în descîntec. O potolește sărutul, o domolește stînsul în brațe, o împlinește culcatul împreună, goi - așa grăi moșneagul, iar apoi, înainte să plece, îi mai privi odată și găsi potrivit să le spună că, după mîntea lui, Eros îi are-n pază și i-a menit să-și stea alături fericiți.”

(**Compunere cu paralele inegale**, roman urmat de o **addenda** la pastişa „Epură pentru Longos”, ediția a doua, revăzută, Ed. Allfa, București, 1999, p. 97-99)

„Am visat că nășteam. Și era un copil oribil de frumos. Ceva ca în tablouri, inuman. Mergea, cînta, mîncă, avea dinți, îmi vorbea. Nu-mi amintesc cuvinte. Chiar așa îl născusem cu părul blond, buclat. Copilul avea aripi, asta era cumplit. Visul era teribil, m-am trezit lac de apă. Avea aripi cu pene. Zău, te rog să mă crezi. Îi creșteau nu din umeri, cum ar fi fost normal. Îi creșteau drept din coate. Am pus mîna pe ele. Penele erau fine și absolut fictive. Nu semănau cu ceva cunoscut. Și încercam să-mi amintesc o pasăre, un animal, o lebădă, un sens. O molicieune asemănătoare. Mă gîndeam ce va fi. Aripi groase pufoase. Și penele se înfîgeau în piele ca firele de păr. Ah, eram speriată. Mă speriam de viața lui de mai departe. Vezi, eu nu pot să cred. Nu mă puteam gîndi la o dumnezeire. Mi-era rușine și-mi ziceam în gînd că aripile trebuiau ascunse. Vedeam deja o haină cu mînecele



largi, o haină foarte largă pentru el. Mi-era rușine. Nici măcar o clipă nu m-am putut gândi la Dumnezeu. Sînt un om mutilat, o păgînă. Nu sînt în stare de credința lor. Eu cred în altceva. Uite, acum cinci zile Teo era bolnav. Gripă, zăcea la pat. Am plecat în oraș să-i fac o rețetă. Știi biserica aia, parcă „Sfînta Treime”, de acolo din centru. Și trebuia să mai aștept o oră. În rețetă erau niște picături. Trebuiau preparate. Dar plecasem de-acasă cu o durere de cap ceva îngrozitor! Am intrat nu știu cum, condusă de instinct. Iar vocea lui se auzea chiar lîngă mine. Un preot roșcovan, cu părul alb, cu ochii cenușii. Mult mai tîrziu vedeam și difuzorul. Dar microfonul nu și m-am tot întrebat unde o fi ascuns. Avea și microfon, sînt sigură de asta. Și la sfîrșit a fost așa un iureș, învălmășeală și entuziasm. Și toți mergeau la el și pupau crucifixul. Și preotul tăcea tot timpul, doar privea. L-am urmărit atentă. Imaginează-ți că m-am pomenit acolo, exact în fața lui. Nu știu ce m-a atras. Nu spunea un cuvînt nimănui, doar făcea semnul crucii. Totuși mie mi-a spus „Domnul fie cu tine”. Fără să mă privească, să clipească. Atunci am înghețat. El mă simțise. Cînd am ieșit afară mă simțeam buimăcită, dar și foarte ușoară, ușurată. Și durerea aceea dispăruse cu totul. Parcă mi-o luase cineva cu mîna. Am un subconștient îngrozitor. Dar n-am terminat visul. Eram apoi cu Teohar și El. Mergeam pe o potecă printre tufe. Ne-am oprit într-o curte să semănăm cartofi. Ploua foarte mărunt și aripile lui erau ude murdare. Am vrut să-l iau în brațe, dar copilul plîngea. În față socluri mari de marmură și statuile care înviau și cădeau. Statui triste de oameni cu barbă lungă, albă. Făceau cîteva gesturi, începeau să se moaie, apoi cădeau în mare. Marea era acolo foarte verde și clară, fără nici un val. Copilul a văzut-o și atunci a țipat. M-am trezit, cum îți spun, lac de apă, buimacă. Și toată ziua am trăit cu spaimă. N-am îndrăznit să-i povestesc lui Teohar nimic din toate astea. Ție-ți spun prima dată...”

(Compunere cu paralele inegale, ed. cit., p. 151-152)

Am prezentat alăturat cele două fragmente de mai sus, din două secțiuni diferite ale romanului, deoarece între ele există o legătură imposibil de trecut cu vederea. Pe lîngă diferența de stil, de registru imaginar și scriptural, ele au un subiect comun: ambele imaginează figura androgenică a lui Eros, zeul iubirii. Dacă în prima bucată figurativul este luminos, pozitiv, clasic, consonînd cu tensiunea erotică dintre cei doi iubiți, în a doua parte imaginea lui Eros s-a depreciat simțitor, căpătînd și „deformări” textuale, „fictive”, și nefiind susținută de „credință” în dragoste, respectiv în potențele naturale ale iubirii.

„Așadar, te imaginez într-o cameră, într-un birlog, nu te văd eu pe tine, din câte te știu, citind scrisoarea mea în parc, pe stradă, la policlinică, în holul cinematografului, la coadă la piine sau oriunde în altă parte. În ciuda aparențelor, tu ești un om de casă, un individ care se retrage cu plăcere în spații închise, intime, personale. Umblînd eu așa, de unul singur, prin țara Bucovinei, și urmărindu-mi tropismele, mi s-a întîmplat să mă gîndesc și la faptul că o clasificare a oamenilor după relația lor cu spațiul de locuit, de adăpostire nu e deloc lipsită de plauzabilitate. Ar fi un criteriu în plus adăugat sutelor, poate miilor de criterii psihologice și de alte naturi prin care noi, oamenii, sîntem vîriți, cu sau fără voia noastră, în tot felul de categorii. Care ar fi așadar compartimentele mele? Ce tipuri de indivizi ne propune nouă viața? Tipul casnic este acela care se simte bine acasă, care preferă să-și trăiască viața în general acasă, fără a fi însă preocupat de gîndul cum să-și facă locuința tot mai comodă, mai frumoasă. Pentru că acela e tipul casnic-lucrative, tipul manipulat de nevastă, pus la treabă, la modificări, la aranjamente, la investiții și care face toate aceste lucruri fără a avea conștiința manipulării. Tipul vagant se caracterizează prin instabilitate spațială, prin așa-numitul „dor de ducă”, fie că e vorba de plimbări, de deplasări în cadrul aceleiași localități sau nu. Acesta este omul care de obicei întîrzie acasă, care face cu plăcere vizite, care se bucură de întîlniri în oraș, la restaurant, la un prieten, în natură chiar. Tipul rătăcitor, tipul nomad se simte bine oriunde, chiar și în hoteluri de categoria a III-a, este omul care trăiește cu sentimentul că locuința lui e o geantă de voiaj în care poate căra toate cele trebuincioase, este nesățiosul amator de excursii cît mai departe de „cuib”, este cel care își petrece o vară întregă în Deltă sau în vîrful unui munte. Dar mă opresc aici, pentru că asta n-a fost decît o paranteză, o mică paranteză întîmplătoare. Fac precizarea că nici unul dintre aceste tipuri nu se găsește în stare pură, ceea ce este de fapt valabil pentru orice subcategorisire.

Dragă bătrîne, trăim într-o lume de citate și paracitate. Vezi, mica mea teorie o reproduc acum pentru a treia oară, pentru că o dată i-am expus-o lui Octavian, tot într-o epistolă, a doua oară am pus-o pe hîrtie în bufetul din comuna Putna, dar hîrtia asta am pierdut-o, și a treia oară acum. Mă autocitez, după cum vezi. Nu-i nimic, nu te impacienta prea tare, dacă voi mai face lucrul ăsta pe parcurs. Dar să revin.

După cum vezi, după cum citești, ca să fie mai clar ce vreau să spun, revin încă o dată la tine, la ziua aceasta a ta, la stările și gesturile tale, la ceea ce am eu impresia că îți este propriu, specific,

revin pentru a face niște ipoteze, nimic mai mult decât atât, dorul telepatiei îmi lipsește, cel al imaginației nu. Am o imaginație bolnăvicioasă, nesătulă, nesupusă. Hai să vedem, câte țigări ai fumat pînă acum în timp ce mă citeai, de câte ori ți-ai trecut degetele rășchirate prin barbă, chiar nu te-ai scărpinat deloc în cap, n-ai zîmbit la nici un pasaj, nu ți-a venit la un moment dat să rupi hîrțiile, nu ți s-a părut nici o clipă că ai început să te ramolești pentru că nu mai ești în stare să înțelegi, nu m-ai crezut nebun, nesimțit, pervers? Hai, spune, cu ce gust te-a întîlnit azi-dimineață bucata de piine, cu ce depărtare a cerului, a norilor văzul tău nu s-a putut împăca, și din cauza asta cine a fost de vină? Și mîine sau mai știu eu cînd, în ziua ta de baie, cît de adîncă și cît de clară ar trebui să fie apa în care trupul tău se va scufunda, cît de moale prosopul pentru a avea în continuare senzația că toate au rămas așa cum le știi. Poftim, cît de puțină lume ar dori să te întîmpine zilnic, cîte perechi de ciorapi pe săptămîină, cîte femei, cîte probleme, cîte pachete de țigări și cîte fapte senzaționale, și cîte întîmplări intime și necazuri mărunte, cîte probleme noi, cu ce coeficient de noutate? Și astfel îți ofer întrebări pertinente pentru un chestionar bine temperat.

Ah, bătrîne, bătrîne lup de cartier, de atelier, de vitrină, bătrîne „lup de stepă!” (Fă-ți repede rost de această carte, citește-o!) Noi, oamenii, nu prea știm să trăim, sîntem niște iubitori de găoace, niște melci adormiți, un fel de scoici îmbrăcate în carapace strălucitoare. Ți-a adus vreo bucurie această zi? Iar acum, în momentul de față, spune drept, ești în stare să te bucuri de prietenia acestor rînduri țepoase și tandre, urgente și generoase? Măcar această bucurie o ai?

Vrei să-ți spun cum te văd? Singur între pereți, singur și plictisit de această parodie epistolară. Poate că e tîrziu, că ai avut realmente o zi grea. Poate că ai putea să vrei să auzi ceasul, să-l consulți. Poate că ceasul a stat. Și poate că nu mai citești, nu mai vrei, te-am agasat, am reușit să te pun pe gînduri, să te disturb. Ochii s-au pironit, s-au înfipt în covorul de sub picioare. Mîna a înlemnit, a ramură uscată, nici un deget nu mai are frunze. Ți-a înțepenit obrazul, ți-a înghețat limba în gură. Ai fost bătut în cuiele ochilor tăi care fixează podeaua. Gîtlejul arde - foc de paie al faringelui, o flacără din veascurile traheei. Ai înțepenit cu spatele străpuns de rădăcini, ai rămas atîrnat de funia gîtlejului. Dintre picioare se ridică fumul altei țigări, mîna se dezgheață și se topește ca o blană care se scutură. Scrumul plutește, pe măsură ce devine negru-argintie... Cunosoc astfel de stări, le-am trăit, le pot întîlni oricînd, știu să mă feresc de ele. Lumea de orice calitate și culoare și viteză ar fi ea, trebuie luată în piept. Am observat la tine o

groază de contradicții. Ești un timid și un fragil ascuns, speriat de aceste calități ca de o boală. De aceea ataci, de aceea te prefaci, vrei să pari jovial, superficial, entuziast, mărunț, obișnuit, unul din marea serie. Ești, știi bine asta, un ambițios, unul care vrea să rupă gura. Un complexat pe de altă parte, un complexat în fața mea sau a lui Tavi, sigur. Ei bine, bătrîne, dă-i înainte cu complexe tale, roade-le, macină-le, rumegă-le. Complexele sînt creatoare de personalitate, de ființă, de lucruri serioase. Asta, evident, cînd natura complexatului e adevărată, vie, solidă. Nu protesta, te rog, încearcă să nu mă înjuri! Și mai renunță, domnule, la prostiile tale că tu în fața noastră ești un nimic, un tip obscur, unul împreună cu care noi ne pierdem vremea! Îmi place de fapt să te văd necruțător, rău, aricios, plin de maliție, îmi plac replicile tale în răspăr, vorbele tale cu două tășuri. Și eu am fost ca tine, mă înțelegi? Știi de ce nu mai sînt așa? Nu mai e cazul să-ți spun.

Călătoria asta m-a umplut de vitalitate, m-a reumplut, mi-a reîncărcat bateriile, cum se spune. Am devenit cumva violent, simt asta. Simt nevoia să mă descarc, să vorbesc, să atac. Nu mai simt nevoia să beau, să petrec, să-mi pierd vremea cu mai știi eu ce gașcă. Sînt niște lucruri pe care trebuie să le spun, niște lucruri irepresibile. Eliberarea de vechile tale obișnuințe este o cale sigură spre libertatea interioară. Da, domnule! Da, domnilor Virgil și Gil și Virgi! Dați-mi voia întîmplării pentru ce va urma! Căci mă pot aștepta la orice de la mine. Se pot declanșa din senin dureri violente oriunde, poate să-mi vină în gînd orișice, pot să apară mîncărimi neprevăzute într-un punct cît de mic de pe pielea mea bine întinsă, s-ar putea să strănut de nu știi cîte ori. Faceți bine și nu excludeți nici un fel de posibilități în microcosm. El nu cunoaște starea de asediu, nu se poate reține de la firescul revenirii sale. Dați-mi voie să vă spun că m-am săturat de atîta geologie, arheologie, de prospecțiuni și prognoze, de geografie și topometrie, de planul de dezvoltare al senzațiilor mele de viitor!"

(*Comunere cu paralele inegale*, ed. cit., p. 268-272)

Extrasul din scrisoarea lui Vlad este relevant pentru traiectoria căutărilor sale de scriitor. Scrisoarea este scrisă într-un moment în care autorul Vlad pare să fi atins o vitalitate și o energie care îi permit să respingă sau, cel puțin, să-și rîdă de „lumea de citate” din care plecase, o lume care funcționează ridicol în conformitate cu un bine pus la punct „plan de dezvoltare”. Chiar și exercițiul său de tipologizare vizează tot crearea unui dicționar de *corpuri*.

„Îmi amintesc acum fraza **abstractă sau conceptuală**, când răscoleam încă de dimineață toate energiile vocabularului meu științific pasiv și făceam eforturi însemnate ca nimic să nu trezească în mine nici cea mai mică emoție. Trăiam într-o lume palpabilă, pe care trebuia s-o bag în seamă, între niște oameni concreți pe care nu-i puteam ocoli. Treceam printre casele satului cu hotărîrea disperată de a nu le mai vedea așa cum le vede toată lumea. Ele alcătuiau niște volume paralelipipedice și prismatice, o expresie a geometriei în spațiu, mostre de arhitectură populară, elemente oicologice repartizate pe suprafața construibilă a habitatului rural. Copacii – indivizi vegetali, membri ai unui areal floristic determinat, organizație pe familii și specii: *malus pumila*, *pyrus domestica*, *cerasus avium*, *abies alba*, *betula pendula*, *quercus robur* etc. Coboram drumul spre școală, dar trupul meu cel vizibil devenise un prizonier al anatomiei și metabolismului, al fiziologiei și proceselor biologice evolute. Abandonat cu totul interacțiunilor neuronice ale sistemului nervos central, înțelegeam cât de simplu poți înceta să existi. Declanșam complexul egofob. Mă transformam într-o rotiță nesemnificativă a marelui mecanism social. Un salariat și un pieton, un cetățean și un locuitor, un beneficiar și un contribuabil, un functionar și un cadru didactic. Aparțineam unui ansamblu biotopic, așa cum o furnică aparține mușuroiului său. Orice persoană întâlnită pe drum sau la școală – un tip fizionomic, un temperament, un exponent al unei categorii psihice, un colocutor potențial, subiectul uman al unei relații formalizate. Mersul – forma specifică a unei dinamici autonome, somnul considerat un proces de inhibiție a facultăților cognitive conștiente, mesele și urmările lor – o expresie concludentă a schimburilor energetice dintre individ și mediu. Îmi desfășuram activitatea într-o localitate montană, într-un cîit se poate de interesant mediu etnografic, într-un cadru geologic tensionat din punct de vedere tectonic. Participam ca om al muncii la procesele instructiv-educativ, luam decizii docimologice, elaboram itemuri euristice, mă relaxam civilizat în sala profesorală între două unități de conținut. Reveneam la domiciliu, în deambulație energetică printre ovinele și bovinele crescătorilor individuali, răspunzînd la salutul micilor mei subiecți pedagogici, contemplînd formele organice ale norilor cumulus sau cromatica de batracian indolent a sursei de apă ce cobora din amonte. Și astfel, lumea aceea incredibil de obișnuită în care îmi duceam zilele devenea nu doar caraghioasă, ci și absurdă, ireală și neomenească și asta mă speria, făcîndu-mă să schimb repede macazul, să inventez altceva.

*Cu totul altfel arăta, de exemplu, faza senzorială, pe care o stăpîneam și mai bine. Convenea înclinației mele spre lene, pasivitate și scepticism. Iată o zi, o zi întregă de atenție concentrată numai și numai asupra simțurilor. Alungînd cu îndirjire gîndurile, scuturîndu-mă de ele, nepăsător în fața obligațiilor de serviciu, absorbînd în toată ființa mea, cu o suspectă exaltare, sunetele, miresele, nălucirile aerului, graiul păsărilor și al animalelor, bolboroseala vîntului prin frunze, plutirea uleioasă a culorilor de la un obiect la altul, miresele de gunoi și bălegar, izul rînced al frunzelor moarte și verdele rece înghețat al ierburilor, sclipiri și neguri, moliciuni și asperități pietroase, parfumul de sulfuri și busuioc al unui strat din grădina bătrînilor, lătratul pe nenumărate voci al cîinilor și bangătele groase înfundate ale vreunei tălăngi la gîtul unui vițel ce paște liniștit mătasea calșă a dealului din fața ferestrei.”*

*(Frumoasa fără corp, Ed. Cartea Românească, București, 1993, p. 86-88)*

Frazele de mai sus descriu un exercițiu artificial, pe care Vlad și-l autoimpune pentru a-și „redobîndi autenticitatea”. Ele descriu o perioadă în care personajul „testează” alternativ trăirea prin simțuri și trăirea prin gîndirea abstractă. Contextul din care este extrasă bucata dovedește însă atît lipsa de eficiență a respectivului exercițiu, cît și gratuitatea lui în raport cu esența adevărată a persoanei lui Vlad, a „trupului său de scriitor” și nu numai.

„Dincolo de toate, mai apare și nemernicul ăsta de corp fizic, cu pretențiile lui de libertate în senzație, cu tendințele lui expansioniste și o sumedenie de mofturi spațiale. Bun! Hai să părăsesc încăperea pentru că totul mi se pare mai ușor de gîndit afară, în aerul slobod al zgomotelor și poluțiilor rutiere – sînt zile în care mașinile cu bușteni se perindă prin fața casei cu zecile! – în atmosfera montană, prăfoasă, naturistă a locului. Să plec din casă, unde mă apasă pereții, mă constrîng, mă restrîng – simt asta cu toate cele cinci deschideri ale simțurilor, dar înainte de toate cu pielea – la o viețuire domestică și fără șanse de domesticire. O tensiune anarhică, un fel de nuștiuce à la *Madame Bovary*. Deschid ușa și mă trezesc în curte, mă prăbușesc pe banca din pridvor, îmi aprind o țigară și pe negîndite îmi compun o fizionomie preocupată și inaccesibilă. Nu trece mult timp și simt nevoia unei plimbări. Primăvara cu miresele ei, pămîntul reavăn, culorile proaspete și toate celelalte. O apuc spre pădure, urc dealul, calc pe nisipul umed al drumeagului, o încercare de meditație. După

*o vreme însă nevoia de a sta, de a-mi stabiliza zbuciumarea interioară într-un repaos mai general. Pentru a exista cu adevărat, gândurile trebuie să-și precizeze conturul pe fondul unei imobilități determinate. Dar unde am mai citit eu chestia asta? Unde s-o fi citit? Ea-mi aparține în exclusivitate. La naiba, am terminat un liceu, o facultate, am pînă și o diplomă de dascăl, profesez! Nu sînt un imbecil.*

*Ce mă miră, și nu e vorba deloc de o mirare superficială, e faptul că gândurile și stările mele nu se prezintă deloc așa cum ar reieși din unele cărți. Zic unele, pentru că multe cărți nu pun preț pe viața interioară, invenție inutilă, penibilă a timpurilor moderne, cum observa cineva. De la mirarea asta și o firească (nu-i așa?) concluzie: eu nu sînt un purtător de monolog interior, natura mi-a refuzat din fragedă pruncie dreptul la solilocviu și discontinuitate. Sau poate că eu nu gîndesc, nu înțeleg ce înseamnă să gîndești și cred ca prostul că și gîndirea e tot un fel de simțire. Ce fac eu aici, în capul ăsta al meu care are ochi, nas și limbă nu seamănă deloc cu romanele pe care le-am citit. A, n-am deloc intenția să mă suspectez de vreo patologie. Nu e în joc doar cauza mea. Pur și simplu am sentimentul că am fost păcălit. Sînt o făptură întregă, am o minte normală și – e adevărat – o sensibilitate aparte pentru culoare, dar de aici și pînă la modelul conștiinței mele de om din unele opusuri e-o cale atît de lungă...*

*O soluție ar exista: să mă apuc cu toată seriozitatea de scris: Dar de cîte ori mă apropii de hîrtie și stilou, apare și abisul și toate facultățile mele se prăbușesc în abisul ăla. (Mint, fără îndoială, și mint scriind, cum se vede, deși am în cap cu totul și cu toul altceva!) Pot totuși să aștern cîteva pagini, dar îmi lipsește suflul. Toată energia mea se consumă cu introducerile și pregătirile. (După ce că mint, văd că mă și repet într-un mod inadmisibil). Sau uite alte stări și mai ciudate, cînd bilbiuie în mine o pornire brutală de a mă izola de toate obiectele ce mă înconjoară, de toate numele lor familiare ca o piatră tocită de ascuțișul cușitului. Să arunc afară cît mai repede tot calabalîcul ăsta de două parale și să-mi păstrez numai patul pe care stînd întins să mă pot concentra. Să gîndesc, să visez, să dau o dată dracului de limitele mele! Să pun punct și să pot zice: „gata, de aici încolo începe lumea!”*

*Vorbeam mai înainte de lucrurile de care m-aș lepăda: scaune, hîrtii, boarfe, geamantane, dulapuri, carpete. Ei bine, primul loc între toate acestea îl dețin cărțile. Mi-e aproape rușine că scriu ceea ce scriu, dar am început să am oroare de pagini și cărți, de orice informație oferită de la stînga la dreapta în șiruri disciplinate. Groaza creierului meu care încearcă să fie viu, să nu se sperie de ceea ce toată*

*lumea știe că ar fi viața, deci groaza creierului meu că undeva, foarte aproape, chiar la capătul patului pe care mă perpelesc cu nervii încordați ca un deget pe trăgaciul armei, se află cărțile, o putere diabolică gata să-i nege orice inițiativă personală, orice mister, orice puls sau impuls. Vezi, iubita mea mînă docilă, nici eu nu știu ce să mai cred! Cer propozițiilor mele pregnantă, dar nu le pot concepe altfel decît învelite în feșele curate ale judecății private. Cît despre propozițiile lumii din afară, toate acestea mă inhibă, mă fac stană de piatră. Știu bine că – un lanț al slăbiciunilor cu zale slăbite! – împotriva propoziției nu se poate lupta în nici un fel. Propoziția e o realitate înnebunitoare. Adevărată agonie și extaz! Grandoare și decadență. Propoziția spusă e un tribut plătit oricărei ieșiri dincolo de tine, în carnavalul vorbelor, în minciuna adevărului de o clipă, în jocul de-a posibil-probabilul, de-a negarea nuanțelor. Păi nu există oare și o logică și nu știm noi cu ce se ocupă de sute și sute de ani această doamnă simandicoasă? Mie-mi plac gîndurile, gîndurile pur și simplu, acea realitate pe care n-o putem aproxima nici măcar prin metafore. Poftim, să vedem cine-ar putea spune în cuvintele pe care le știe toată lumea ce este un gînd? Un gînd-amintire sau un gînd-senzație, un gînd-foame sau un gînd-spaimă. Ce stupid, ce lipsă omenească de respect, să-ți vină să afirmi așa, pe nepusă masă: „Știți, cel mai mult și mai mult pe lumea asta mie-mi place să gîndesc!” Mi-e de-a dreptul scumpă plăcerea asta de a lăsa să-mi treacă prin cap orice și nimic, propoziții memorabile și imagini penibile, prostii și chestii geniale, lașități și eroisme, să-mi treacă lumea întregă prin cap și corpul meu să-și amintească timpuri și locuri, oameni și umbre, să-și înțeleagă încă o dată toate fostele sale bucurii. Sufletul sau carnea, organismul sau rămășițele conștiinței cotidiene să-și dăruiască altfel fiecare în parte simulacre, pastişe, vîrtejuri, temeri și copilărisme, teatrul lor de păpuși.*

*Știu că spun o prostie, dar abia atunci cînd stau cu mîntea pierdută în vîntul de imagini al propriei mele funcționări care știe de ce funcționează am într-adevăr și eu senzația că scriu, că ceea ce fac eu e un soi de scriere, că retrăirea e o retranscriere. Nu mă joc cu cuvintele. Simplă aproximare, simplă deșertăciune. Unele gînduri îmi convin, altele nu, dar ele există chiar dacă nu-mi sînt pe plac. Cele mai multe mă seduc, însă pînă cînd să le înțeleg bine, le pierd, și asta fără regret, căci recipientul se umple în permanență. De unde așa un miracol? Cine ar putea să-mi spună? Sînt dictatorul propriei mele perisabilități.”*

*(Frumoasa fără corp, ed. cit., p. 100-102)*



Acest fragment poate fi citit în continuarea celui de mai sus, el relatînd tot reflecțiile lui Vlad legate de identitate și de raporturile corpului cu realul. Diferența fundamentală este una de tonalitate, deoarece vocea auctorială și-a pierdut detașarea și a devenit isteroidă. Schimbarea se datorează conștientizării faptului că gîndurile nu-și pot preciza contururile și că, în consecință, literatura (acest imens arhivar de date despre gînduri) falsifică și distorsionează realul, cu încuviințarea celui care scrie și a celui care citește.

*„Era prin urmare obligatoriu ca tu să-ți închipui, cum faci acum, că Adela te-a zărit, ți-a remarcat prezența, știe cît de tulburat ești văzînd-o și încearcă să te încurajeze. Este firesc să bănuiești o reciprocitate a sentimentelor voastre de simpatie, să crezi că asta se întîmplă nu doar în mintea ta năucă, ci și în realitate, în timp ce la nici douăzeci de pași de tine se află Luiza și Tea, care încă nu te-au simțit și care habar n-au că toată dimineața tu n-ai făcut altceva decît să tînjești după săptura himerică a acestei fete. Attea fapte derulate pînă acum pe care le-ai putea crede lipsite de noimă, dacă prezența lingă tine a bărbatului cu față osoasă și păr coliliu nu și-ar da nu doar mai mult curaj, ci o altă clarviziune. O stare luminoasă ce te silește să accepți că iată era scris, era înscris în cartea cu semne a acestei dimineți ca tu să-ți pierzi vremea în parcul din apropierea pavilionului de proceduri și-apoi, venind încoace dinspre izvor, să ai o revelație despre care ți-ar fi greu să vorbești mai ales în fața Luizei. Te încearcă și destule îndoieli. Era oare un dat obligatoriu al vieții tale ca tu s-o descoperi pe grațioasa Adela abia după ce ai apucat să repovestești iubirea dintre Dafnis și Cloe? Și de ce trebuia s-o întîlnești pe Adela aici, sub înfățișarea unei modeste chelnerițe, înțelegînd pentru a mia oară forța copleșitoare a ființei în carne și oase, superioritatea netăgăduită a omului viu asupra omului din hîrtie, care, deși înzestrat cu o viață mai bogată și mai adîncă decît orice săptură vorbitoare, nu poate exista decît atîta vreme cît cineva (îl) citește?”*

*Impalpabila Cloe și atît de materiala Adela. Deși nici în cazul micuței săsoaice lucrurile nu arătau cu mult altfel. Chiar dacă vie și tangibilă, tînăra chelneriță își vădea existența tot grație unei lecturi. Pentru a exista cu adevărat este întotdeauna nevoie să te descopere cineva. Viața ta se scurge între oameni, dar dacă nimeni nu știe să te citească, să te vadă, să-ți împrumute puțină căldură din sufletul lui se mai poate oare spune despre tine că trăiești? Dacă nimeni nu te aude, nu te întrebă, nu-ți răspunde, dacă nimeni nu te alege ca pe un posibil tovarăș de dialog din masa amorfă a celorlalți, cine mai ești tu? Mai*

*ești tu cu adevărat? Ca să nu mai vorbim de faptul că și George își avea dreptatea lui. A trăi înseamnă nu doar a te lăsa citit de ceilalți, ci și de propriul tău destin. A te lăsa citit, descifrat, uitat și iar adus aminte, descris și povestit pe îndelete, literă cu literă, punct cu punct. Ca și cum fiecare pas al tău, fiecare clipire de pleoapă s-ar compune din niște misterioase litere cromozomiale, ca și cum fiecare gest și sentiment al tău ar aparține unui alfabet ascuns în străfundurile celulare ale materiei tale somatice în miezurile electronilor din spiralele de ADN și-n vidul din interiorul acestor miezuri. Ca și cum fiecare particică a trupului tău cu toate mișcările ei auzite și neauzite, văzute și nevăzute ar fi materializarea continuă a unui mesaj infinit, care pentru a se face știut nu are nevoie nici de hîrtie și creion, nici de cuvinte și litere, ci numai de timp și spațiu, culori și forme, boală și moarte, aer și hrană, inimă și dragoste, distrugere și regenerare, minciună adevăr pămînt apă, de o energie pentru care n-avem încă un nume și care este chiar viața.*

*Nu trecuseră decît cîteva secunde și Vlad își dădea seama că toate aceste gînduri nici măcar nu decurgeau unul din altul, derulate din aproape în aproape, ci se aflau închise toate deodată în mintea lui."*

*(Frumoasa fără corp, ed. cit., p 288-290)*

Exemplul de mai sus ilustrează galeria femeilor „fără corp”, a „păpușilor de aer”, așa cum este ea conturată în roman. Mai multe elemente sînt de natură să atragă atenția receptorului: contururile evanescente, neclare ale apariției concrete, atracția magnetică pe care „frumoasa fără corp” o exercită asupra bărbatului, corespondența directă și explicită cu o imagine culturală (respectiv literară) și importanța acestei imagini în mitizarea și în definirea femeii. Ilustrarea are o valoare de reprezentare accentuată prin ideea finală, a coexistenței tuturor gîndurilor, respectiv a posibilității de a activa simultan toate datele bagajului cultural personal.

## DOSAR DE RECEPTARE CRITICĂ

„E cartea lui Gheorghe Crăciun [Compunere cu paralele inegale – n.m.] totuși un roman? [...] Ne aflăm practic tot în regimul prozei scurte, cu o autonomie relativă a capitolelor, concepute fiecare ca o bucată de bravură și puse doar să se lumineze reciproc și contrastiv. [...] Zicându-i «roman textualist» nu sîntem, cred, mai avansați. [...] Azi, la noi, sînt botezate astfel scrieri de factură foarte diversă și, practic, multe dintre ele, în război deschis cu poetica tel quel-istă. Ironia lor copioasă se îndreaptă nu numai împotriva ticurilor narrative tradiționale ci și a celor introduse de «noul roman» pe care Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Nicolae Iliescu sau Cristian Teodorescu îl parodiază în realitate, acolo unde simulează că-i urmăresc programul. E vorba aici de o ruptură cu o dogmă literară sterilizantă, în consecință mărcile stilistice venite să indice deriziunea separatoare nu trebuie neglijate. Le întîlnim din capul locului și în scrisul lui Gheorghe Crăciun.”

(Ovid S. Chrohmălniceanu, *Al doilea suflu*, 1989)

BCU Cluj / Central University Library Cluj

„Prin Gh. Crăciun și alți prozatori tineri, mai înainte prin Radu Petrescu, descripția – refuzată de proza modernă – revine în literatură, dar în alt chip și cu alte efecte: într-o înfrățire greu de separat între imaginar și real, reverie și observație atentă a amănuntului, între concret și livresc. Și, înainte de orice, elementele lumii obiective reintră în proză prin intermediul unei subiectivități conștiente de ea însăși: cultivată, supravegheată, avertizată că este pe cale să participe la scrierea unui text.”

(Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol IV, 1989)

„Poate că accentul pe «teoretic» în spațiul prozei nu se poate pune fără oarecare deficit în registrele «tradiționale» ale caracterizării, portretului, descripției: aceasta, paradoxal, pe fondul unei surprinzătoare apetențe a prozatorului pentru concret și pentru imagine, slujită de posibilități expresive ieșite din obișnuit. [...] Gheorghe Crăciun nu are numai o inteligență epică deosebită, ci și o frazare sugestivă, un talent evocator remarcabil, un gust senzual pentru cuvînt și un simț al nuanțelor ce trebuie subliniate fără rețineri.”

(Marian Papahagi, *Cumpănă și semn*, 1990)

„Impresia de sațietate pe care o produce romanul lui Gheorghe Crăciun [*Acte originale/ Copii legalizate* – n.m.] nu poate fi ștearsă, în ciuda subtilităților în care își învăluie observația. Intelectualismul transparent e o amăgire care pare a promite tot timpul altceva, dar care se înecă în piruetele textului. Ideea mai adâncă prin care prozatorul dă pe față nevoia unei terapeutici prin scris, foarte expresivele aglomerări de detalii, după tehnica voyeurismului din noul roman, pastișele succulente, interpolarea jurnalului în carte, scepticismul lucid și melancolic al autorului în final, nu sînt suficiente probe pentru o mare izbîndă, întrucît tema însăși a romanului e fără bătaie prea lungă, limitînd scrisul la un exercițiu canonic. [...] Acte originale/copii legalizate seamănă mult prea izbitor cu o demonstrație la tablă.”

(Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993)

„Frumoasa fără corp a brașoveanului Gheorghe Crăciun, membru de marcă (alături de Mircea Nedelciu și Alexandru Vlad) al primei linii valorice a prozei optzeciste, duce textualismul spre marginea himerică, autosubminantă a construcției ample, polifonice. Modul de notație păstrează amprenta intenționat empirică, realistă a textualismului [...], substanța imediată, umană a romanului ne poartă încă spre mediile cunoscute ale prozei optzeciste [...], dar construcția sa indică deja punctul culminant al unui nou program estetic, concentrat în termenul de «infrarealitate». Pragul de trecere spre această imersiune în fiziologia actului de notație artistică îl reprezintă cotidianul mărunț, aglutinant, în care dominantă e materialitatea.”

(Ștefan Borbely, în *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II (1999); v. și „Apostrof”, 10-11-12/1993, *Xenograme*, 1997, precum și *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol I, 1998)

„În romanul textualist scriitorul își cere, prin urmare, drepturile, dorește să fie sesizat ca producător al textului, nicidecum să dispară în dosul faptelor relatate. Intertextualitatea rămîne însă mijlocul cel mai eficient prin care sîntem obligați să recunoaștem esența de fapt literar a textelor. [...] Deși se distinge în primul rînd printr-o compoziție particulară, axată pe fragmentarism, romanul lui Gheorghe Crăciun nu e lipsit totuși de un principiu de unitate, pe care zadarnic îl vom căuta însă la nivel evenimentțial, deoarece el se manifestă cu precădere la nivel tematic. [...] Ceea ce atrage atenția întii de toate în romanul lui Gheorghe Crăciun nu este atît tema iubirii, cît energia productivă a textului.”

(Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996)

„O pregnantă conștiință a bipolarității spirit/trup îi permite lui Gh. Crăciun să repună în discuție raportul mediat dintre literatură și corporalitate. Factorul mediator este estetic, definit etimologic ca recurs la senzație, percepție, imagine. [...] de altfel, o existență deplină nu se poate desfășura fără o permanentă «preocupare de sine» care să stabilească un mod de raportare la lume [...] și o estetică a trăirii care are ca punct central atenția constantă față de trup. Preocuparea pentru corporalitate, în cazul prozatorilor postmoderniști, este posibilă ca efect al dispariției subiectului unitar și coerent. Odată deconstruită ficțiunea identității ca produs omogen al unui eu egal cu sine în orice situație, corpul uman – efemer și supus metamorfozelor datorate vârstei sau intervențiilor chirurgicale (fie ele reparatorii sau de schimbare a sexului), atât de complex în pluralitatea funcțiilor sale – își redobândește rolul privilegiat pe care-l avea în antichitatea greco-latină”.

(Carmen Mușat, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, 1998)

„Pornit de pe poziția autosuficientă a optzecistului care semnalează prezența simulacrului, psalmodiindu-l pe diferite voci și tonuri, Gheorghe Crăciun se descoperă tot mai însetat de corporalitate. Mai întâi, el reușește să o atingă lingvistic, recuperând 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. [...] 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.”

(Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, 1999.)

#### Alte referințe critice:

- Laurențiu Ulici, în „România literară”, 53/1982  
Mircea Mihăieș, *Văzul/Auzul*, în „Orizont”, 12/1983  
Mircea Nedelciu, în „Viața românească”, 4/1983  
Nicolae Steinhardt, în „Steaua”, 8/1983

- Cornel Moraru, *Textul și realitatea*, Eminescu 1984 și *Obsesia credibilității*, EDP, 1996
- Norman Manea, *Pe contur*, Cartea Românească, 1984
- Virgil Podoabă, *Compunere cu paralele inegale*, în „*Familia*”, 1988
- Caius Dobrescu, *Pentru o voluptate extraordinară*, în „*Contrapunct*”, 1990
- Andreea Deciu, în „*România literară*”, 32/1993
- Ioana Pîrvulescu, în „*România literară*”, 35/1993
- Alexandru Țion, în „*Astra*”, 5/1993
- Mihai Dragolea și Iulian Boldea, în „*Vatra*”, 12/1993
- Ion Vlad, în „*Tribuna*” 35/1993
- Vasile Spiridon, în „*Zburătorul*”, 1-2-3/1994
- Letiția Guran, în „*Viața Românească*” 3-4/1994
- Nicolae Barna, în „*Caiete critice*”, 3-4/1994
- Alexandru Protopopescu, în „*Contrapunct*”, 9/1994
- Cornel Moraru și Virgil Podoabă, în „*Vatra*”, 9/1995
- Monica Spiridon, în „*Revista de istorie și teorie literară*”, 1-4/1996
- Ș. I. Ghilimescu, *Figuri ale romanului*, 1997
- Corina Ciocârlie, *Femei în fața oglinzii*, 1998

CU Cluj / Central University Library Cluj

## DATE BIO-BIBLIOGRAFICE

Născut în data de 8 mai 1950, în localitatea Tohanu Vechi, din județul Brașov, Gheorghe Crăciun este fiul lui Ștefan Crăciun, inginer, și al Mariei (născută Letcă), funcționar. După ce urmează școala la Sighișoara, se înscrie la *Facultatea de Litere* a Universității din București, al cărei absolvent devine în 1973, după care, între 1973-1974, face apostolat profesoral într-un sat din Vrancea, Nereju, asemenea majorității colegilor săi de generație. În continuare, pînă în 1989, este profesor de limba și literatura română la Școala generală Tohan-blocuri, Zărnești, județul Brașov. Urmează să fie numit bibliograf și apoi director al Bibliotecii Județene Brașov, consilier-șef al Inspectoratului pentru Cultură Brașov. Ca student, participă la întîlnirile cercului literar „Junimea”, condus de Ovid S. Crohmălniceanu. Alături de cîțiva colegi de generație, între care Ioan Flora, Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Ioan Lăcustă, Gheorghe Ene, Emil Paraschivoiu, Constantin Stan și Sorin Preda. În anii '90, împreună cu Alexandru Mușina, Ovidiu Moceanu, Andrei Bodiu și Caius Dobrescu, a pus bazele revistei literare „Interval” de la Brașov, fiind pînă în 1993 redactor-șef adjuncț.

Deși a debutat revuistic cu trei poeme publicate în „Luceafărul” în 1970, adevăratul debut s-a produs în primul număr al revistei literare „Argeș” pe anul 1971, unde Matei Călinescu i-a comentat poemele. Debutul în volum s-a produs cu proză scurtă – *Acte originale/ Copii legalizate* (Cartea Românească, 1982). A publicat poezii (rămase, prin opțiunea autorului, neincluse în vreun volum de sine stătător), proză, eseuri, articole teoretice în majoritatea revistelor literare din țară: „Vatra”, „Viața Românească”, „Astra”, „Caiete critice”, „România literară”, „Dialog”, „Opinia Studențească”, „Echinox”, „Familia”, „Tribuna”, „Argeș”, „Amfiteatru”, „Orizont”, „Contrapunct”, „Arca”, „Tomis”, „Euforion”, „Interval”, „Paralela 45”, „Discobolul”, „Timpul”, „Revue Roumaine”, „Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires”, „Euresis”, dar și în cîteva reviste din străinătate: „Missives”, „Les Temps Modernes”, „Diagraphie”, „Litterae”. După 1990 a contribuit cu articole la Radio Europa Liberă și la ziarele „Curentul”, „Monitorul de Brașov” și „Transilvania Express”.

După debutul publicistic din 1982 a publicat următoarele cărți, volume de proză: *Compunere cu paralele inegale* (Cartea Românească, 1988; ediția a doua, revăzută și completată, Alfa, 1999); *Frumoasa fără corp* (Cartea Românească, 1993); o selecție de articole și eseuri, *Cu garda deschisă* (Institutul European, 1997), eseuri:

**În căutarea referinței** (Editura Paralela 45, 1999), **Reducerea la scară** (Editura Paralela 45, 1999). A editat și coordonat antologiile **Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice** (Editura Vlasie, 1994; ediția a doua, Paralela 45, 1999) și împreună cu Viorel Marineasa **Generația '80 în proza scurtă**, (Paralela 45, 1998). Împreună cu Monica Spiridon și cu Ion Bogdan Lefter a publicat antologia **Experimentul literar românesc postbelic** (Editura Paralela 45, 1998). A publicat **Introducere în teoria literaturii** (Magister, Brașov/ Cartier, Chișinău, 1997). A coordonat și a contribuit cu texte la diverse alte volume. Proza și eseurile sale au intrat în următoarele antologii: **Desant '83** (Cartea Românească, 1983), **Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice** (Editura Vlasie, 1994); **Generația '80 în proza scurtă** (Editura Paralela 45, 1998), **The Phantom Church and Other Stories from Romania** (University of Pittsburgh Press, 1996). A tradus în limba română **Deplacements** de Serge Fauchereau (Editura Paralela 45, 1996). Are în manuscris două volume de eseuri: **Oglinda sferică** și **Aisbergul poeziei moderne**, și un jurnal intitulat **Fragmente din istoria trupului meu**. Lucrează încă la romanul **Păpușa rusească**.

Cărțile sale au fost premiate în mai multe rânduri: premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România (1983); premiul pentru proză al revistei literare „*Viața românească*” (1984); premiul Asociației Scriitorilor din Brașov (1988); premiul „*Paula Suman*” pentru eseu (1992); premiul Filialei Brașov a Uniunii Scriitorilor (1993); premiul „*Cartea anului*” la Târgul Național de Carte, Cluj (1994); premiul „*Eminescu*” la Suceava (1993, 1998); premiul Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova (1994). Premiul Asociației Scriitorilor Profesioniști din România – ASPRO (1997); premiul „*Octavian Șuluțiu*” al revistei literare „*Familia*” (1998); premiul revistei literare „*Tomis*” și al Asociației Scriitorilor Dobrogea (1998).

În anul 1990 a primit o bursă în Franța din partea „*Fundației Europene pentru Ajutor Intelectual*” (Paris). A participat la conferințe și reuniuni în Franța (Avignon, 1992; Saint-Nazaire, 1994), Anglia (Oxford, 1993), Germania (Berlin, 1998).

Actualmente autorul este lector de teorie literară la Facultatea de Științe, Catedra de Litere a Universității „*Transilvania*” din Brașov (din 1991), redactor-șef al revistei literare „*Paralela 45*” și consilier editorial al editurii „*Paralela 45*”. Este membru fondator al Asociației Scriitorilor Profesioniști din România – ASPRO, membru al Uniunii Scriitorilor din România, al Asociației Române de Literatură Comparată și al Academiei Româno-Americane.



Colecția „CANON“

□ *Nicolae Manolescu*

**CANONUL LITERAR POSTBELIC (vol. I-IV)**

1.200 p., 130x200 mm

În colecția „Canon“ au apărut următoarele monografii critice consacrate scriitorilor români contemporani:

- |     |                           |                          |
|-----|---------------------------|--------------------------|
| 1.  | <b>NICOLAE STEINHARDT</b> | de George Ardeleanu      |
| 2.  | <b>ȘTEFAN BĂNULESCU</b>   | de Monica Spiridon       |
| 3.  | <b>CONSTANTIN NOICA</b>   | de Cornel Moraru         |
| 4.  | <b>SORIN TITEL</b>        | de Daniel Vighi          |
| 5.  | <b>ANA BLANDIANA</b>      | de Iulian Boldea         |
| 6.  | <b>VIRGIL MAZILESCU</b>   | de Ion Buzera            |
| 7.  | <b>CEZAR BALTAG</b>       | de Mircea A. Diaconu     |
| 8.  | <b>LEONID DIMOV</b>       | de T. Ștef și V. Mureșan |
| 9.  | <b>MIRCEA CĂRTĂRESCU</b>  | de Andrei Bodiu          |
| 10. | <b>GHEORGHE CRĂCIUN</b>   | de Mihaela Ursa          |
| 11. | <b>NICOLAE MANOLESCU</b>  | de Mihai Vakulovski      |
| 12. | <b>EMIL BRUMARU</b>       | de Rodica Ilie           |
| 13. | <b>ȘTEFAN AGOPIAN</b>     | de Ruxandra Ivănescu     |
| 14. | <b>MIRCEA NEDELCIU</b>    | de Al. Th. Ionescu       |

Monografiile, format 130x200 mm (96 - 114 pagini), costă 25.000 lei/ex.  
 Pentru comenzile făcute până la 1 ianuarie 2001 prețul este de 20.000 lei/ex.  
 În anul 2001 vor apărea, între altele, următoarele monografii:

- |     |                          |                        |
|-----|--------------------------|------------------------|
| 1.  | <b>NICHITA STĂNESCU</b>  | de Eugen Negrici       |
| 2.  | <b>RADU PETRESCU</b>     | de Mircea Muthu        |
| 3.  | <b>MIRCEA IVĂNESCU</b>   | de Alexandru Cistelean |
| 4.  | <b>NICOLAE BREBAN</b>    | de Liviu Malița        |
| 5.  | <b>MARIN PREDA</b>       | de Rodica Zane         |
| 6.  | <b>AUGUSTIN BUZURA</b>   | de Ion Simuț           |
| 7.  | <b>ALEXANDRU IVASIUC</b> | de Sanda Cordoș        |
| 8.  | <b>RADU STANCA</b>       | de Petru Poantă        |
| 9.  | <b>CRISTIAN POPESCU</b>  | de Mircea Martin       |
| 10. | <b>M. H. SIMIONESCU</b>  | de Mihai Dragolea      |
| 11. | <b>ȘT. AUG. DOINAȘ</b>   | de Gheorghe Grigurcu   |
| 12. | <b>GELLU NAUM</b>        | de Ion Pop             |
| 13. | <b>IOAN GROȘAN</b>       | de Nicoleta Cliveț     |
| 14. | <b>CONSTANT TONEGARU</b> | de Dumitru Chioaru     |

## Alte cărți ale editurii „AULA“

### Colecția „CAPACITATEA DE NOTA 10” (subiectele rezolvate și explicate)

- ☐ *Gabriel Angelescu, Rodica Căprău, Anton Nicolae*  
**LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ (recapitulare)** 260 p., 170x240 mm
- ☐ *Gabriel Angelescu*  
**LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ – 550 de teste grilă** 96 p., 130x200 mm
- ☐ *Venera Burcescu, Anton Nicolae*  
**LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ (subiecte rezolvate)** 96 p., 130x200 mm
- ☐ *Rodica Căprău, Sanda Toderică*  
**LECTURI LITERARE (10 teste de nota 10)** 160 p., 100x140 mm

### Colecția „BACALAUREATUL DE NOTA 10” (subiectele rezolvate și explicate)

- ☐ *Livia Coanta-Nicolai, Ruxandra Ivăncescu, Ana Popescu*  
**LITERATURA ROMÂNĂ**  
- ediția a IV-a, revăzută și adăugită - 368 p., 130x200 mm
- ☐ *Laura Avasilichioaie, Anamaria Bota, Dana Cristea*  
**LIMBA ROMÂNĂ - TEORIA LITERATURII** 112 p., 100x140 mm
- ☐ *M. Arhire, T. Mușina, M. Neagu, M. Parpalea*  
**ENGLEZA, FRANCEZA, GERMANA**  
- ediția a IV-a, revăzută și adăugită - 336 p., 130x200 mm
- ☐ *Laura Avasilichioaie, Dana Cristea*  
**LITERATURĂ UNIVERSALĂ** 208 p., 130x200 mm
- ☐ *Florin Maghiar, Ciprian Șiulea*  
**FILOSOFIE** 96 p., 130x200 mm

### Colecția „CHEIA SUCCESULUI”

(pentru bacalaureat și admiterea în învățământul superior)

- ☐ *Tania Mușina, Mona Arhire*  
**ENGLEZA DE NOTA 10** 232 p., 170x240 mm
- ☐ *Valentina Borcan, Virgil Borcan*  
**FRANCEZA DE NOTA 10** 152 p., 170x240 mm
- ☐ *Mugur Burcescu*  
**ROMÂNĂ DE NOTA 10** 280 p., 170x240 mm
- ☐ *Mugur Burcescu*  
**LIMBA ROMÂNĂ – 1000 DE TESTE-GRILĂ** 160 p., 130x200 mm

Cei care doresc pot comanda cărțile editate de noi:

- fie în scris: **Editura „Aula”, O.P. 14, C.P. 13.67, Brașov 2200,**
- fie telefonic: **068/31.15.08, 32.66.47.**

Volumele solicitate vor fi expediate prin poștă, cu plata ramburs.

Cheltuielile de expediție vor fi suportate de editură.

*Profesorii beneficiază de o reducere (comision de difuzare) de 10%.*

„Deosebirea dintre Gheorghe Crăciun și textualiștii în echipa cărora a fost adesea integrat constă tocmai în faptul că în proza sa asistăm la întoarcerea în text a unei anumite forme de transcendent, a unei anumite forme de credință în revenirea la sens și semnificație. Dincolo de argumentele de ordin strict tematic (între care se numără tocmai căutarea perpetuă a trupului pierdut sau neștiut, pe care am urmărit-o în analiza celor trei romane), afirmația se susține și prin devierile de la logica neutralității notației textualiste, pentru că, după cum atrăgeam atenția, mai ales pentru a-și închide romanele, Gheorghe Crăciun recurge la explicite «alunecări» în simbolic și în metaforă. În vreme ce, după logica postmodernismului de extracție poststructuralistă, un proiect antropocentric ca acela propus de Crăciun nu face sens, putem observa cum el capătă coerență și firească relevanță în contextul postmodernismului manifestat în anii din urmă, care se preocupă de posibilitățile revenirii la ontologie. Viabilitatea acestui nou proiect ontologic este garantată de faptul că el nu se legitimează doar pur teoretic (deși eseurile optzecistului Gheorghe Crăciun îi acordă o importanță specială), ci beneficiază și de o ilustrare practică pe măsură.”

**GHEORGHE CRĂCIUN** (n. 1950) este unul dintre cei mai importanți prozatori și teoreticieni ai generației '80. Scrierile sale explorează lumea corpului în relație cu propriile sale instanțe și cu instanțele textului. A publicat, printre altele: **Acte originale/ copii legalizate; Compunere cu paralele inegale; Frumoasa fără corp** (proză); **Introducere în teoria literaturii; Cu garda deschisă; În căutarea referinței** (studii și eseuri).

*Mihaela Ursa este lector doctor la Facultatea de Filologie a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. A mai publicat volumul: **Generația '80 și promisiunile postmodernismului** (1999), Premiul Uniunii Scriitorilor pentru Debut în critică.*