



Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară și criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări

Autor: Andrei I. SIMUȚ

Lucrare realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Titlurile și drepturile de proprietate intelectuală și industrială asupra rezultatelor obținute în cadrul stagiului de cercetare postdoctorală aparțin Academiei Române.

* * *

*Punctele de vedere exprimate în lucrare aparțin autorului și nu angajează
Comisia Europeană și Academia Română, beneficiara proiectului.*

DTP, complexul editorial/redacțional, traducerea și corectura aparțin autorului.

Descărcare gratuită pentru uz personal, în scopuri didactice sau științifice.

Reproducerea publică, fie și parțială și pe orice suport,
este posibilă numai cu acordul prealabil al Academiei Române.



ISBN 978-973-167-339-4

SUMAR

Mulțumiri.....	5
Argument.....	6
I. INTRODUCERE.....	10
I.1. Comunismul, subiect problematic. Rememorare și repovestire.....	10
I.2.Strategii și etape ale ficționalizării comunismului.....	18
I.3. Problema periodizării: trei perioade postdecembriste.....	21
I.4. Cele trei tipologii de reprezentare în roman. Diferențe.....	24
I.5. Istории alternative despre comunism: re-povestind trecutul în filmul românesc postcomunist.....	34
II. REPREZENTAREA DISTOPIC-SATIRICĂ A COMUNISMULUI (PRIMA TIPOLOGIE).....	49
II.1. Caracteristici generale.....	49
II.2. Distopia etalon a primei tipologii: <i>Al doilea mesager</i>	54
II.3. Distopic, satiric, tragic în <i>Adio, Europa!</i>	63
II.4. De la distopia totalitară la utopia postcomunistă, <i>Quo vadis, Domine</i>	80
II.5. Concluzii.....	88
III. REMEMORARE FICTIONALĂ ȘI DISLOCARE FANTASTICĂ A TRECUTULUI COMUNIST (A DOUA REPREZENTARE).....	90
III.1. Caracteristici generale.....	90
III.2. Sinteza perspectivelor asupra trecutului în <i>Viața și faptele lui Ilie Cazane</i>	95
III.3. Panoramări ficționalizante ale trecutului comunist: <i>Un singur cer deasupra lor, Fantoma din moară, Pupa russa</i>	101
III.4. Ioan Groșan și comedia comunismului crepuscular.....	120

III.5. Asimilarea fantastă a istoriei (<i>Dracul și mumia și Ambasadorul invizibil</i>).....	126
--	-----

IV. COMUNISMUL CA FUNDAL AL PROIECȚIILOR ESCAPIST-NOSTALGICE.....133

IV. 1. Triumful secundarului și sfârșitul paradigmei etice.....	133
IV.2. Comunismul pe înțelesul copiilor (<i>Iepurii nu mor</i>).....	136
IV.3. Deziluzia postcomunistă (<i>Sînt o babă comunistă</i>).....	139
IV.4. Comunismul la apus (<i>Măcel în Georgia</i>).....	142
IV.5. Comunismul ca pretext autobiografic (<i>Băiuțeei, Înainte să moară Brejnev, Născut în URSS, O telenovelă socialistă</i>).....	146
IV.6. Concluzii.....	153

BIBLIOGRAFIE.....154

SUMMARY

Acknowledgements.....	5
Foreword.....	6
I. INTRODUCTION.....	10
I.1. Communism, a problematic topic. Remembering and narrating communism.....	10
I.2. Strategies of narrating communism. Methods and theories.....	18
I.3. Three Post-communist periods of assimilating the past.....	21
I.4. Three typologies of representation in the novel.....	24
I.5. Alternative histories on the communist past: re-telling the past in the Romanian post-1989 film.....	34
II. DYSTOPIAN AND SATIRICAL REPRESENTATION (THE FIRST TYPOLOGY).....	49
II.1. General features.....	49
II.2. The emblematic dystopia for the first typology: <i>Al doilea mesager</i>	54
II.3. Dystopian, satirical, and tragic dimensions of <i>Adio, Europa!</i>	63
II.4. From totalitarian dystopia to post-communist utopia: <i>Quo vadis, Domine</i>	80
II.5. Conclusions.....	88
III. FICTIONAL REMEMBRANCE AND FANTASTIC ASSIMILATION OF THE COMMUNIST PAST (THE SECOND TYPOLOGY).....	90
III.1. General features.....	90
III.2. Perspectives of the past : <i>Viața și faptele lui Ilie Cazane</i>	95
III.3. Fictive overviews of the communist past: <i>Un singur cer deasupra lor, Fantoma din moară, Pupa russa</i>	101

III.4. Ioan Groșan and the comedy of communism.....	120
III.5. The fantastic version of the past (<i>Dracul și mumia</i> and <i>Ambasadorul invizibil</i>).....	126
IV.COMMUNISM AS THE SETTING FOR THE NOSTALGIC ESCAPISM.....	133
IV. 1. The end of the ethical paradigm.....	133
IV.2. Children's guide to communism (<i>Iepurii nu mor</i>).....	136
IV.3. Post-communist disillusion (<i>Sînt o babă comunistă</i>).....	139
IV.4. Communism at dawn (<i>Măcel în Georgia</i>).....	142
IV.5. Communism as a pretext for autobiography (<i>Băiuștii, Înainte să moară Brejnev, Născut în URSS, O telenovelă socialistă</i>).....	146
IV.6. Conclusions.....	153
BIBLIOGRAPHY.....	154

Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară și criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări

-REZUMAT-

În primul capitol al introducerii (*I.1. Comunismul, subiect problematic*) am încercat să contextualizăm schimbarea de reprezentare pe care o vom analiza în special în privința celei artistice, în roman și film, contextualizare privind caracteristicile fundamentale ale postcomunismului, consecințele prăbușirii regimului și traversarea celor trei faze de receptare a evenimentului. Un al treilea capitol este dedicat configurării cronologice succinte ale celor trei perioade din istoria postdecembristă. Al patrulea capitol (*I.4. Cele trei tipologii de reprezentare în roman*) este o prezentare a celor trei tipologii prin tensiunea diferențelor semnificative, coroborându-le totodată cu cele trei instanțe ale observatorului („martor”, „spectator”, „spectator întârziat”), caracteristici care vor fi apoi detaliate la începutul fiecărei secțiuni ale lucrării.

Al cincilea capitol (*I.5. Istории alternative despre comunism*) este dedicat filmului românesc postdecembrist și are menirea de a demonstra nu doar analogiile izbitoare dintre istoria romanului și a filmului post-1989, dar și legătura dintre reprezentările artistice și contextul mediatic, dintre viziunile specifice artei și presiunile discursului hegemonic

În analizarea romanului distopic *Al doilea mesager*, am insistat pe diferențele față de clasicul 1984, dar și pe trăsăturile care îl fac emblematic pentru prima reprezentare: protagonistul intelectual, traseul său tragic, înfrângerea lui de către Sistem, descrierea unui sfârșit al omului aneantizat de o ideologie sau previzibilitatea scenariilor distopice. Romanului *Adio, Europa!* i-am dedicat al treilea capitol (*II.3. Distopic, satiric, tragic în „Adio, Europa!”*). În această interpretare, am privilegiat dimensiunea tragicului în dauna satiricului, încercând să detaliem implicațiile la nivel de structură, acțiune, subiect, fabulă, și dimensiunea operei în dauna celei biografice. Un alt roman tipic pentru prima reprezentare este *Quo vadis, Domine*, pe care l-am ales pentru că exemplifică un melanj dintre o distopie a lumii totalitare cu intruziunile noii situații postcomuniste și chiar cu

fulgurațiile unei utopii a noii societăți post-revoluționare, având același filon tragic specific acestei tipologii.

Introducerea la a doua reprezentare este menită să demonstreze că schimbarea de paradigmă are loc între prima și a doua reprezentare, marcată de prăbușirea lumii comuniste, această mutație fiind mai pronunțată decât trecerea de la a doua la a treia reprezentare. Primul roman care întrerupe seria primei tipologii apare în 1997 – *Viața și faptele lui Ilie Cazane* și va fi analizat ca sinteză a perspectivelor asupra trecutului și ca multiplicare a oglinzilor spre trecut prin tehnicile narrative menite să ecraneze accesul la trecut, fapt valabil și pentru celelalte romane ale acestei tipologii, mai ales *Pupa russa*, *Fantoma din moară* sau *Ambasadorul invizibil*. Este de asemenea o trecere de la memoria-experiență-trăită la memoria-imagine-obiectuală.

În al treilea capitol (*Panoramări ficționalizante ale trecutului comunist*) am reunit romanele care construiesc o panoramă a întregii istorii a regimurilor comuniste (*Un singur cer deasupra lor*), mizând toate pe o retorică anti-realistă (*Fantoma din moară*, *Pupa russa*) și marcând ruptura definitivă cu factualul (*Pupa russa*). Continuarea se face firesc cu un alt scriitor postmodern, Ioan Groșan, cu ale sale tentative radical diferite de a-l aborda, de la distopia parodică *Planeta mediocrilor* la postmodernismul de substanță din *Un om din est*.

În al cincilea capitol (*III.5. Asimilarea fantastă a istoriei*) am grupat romanele care exemplifică deplina dislocare a istoriei cunoscute de către fantastic și implicit ficționalizarea deplină a trecutului: *Dracul și mumia* și *Ambasadorul invizibil*.

A patra secțiune e dedicată *Proiecțiilor escapist-nostalgice* (a treia reprezentare) și începe cu o sinteză a trăsăturilor: prezența strategiilor secundarului, eludarea dimensiunii totalitare, redarea fragmentară a istoriei comunismului prin prisma finalului său. Primul roman selectat, *Iepurii nu mor* este cea mai timpurie manifestare a ei, unde vom analiza aceeași strategie a dez-ideologizării trecutului și distanțarea neutrală a naratorului, care imită aceeași detașare a „spectatorului întârziat”. Analizele vor continua cu celelalte trăsături importante ale tipologiei minimalist nostalgice, de la prezența deziluziei postcomuniste și a perspectivei nostalgice (*Sînt o babă comunistă*, *Născut în URSS*) până la momentul în care comunismul devine un pretext pentru autobiografism ca în *Băiușei*, *O telenovelă socialistă* sau *Înainte să moară Brejnev*.

ABSTRACT

In the first chapter (*I.1. Communism, a problematic topic*) our attempt was to establish the general theoretical framework for the change of paradigm in the artistic representations, a context which comprises the general features of post-communism, the consequences of the fall of these communist regimes and the three phases of assimilating the past. A third chapter will configure the chronological aspects of these three phases and typologies. A fourth chapter (*Three typologies of representation in the novel*) compares those three typologies through the significant differences, also dealing with three instances of the observer (the “witness”, the “bystander” and the “latecomer”). Those general features will later be developed at the beginning of each section. The fifth chapter (*Alternative histories on the communist past*) is focused on the Romanian post-communist film and on the analogies between the history of the novel and the history of film after 1989, but also reveals the connection between the artistic representations and the pressure of the hegemonic discourse.

Interpreting *Al doilea mesager*, we have focused on the differences in contrast with its more famous counterpart, *1984*, but also on the features which renders it emblematic for the first representation: the intellectual as the protagonist, his tragic journey, the annihilation of his identity by the system.

The third chapter is focused on the novel *Adio, Europa! (Dystopian, satirical, and tragic dimensions of Adio, Europa!)*, where, in contrast with previous critical overviews, we have privileged the tragic instead of the satirical, seeking for further explanations regarding its structure in five acts, also related to the tragic. We have also put an emphasis on the autonomy of the work instead of the biographical dimension which has been an attraction for the critical reception of I.D. Sârbu. Another typical case for the first representation is *Quo vadis, Domine*, where the anti-totalitarian dystopia meets the new post-communist intrusions, and also the utopia of a new post-revolutionary society, in the same tragic vein of the first representation.

The introduction to the second type demonstrates that the change of paradigm takes place between the first and the second representation, reinforced by the fall of the communist regimes. The first novel to break with the long tradition of the first typology

is *Viața și faptele lui Ilie Cazane* (1997, Răzvan Rădulescu) and it will be analysed as a synthesis of multiple perspectives of the past, a multiplied reflection of the past through the narrative techniques which renders it more opaque. This observation also applies to the other novel of this typology, for example *Pupa russa*, *Fantoma din moară* or *Ambasadorul invizibil*. This also means a transition from the memory as a lived experience (the first typology) to the post-memory of the images and objects from recorded history.

The third chapter (*Fictive overviews of the communist past*) discusses three novels that encompass the entire history of the communist past (*Un singur cer deasupra lor*), employing an anti-realist rhetoric (*Fantoma din moară*, *Pupa russa*) and pointing to a break with the factuality of history (*Pupa russa*). The section continues with another postmodern writer, Ioan Groșan, who offers two different versions of communism, one relying on the parody of dystopia and science fiction (*Planeta mediocrilor*) and the other revives the postmodern strategies and also makes them subject of parody (*Un om din est*).

The fifth chapter (*III.5. The fantastic version of the past*) we have selected two novels that best exemplify the fulfilled process of history being dislocated through fantastic fiction and the thorough fictionalisation of the past: *Dracul și mumia* and *Ambasadorul invizibil*.

The fourth section is focused on the nostalgic escapism of the third typology and begins with the synthesis of its features: the displacement of the totalitarian version of communism, the selection of aleatory fragments of the communist past, especially its downfall. The first novel to be selected is *Iepurii nu mor* because is the earliest example (2002), a novel which makes visible the post-ideological perspective, the neutral distance of the narrator, similar to that of the „bystander”. The other analyses will further detail other important features of this typology, from the post-communist disillusion to the nostalgic perspective (*Sînt o babă comunistă*, *Născut în URSS*), or when communism becomes just a pre-text for autobiographical accounts as in *Băiuțeii*, *O telenovelă socialistă* or *Înainte să moară Brejnev*.

SUMAR

Mulțumiri.....	7
Argument.....	8
Abstract.....	12
I. INTRODUCERE.....	14
I.1. Comunismul, subiect problematic. Rememorare și repovestire.....	14
I.2.Strategii și etape ale ficționalizării comunismului.....	22
I.3. Problema periodizării: trei perioade postdecembriste.....	24
I.4. Cele trei tipologii de reprezentare în roman. Diferențe.....	28
I.5. Istории alternative despre comunism: re-povestind trecutul în filmul românesc postcomunist.....	38
II. REPREZENTAREA DISTOPIC-SATIRICĂ A COMUNISMULUI (PRIMA TIPOLOGIE).....	53
II.1. Caracteristici generale.....	53
II.2. Distopia etalon a primei tipologii: <i>Al doilea mesager</i>	57
II.3. Distopic, satiric, tragic în <i>Adio, Europa!</i>	67
II.4. De la distopia totalitară la utopia postcomunistă, <i>Quo vadis, Domine</i>	84
II.5. Concluzii.....	92
III. REMEMORARE FICTIONALĂ ȘI DISLOCARE FANTASTICĂ A TRECUTULUI COMUNIST (A DOUA REPREZENTARE).....	94
III.1. Caracteristici generale.....	94
III.2. Sinteza perspectivelor asupra trecutului în <i>Viața și faptele lui Ilie Cazane</i>	99
III.3. Panoramări ficționalizante ale trecutului comunist: <i>Un singur cer deasupra lor, Fantoma din moară, Pupa russa</i>	105
III.4. Ioan Groșan și comedia comunismului crepuscular.....	123
III.5. Asimilarea fantastă a istoriei (<i>Dracul și mumia și Ambasadorul invizibil</i>).....	130

IV. COMUNISMUL CA FUNDAL AL PROIECȚIILOR ESCAPIST-NOSTALGICE.....	136
IV. 1. Triumful secundarului și sfârșitul paradigmei etice.....	136
IV.2. Comunismul pe înțelesul copiilor (<i>Iepurii nu mor</i>).....	140
IV.3. Deziluzia postcomunistă (<i>Sînt o babă comunistă</i>).....	142
IV.4. Comunismul la apus (<i>Măcel în Georgia</i>).....	146
IV.5. Comunismul ca pretext autobiografic (<i>Băiuțeii, Înainte să moară Brejnev, Născut în URSS, O telenovelă socialistă</i>).....	149
IV.6. Concluzii.....	153
BIBLIOGRAFIE.....	158

SUMMARY

Acknowledgements.....	7
Foreword.....	8
Abstract.....	12
 I. INTRODUCTION.....	 14
I.1. Communism, a problematic topic. Remembering and narrating communism.....	14
I.2. Strategies of narrating communism. Methods and theories.....	22
I.3. Three post-communist periods of assimilating the past.....	24
I.4. Three typologies of representation in the novel.....	28
I.5. Alternative histories on the communist past: re-telling the past in the Romanian post-1989 film.....	38
 II. DYSTOPIAN AND SATIRICAL REPRESENTATION (THE FIRST TYPOLOGY).....	 53
II.1. General features.....	53
II.2. The emblematic dystopia for the first typology: <i>Al doilea mesager</i>	57
II.3. Dystopian, satirical, and tragic dimensions of <i>Adio, Europa!</i>	67
II.4. From totalitarian dystopia to post-communist utopia: <i>Quo vadis, Domine</i>	84
II.5. Conclusions.....	92
 III. FICTIONAL REMEMBRANCE AND FANTASTIC ASSIMILATION OF THE COMMUNIST PAST (THE SECOND TYPOLOGY).....	 94
III.1. General features.....	94
III.2. Perspectives of the past: <i>Viața și faptele lui Ilie Cazane</i>	99
III.3. Fictive overviews of the communist past: <i>Un singur cer deasupra lor, Fantoma din moară, Pupa russa</i>	105
III.4. Ioan Groșan and the comedy of communism.....	123

III.5. The fantastic version of the past (<i>Dracul și mumia</i> and <i>Ambasadorul invizibil</i>).....	130
---	-----

IV.COMMUNISM AS THE SETTING FOR THE NOSTALGIC ESCAPISM.....136

IV. 1. The end of the ethical paradigm.....	136
IV.2. Children's guide to communism (<i>Iepurii nu mor</i>).....	140
IV.3. Post-communist disillusion (<i>Sînt o babă comunistă</i>).....	142
IV.4. Communism at dawn (<i>Măcel în Georgia</i>).....	146
IV.5. Communism as a pretext for autobiography (<i>Băiuțtii, Înainte să moară Brejnev, Născut în URSS, O telenovelă socialistă</i>).....	149
IV.6. Conclusions.....	157

BIBLIOGRAPHY.....158

MULȚUMIRI

Acest volum este rezultatul unui studiu postdoctoral finanțat din fonduri structurale, al cărui beneficiar este Academia Română. Am dori să-i mulțumim domnului Eugen Simion, coordonatorul proiectului, care a oferit un bun prilej de reîntoarcere la literatură, dar și ocazia de a-i întâlni pe Cosmin Borza, Bianca Cernat, Adina Dinițoiu, Raluca Dună, Ștefan Firică, Mihai Iovănel, Andreea Mironescu, Adriana Stan, Cătălin Sturza, Claudiu Turcuș, cu care am avut interesante schimburi de idei. În mod special îi mulțumesc lui Andrei Terian, fără a cărui îndrumare acest proiect nu se putea duce la bun sfârșit, iar drumul labirintic prin cerințele sale nu ar fi ajuns la acest final fericit.

Proiectul a fost de asemenea ocazia efectuării unei mobilități internaționale, prilej de deschidere spre comunitățile științifice internaționale și de vizibilitate sporită. Mulțumirile se adresează și doamnelor Anna Caiozzo de la Universitatea Paris-Diderot VII (Laboratoire Identités Cultures Territoires) și Véronique Gély de la Universitatea Paris-Sorbonne IV (Centre de Recherche en Littérature Comparée) din Paris și domnului Jean-Marie Houdayer (Sorbonne IV), pentru generozitatea și deschiderea cu care au acceptat să îmi coordoneze stagiul de cercetare și să ofere sugestii utile aprofundării studiului pentru această lucrare.

Nu în ultimul rând aș vrea să-i mulțumesc soției mele Iulia, partener ideal în toate privințele, care mi-a fost alături în momentele grele și cu care am dezbătut multe din ideile prezente în carte.

ARGUMENT

Studiile de până acum au subliniat ruptura enormă cauzată în mentalul națiunilor din Europa de Est de prăbușirea regimurilor totalitare, generând implicit și nașterea sau re-descoperirea unui imaginar inedit, a unei prese libere și, mai ales a unei noi literaturi. Totalitarismul, dar și prăbușirea lui a însemnat nu doar o schimbare radicală de paradigmă, dar și o traumă pentru imaginarul literar postdecembrist, generând ecouri de lungă durată nu doar în viața politică și presă, dar mai ales în ficțiune: romanul românesc postdecembrist reia aproape obsesiv istoria comunismului, multiplicând unghiurile posibile de receptare a lui, incluzând fiecare aspect al său, de la infernul concentraționar, la aspectele sale cotidiene cele mai anoste, de la instaurarea lui la sfârșitul său redat adesea în culori apocaliptice (categoria romanelor despre Revoluția din 1989 fiind deja una foarte amplă). Vom face însă o distincție între romanele reprezentând comunismul și cele reprezentând tranziția românească, urmând să ne focalizăm pe cele dintâi. A doua categorie este infuzată de un imaginar diferit și necesită o discuție aparte, pe care n-o putem detalia în lucrarea de față.

Până în prezent deținem puține sinteze care să sistematizeze literatura scrisă în postcomunism din perspectivă comparativă, combinând studiul imaginului, ideologic cu cel tematic, romanul românesc postdecembrist fiind analizat mai ales cu mijloacele criticii foiletonistice. Lipsește o descriere a tipologiilor sale posibile și a dinamicii lor interne, precum și comparația cu filmul românesc al aceleiași perioade. Dicționarele apărute până în prezent se opresc la anul 2000 (*Dicționarul cronologic al romanului românesc*), iar istoriile literaturii române nu acordă atenție specială genealogiilor și tipologiilor romanului românesc apărut după 1989 (distopia, romanul apocaliptic) și a relației lui cu trauma totalitară și cu ideologia (Ștefănescu, 2005 ; Manolescu, 2008; Negrici, 2006). Studiile care analizează avatarurile postcomunismului tind să eludeze literatura produsă în această perioadă, așa cum este colecția de studii *Genealogii ale postcomunismului* (2009). Cartea de referință a Ruxandrei Cesereanu, *Gulagul în conștiința românească* construiește o utilă schiță a literaturii române în relația ei cu trauma totalitară, dar ea este aplicabilă mai mult primei perioade (1990-1996), cea a dominantei distopice și a literaturii spațiului concentraționar.

În primul capitol al introducerii (*I.1. Comunismul, subiect problematic*) am încercat să contextualizăm schimbarea de reprezentare pe care o vom analiza în special în privința celei artistice, în roman și film, contextualizare privind caracteristicile fundamentale ale postcomunismului, consecințele prăbușirii regimului și traversarea celor trei faze de receptare a evenimentului. Este capitolul explicațiilor generale și a conceptelor ce vor fi adaptate în

analiza romanelor, cum este triada conceptuală de martor, spectator și „spectator întârziat”, pe care le vom detalia și în capitolul despre reprezentările românești (I.4. *Cele trei tipologii de reprezentare în roman*), în conexiune cu cele de realism, anti-realism și postmodernism sau cele din naratologie, al narațiunii homodiegetice, tipică pentru prima și a treia reprezentare și cea heterodiegetică pentru a doua tipologie. În primele două capitole vom selecta ce are de spus istoria, ce oferă ea romanului, trecând de la istorie la ficțiune, așa cum se observă chiar în cazul celor trei tipologii: prima este guvernată de mărturie, de adevărul istoric, a doua testează capacitățile literaturii (nu doar postmoderne) de a-l asimila, iar a treia parcurge traseul înapoi, spre adevărul subiectiv.

Al patrulea capitol al introducerii este o prezentare a celor trei tipologii prin tensiunea diferențelor semnificative, coroborându-le totodată cu cele trei instanțe ale observatorului (martor, spectator, spectator întârziat), caracteristici care vor fi apoi detaliate la începutul fiecărei secțiuni ale lucrării.

Al cincilea capitol (I.5. *Istorii alternative despre comunism*) este dedicat filmului românesc postdecembrist și are menirea de a demonstra nu doar analogiile izbitoare dintre istoria romanului și a filmului post-1989, cu prezența celor trei tipologii și în cazul filmului, dar și legătura dintre reprezentările artistice și contextul mediatic, dintre viziunile specifice artei și presiunile discursului hegemonic, fiind uneori și simptomatice pentru acesta (de exemplu tocmai în cazul filmelor nereușite). Asemănările structurale dintre roman și film indică și legătura dintre literatură și mentalitatea dominantă dintr-o anumită perioadă.

Fiecare secțiune se deschide cu un capitol introductiv, menit să compare toate operele interpretate și oferă implicit argumentele pentru selecția lor ca etalon prin aceste trăsături definitorii, care, credem că ar fi aplicabile și altor romane, nedetaliat analitic în lucrarea noastră. În analiza romanului distopic *Al doilea mesager*, am insistat pe diferențele față de clasicul *1984*, dar și pe trăsăturile care îl fac emblematic pentru prima reprezentare: protagonistul intelectual, traseul său tragic, înfrângerea lui de către Sistem, descrierea unui sfârșit al omului aneantizat de o ideologie sau previzibilitatea scenariilor distopice. A vorbi despre prima reprezentare înseamnă a implica și mare parte din literatura subversivă pre-1989, dar am încercat să ne limităm la câteva exemple care evidențiază ce este specific și pentru perioada postcomunistă, chiar dacă romanele respective sunt scrise înainte de prăbușirea regimului, așa cum este cazul romanului *Adio, Europa!*, căruia i-am dedicat al treilea capitol (II.3. *Distopic, satiric, tragic în „Adio, Europa!”*). În această interpretare, am privilegiat dimensiunea tragicului în dauna satiricului, încercând să detaliem implicațiile la nivel de structură, acțiune, subiect, fabulă, și dimensiunea operei în dauna celei biografice. Un

alt roman tipic pentru prima reprezentare este *Quo vadis, Domine*, pe care l-am ales pentru că exemplifică un melanj dintre o distopie a lumii totalitare cu intruziunile noii situații postcomuniste și chiar cu fulgurațiile unei utopii a noii societăți post-revoluționare, având același filon tragic specific acestei tipologii.

Am încercat să reliefăm și elementele care pre-figurează în aceste romane noua mentalitate postcomunistă: rapiditatea trecerii de la comunism la postcomunism, de la pasivitatea din totalitarism spre spiritul democratic din mișcărilor revoluționare, prezente profetic în *Adio, Europa*, dezamăgirea postdecembristă, criza reperelor și critica față de mitul superiorității incontestabile a Occidentului (*Quo vadis, Domine*).

Introducerea la a doua reprezentare este menită să demonstreze că schimbarea de paradigmă are loc între prima și a doua reprezentare, marcată de prăbușirea lumii comuniste, această mutație fiind mai pronunțată decât trecerea de la a doua la a treia reprezentare. Primul roman care întrerupe seria primei tipologii apare în 1997 - *Viața și faptele lui Ilie Cazane* și va fi analizat ca sinteză a perspectivelor asupra trecutului și ca multiplicare a oglinzilor spre trecut prin tehnicile narrative menite să ecraneze accesul la trecut, fapt valabil și pentru celelalte romane ale acestei tipologii, mai ales *Pupa russa*, *Fantoma din moară* sau *Ambasadorul invizibil*. Este de asemenea o trecere de la memoria-experiență-trăită la memoria-imagine-obiectuală.

În al treilea capitol (*Panoramări ficționalizante ale trecutului comunist*) am reunit romanele care construiesc o panoramă a întregii istorii a regimurilor comuniste (*Un singur cer deasupra lor*), mizând toate pe o retorică anti-realistă (*Fantoma din moară*, *Pupa russa*) și marcând ruptura definitivă cu factualul (*Pupa russa*). Subcapitolul dedicat romanului lui Gheorghe Crăciun va propune mai multe interpretări, urmărind confruntarea dintre impulsurile postmoderne deconstructiviste și fragmentare și grila istoriei comunismului. Continuarea se face firesc cu un alt scriitor postmodern, Ioan Groșan, cu ale sale tentative radical diferite de a-l aborda, de la distopia parodică *Planeta mediocrilor* la postmodernismul de substanță din *Un om din est*.

În al cincilea capitol (*III.5. Asimilarea fantastică a istoriei*) am grupat romanele care exemplifică deplina dislocare a istoriei cunoscute de către fantastic și implicit ficționalizarea deplină a trecutului: *Dracul și mumia* este concretizarea hiperbolică a unei cunoscute aserțiuni privind „stafia care bântuie Europa”; *Ambasadorul invizibil* cuprinde și relatarea fantastică a celui mai îndepărtat moment al istoriei comunismului, ziua execuției țarului, narată și din perspectiva factorului de putere (Lenin) și a victimei (Alexei Romanov).

A patra secțiune e dedicată *Proiecțiilor escapist-nostalgice* (a treia reprezentare) și începe cu o sinteză a trăsăturilor: prezența strategiilor secundarului, eludarea dimensiunii totalitare, redarea fragmentară a istoriei comunismului prin prisma finalului său. Primul roman selectat, *Iepurii nu mor* este cea mai timpurie manifestare a ei, unde vom analiza aceeași strategie a dez-ideologizării trecutului, eludarea afectelor și distanțarea neutrală a naratorului, care imită aceeași detașare a „spectatorului întârziat”. Analizele vor continua cu celelalte trăsături importante ale tipologiei minimalist nostalgice, de la prezența deziluziei postcomuniste și a perspectivei nostalgice (*Sînt o babă comunistă*, *Născut în URSS*) până la momentul în care comunismul devine un pretext pentru autobiografism ca în *Băiușei*, *O telenovelă socialistă* sau *Înainte să moară Brejnev*.

ABSTRACT

In the first chapter (*I.1. Communism, a problematic topic*) our attempt was to establish the general theoretical framework for the change of paradigm in the artistic representations, a context which comprises the general features of post-communism, the consequences of the fall of these communist regimes and the three phases of assimilating the past. A third chapter will configure the chronological aspects of these three phases and typologies. A fourth chapter (*Three typologies of representation in the novel*) compares those three typologies through the significant differences, also dealing with three instances of the observer (the “witness”, the “bystander” and the “latecomer”). Those general features will later be developed at the beginning of each section. The fifth chapter (*Alternative histories on the communist past*) is focused on the Romanian post-communist film and on the analogies between the history of the novel and the history of film after 1989, but also reveals the connection between the artistic representations and the pressure of the hegemonic discourse.

Interpreting *Al doilea mesager*, we have focused on the differences in contrast with its more famous counterpart, *1984*, but also on the features which renders it emblematic for the first representation: the intellectual as the protagonist, his tragic journey, the annihilation of his identity by the system.

The third chapter is focused on the novel *Adio, Europa! (Dystopian, satirical, and tragic dimensions of Adio, Europa!)*, where, in contrast with previous critical overviews, we have privileged the tragic instead of the satirical, seeking for further explanations regarding its structure in five acts, also related to the tragic. We have also put an emphasis on the autonomy of the work instead of the biographical dimension which has been an attraction for the critical reception of I.D. Sârbu. Another typical case for the first representation is *Quo vadis, Domine*, where the anti-totalitarian dystopia meets the new post-communist intrusions, and also the utopia of a new post-revolutionary society, in the same tragic vein of the first representation.

The introduction to the second type demonstrates that the change of paradigm takes place between the first and the second representation, reinforced by the fall of the communist regimes. The first novel to break with the long tradition of the first typology is *Viața și faptele lui Ilie Cazane* (1997, Răzvan Rădulescu) and it will be analysed as a synthesis of multiple perspectives of the past, a multiplied reflection of the past through the narrative techniques which renders it more opaque. This observation also applies to other novels of this typology,

for example *Pupa russa*, *Fantoma din moară* or *Ambasadorul invizibil*. This also means a transition from the memory as a lived experience (the first typology) to the post-memory of the images and objects from recorded history.

The third chapter (*Fictive overviews of the communist past*) discusses three novels that encompass the entire history of the communist past (*Un singur cer deasupra lor*), employing an anti-realist rhetoric (*Fantoma din moară*, *Pupa russa*) and pointing to a break with the factuality of history (*Pupa russa*). The section continues with another postmodern writer, Ioan Groșan, who offers two different versions of communism, one relying on the parody of dystopia and science fiction (*Planeta mediocrilor*) and the other revives the postmodern strategies and also makes them subject of parody (*Un om din est*).

The fifth chapter (*III.5. The fantastic version of the past*) we have selected two novels that best exemplify the fulfilled process of history being dislocated through fantastic fiction and the thorough fictionalisation of the past: *Dracul și mumia* and *Ambasadorul invizibil*.

The fourth section is focused on the nostalgic escapism of the third typology and begins with the synthesis of its features: the displacement of the totalitarian version of communism, the selection of aleatory fragments of the communist past, especially its downfall. The first novel to be selected is *Iepurii nu mor* because is the earliest example (2002), a novel which makes visible the post-ideological perspective, the neutral distance of the narrator, similar to that of the „bystander”. The other analyses will further detail other important features of this typology, from the post-communist disillusion to the nostalgic perspective (*Sînt o babă comunistă*, *Născut în URSS*), or when communism becomes just a pre-text for autobiographical accounts as in *Băiuțeei*, *O telenovelă socialistă* or *Înainte să moară Brejnev*.

(Traducere de Andrei Simuț)

I. INTRODUCERE

I.1. Comunismul- subiect problematic. Rememorare și repovestire

Comunismul nu e un subiect ca oricare altul. Mai precis, e abia în al doilea rând un subiect literar. Re-memorarea și re-povestirea perioadei comuniste nu este o sarcină ușoară nici pentru istoric, dar nici pentru romancier sau regizor. Încercarea de a reprezenta lumea trecutului comunist constituie totodată și un risc, dar și o provocare tentantă pentru romancier, mai ales când actul povestirii se face din perspectiva prezentului postcomunist. Atracția e explicabilă: e un subiect regăsibil într-o stare aproape prefabricată, regăsibil ca narațiune formată deja de istoricii perioadei într-un lanț de puncte de intrigă, înconjurată de un nimb de tensiune dramatică, având deja domeniul personajelor divizat între victimele opresiunii cu ale lor suferințe și acțiuni model (în general plasați în postura de protagoniști) și agenți malefici ai sistemului (antagoniști), centrat pe invariantul tematic al luptei pentru libertate soldat cu sacrificul celor dintâi.

Comparabil cu Holocaustul sau Revoluția Franceză, comunismul este un subiect riscant pentru că testează limitele reprezentării, aducând cu sine și memoria problematică a crimelor și victimelor pe care le-a produs. Perioada regimului comunist poate fi integrată în seria episoadelor traumatice ale istoriei în care secolul XX a excelat (era extremelor/ “the age of extremes”, după formula lui Eric Hobsbawm). Ca și în cazul Holocaustului, suscită dileme similare pentru cei tentați să îl transpună într-o narațiune, în special dacă rezultatul este o reprezentare artistică, nu una istoric-factuală. S-ar părea că nici istoricul nici romancierul nu pot păstra o distanță a siguranței privirii obiectiv-critice față de efectele sale șocante, privire obiectivă care ar fi necesară unui act de justiție retrospectivă, chiar dacă e vorba de unul simbolic, prin intermediul artei. În acest capitol, vom încerca să răspundem pe scurt la întrebarea: ce are de spus memoria comunismului pentru literatură? În ce măsură este comunismul o reprezentare pre-fabricată de alte discipline precum istoriografia sau filosofia?

Comunismul, ca și Holocaustul implică de fapt o multitudine de discipline, de la istoriografie, politologie, filosofie politică și abia secundar studiile literare. A ne concentra pe problema comunismului implică inevitabil, așa cum s-a mai observat (Todorova, 2010) recursul la problema memoriei, care demonstrează conjuncția disciplinelor istoriei, filosofiei

și ale literaturii. Ambivalența memoriei în raport cu puterea a fost de asemenea subliniată (Müller, 2004), memoria putând fi folosită fie ca unealtă de legitimare a unor politici, puterea putând influența memoria colectivă, fie ca mijloc de rezistență la un discurs hegemonic, cel mai bun exemplu fiind chiar memoria trecutului comunist, problematică pentru discursul oficial în anii '90, dar folosită, în viziunea unor istorici, pentru câștigarea legitimității în anii 2000, așa cum a fost condamnarea comunismului din 2006 (Ernu, 2008; Sîrbu, 2009; Poenaru, 2014). Memoria poate fi și un răspuns la efectele globalizării, cum este cazul reprezentării a treia și a proliferării programatice de istorisiri subiective despre trecutul comunist, o proliferare de variante care contestă versiunea unică, oficială asupra trecutului, dar oferă și o descriere a unei alterități, a unei lumi diferite de prezentul uniformizat de consumism.

Boris Buden se întreabă de ce e postcomunismul obsedat de trecut, tocmai când obstacolele în calea viitorului (dictatura de partid, Instituțiile de supraveghere) au fost eliminate, observând apariția unui nou concept, cel de *retroutopie*, observând o mutație de la orientarea utopiei clasice spre viitor la mutarea ei în trecut (un fel de „dor de istorie”), pe care o explică tot prin această pierdere a experienței socialului (Buden, 2009, 163). Această utopie a memoriei, această transformare a conștiinței istorice în conștiință a memoriei (Nora, 1974) explică proliferarea muzeelor și a muzealului în cadrul celei de-a treia faze de asimilare a trecutului comunist, dar și creșterea numărului de institute care cercetează arhivele în Europa de Est. Tăcerile, eludările unor episoade din trecut pot fi iarăși semnificative pentru instrumentalizarea memoriei de către putere (Rev, 2005; Le Goff, 1988). Maria Todorova depistează și în cercetarea istoriografică a trecutului comunist trei faze, care încep de la teorie spre cercetarea empirică, de la provocările aduse teoriei democratice, spre problema tranziției care, crede ea, a durat prea mult, apoi paradigma societății civile care abia acum își găsește atenția (Todorova, 2010). Cercetătoarea favorizează termenul de re-memorare în locul celui de memorie, cu un accent pe experiența subiectivă, trăită, de unde și imperativul de a chestiona martorii (Todorova, 2010).

Celălalt versant al conceptului de memorie privește, în viziunea lui Ricoeur, legătura cu celelalte concepte ale prezenței, absenței, anteriorității și reprezentării, cel din urmă fiind mai potrivit decât cel de mentalitate datorită preciziei, diferențierii, fiind definit ca obiect al discursului istoricului sau chiar ca fază a operației istoriografice (Ricoeur, 2000, 278). Interesează aici mai ales înrudirea dintre reprezentarea istorică și ficțiune și acest joc de transfer dintre opacitatea formei narrative și pulsiunea referențială a istoriei, care, în cazul asimilării ficționale a unui subiect precum comunismul, tinde să fisureze acel cerc autoreferențial al narațiunii. Reprezentarea istorică a trecutului comunist conține la rândul ei

evenimente și explicația lor prin narațiune, prin punerea lor în intrigă. Romancierul care își plasează acțiunea în epoca unui astfel de trecut (comunismul) nu are de-a face cu un simplu decor, ci se confruntă inevitabil și cu o astfel de reprezentare narativă a comunismului, o poate prelua, contesta, re-inventa sau formula în diverse ipostaze, combinând adevărul istoric cu necesitatea narativizării/explicării lui. Problemele apar când este vorba de evenimente singulare, aflate la limita experienței și care testează și epuizează formele de reprezentare cunoscute, cum este desigur Holocaustul sau anumite episoade ale istoriei comuniste (fenomenul Pitești). Astfel de evenimente readuc problema realului, a referentului și a mărturiei. Deocamdată să reținem importanța clasificării mărturiilor în funcție de originea lor: ale supraviețuitorilor, executanților sau spectatorilor (Ricoeur, 2000, 314).

Discutând problema confruntării martorului cu un eveniment extrem cum este Auschwitz, Agamben diferențiază, pe baza etimologiei latine, între martor (ca *tert/terstis* într-un proces, având deci și puterea de a judeca) și supraviețuitor (*superstes*, cel care a trăit un eveniment până la capăt și poate depune mărturie) (Agamben, 2006, 12). Nu vom investiga reprezentarea în literatură a unui eveniment extrem din comunism (cum este fenomenul Pitești, descris de Paul Goma), cu toate că astfel de reprezentări literare se încadrează în prima tipologie, e suficient să constatăm deocamdată că prima reprezentare se inspiră masiv din perspectiva unui astfel de martor/supraviețuitor (cel mai bun exemplu este romanul *Adio, Europa*) și că acest tip de viziune, de inspirație sau de personaj va dispărea în a doua și a treia reprezentare, inspirate de perspectiva spectatorului și depășind presiunea adevărului istoric spre autonomia referențială a ficțiunii.

Problema asimilării trecutului comunist de către discurs divizează viziunea istoriografică și filosofică. Badiou vorbește de un “secol totalitar”, cel început de Revoluția din Octombrie 1917 și sfârșit cu prăbușirea Uniunii Sovietice, un secol puternic unificat) și un „secol liberal”, al „democrației fără margini”, un secol al triumfului democrației și al economiei și care are durata cea mai scurtă (Badiou, 2010, 9). Badiou se întreabă care dintre acestea este dominant, cum se pot intersecta cele trei versiuni (secolul totalitar, cel sovietic și cel liberal) și dacă nu cumva și democrația occidentală își are partea ei de vinovăție pentru existența și proliferarea celui totalitar, cu toate că exemplul său se referă la exterminarea evreilor, fără a pomeni nimic despre sacrificarea Estului european la Yalta (Badiou, 2010, 11). Este o întrebare care va infuza, după cum vom vedea, prima tipologie de reprezentare a comunismului. Nu vom intra în problematica noțiunii de totalitarism, la fel de vastă precum cea a memoriei, vom menționa doar că operativitatea ei rămâne valabilă mai ales pentru prima tipologie de romane, în măsura în care rămânem pe terenul distopicului.

Chiar dacă a fost contestată pentru faptul de a fi fost politizată (armă a liberalismului în Războiul Rece), de a fi un termen prea vag (Žizek, 2011, 2-3), accepția oferită de Arendt rămâne o bună referință pentru (neo)-modernismul distopic în literatură, mai ales prin coroborarea cu conceptul de autoritate, unde Arendt explicitează ceea ce Kojève lăsa în subtext: totalitarismul este legat de folosirea forței a coerciției, a puterii, iar autoritatea implică tocmai reversul, adică posibilitatea de a se exercita în absența unui efort concret, a forței, a coerciției și chiar a persuasiunii prin argumente etc (Arendt, 2000, 463; Kojève, 2012). O distincție este deci cea între autoritate și putere, prima implicând o ierarhie, iar disoluția ei în era modernă este pusă în legătură cu disoluția tradiției și a religiei și, implicit cu pierderea memoriei și a profunzimilor (Arendt, 2000, 464). Viziunea Hannei Arendt infuzează concepțiile autorilor primei reprezentări, cu toate legăturile și temele ei (și pentru că este strâns ancorată în evoluțiile istorice ale secolului XX, apropiată de perspectiva martorului, fiind descrieri și deducții făcute pe baza momentului instaurării comunismului și a nazismului): romanele primei reprezentări se focalizează și ele pe acest început al sfârșitului, pe momentul în care „neutralitatea șahului” nu mai este posibilă, când atomizarea socială este împlinită, cu disoluția relațiilor din cadrul familiei, a prietenilor și pe sumbra viziune asupra unei stări excepționale (totalitarismul) care nu are sfârșit și, mai ales faptul că elita intelectuală este victima predilectă, chiar dacă procesul a fost început chiar de ea (Arendt, 1994, 442). Cazul lui I.D.Sîrbu, intelectual de stânga, martor-victimă a politicilor represive ale regimului, scriind un roman distopic în cheie satirică ilustrează perfect prima reprezentare, cu toate aceste teme legate de interpretarea comunismului ca regim totalitar.

Procesul asimilării comunismului de conștiința identitară a românilor parcurge faze similare cu ale oricărui episod traumatic, survenit într-un moment istoric al unei națiuni. Se pot degaja numeroase analogii între traseul parcurs de societatea românească după 1989 și fazele care survin îndeobște după marile catastrofe/mutații sociale (de exemplu cazul Germaniei post-naziste), stadii ce apar cu multă claritate nu doar în discursul civic, ci mai ales în discursul beletristicii: momentului imediat următor evenimentului (prăbușirea unui sistem opresiv, sfârșitul unui război) îi urmează un impas al discursului, cauzat de o ruptură identitară a societății, iar eforturile de a depăși șocul schimbării de paradigmă se translează într-o amplă literatură a confesiunii, o literatură a martorilor și a mărturie, așa cum s-a întâmplat în prima decadă după sfârșitul celui de-al doilea război mondial, unde evenimentul traumatic era revelarea publică a ororilor Holocaustului, mai apoi și a Gulagului. Termenul de traumatic este definit de Rothberg ca fiind o combinație stranie de elemente comune și extreme, unde această combinație de cotidian și neobișnuite blochează aspirațiile de înțelegere

sumativă a întregului (Rothberg, 2000, 6). Problema este una a diferențierii între demersul literar/artistic și cel istoric, deoarece tocmai în cazul unui astfel de eveniment extrem dilemele artiștilor și ale istoricului sunt similare (Rothberg, 2000, 7).

O a doua fază, care presupune un plus de distanțare față de evenimentul traumatic, este cea în care acesta devine un subiect interesant și aparent inepuizabil pentru reprezentarea artistică, de la roman, film sau teatru; un al treilea și ultim stadiu este subminat de aparenta epuizare a subiectului și de saturație din partea publicului, de aici și masiva intervenție a componentei ironic-parodice, iar Evenimentul-matrice devine doar un decor pe fundalul căruia se scriu narațiuni tot mai îndepărtate de specificul epocii. Aceasta este și etapa crepusculară pe care literatura asimilând comunismul o traversează în prezent. Ne apropiem de epuizarea literară a subiectului. Analiza confruntării acestor tipuri de reprezentări poate conduce la concluzii interesante. Aceste reprezentări se pot manifesta simultan într-o cultură, pot coexista pe axa lineară a ei.

În etapa a treia, cea „târzie”, pe care o traversăm în prezent, energiile creatoare și de analiză ale scriitorilor converg spre un unic scop, acela al demistificării și demitizării, care are drept primă consecință ecranarea, uneori chiar eludarea reprezentării comunismului ca sistem totalitar, în special în ceea ce privește proza ce se scrie azi. Istoriile personale aparținând ultimului tip de reprezentare evită cu obstinație componenta represivă a regimului, astfel că asistăm la o surdinizare a perspectivei etice, la o trecere spre o atitudine concesivă, simpatetică, estetic-muzeală, la o programatică selecție a aspectelor lui secundare, extrăgând cu grijă mai ales nota de umor negru, din postura unei marginalități ludice, în voit răspăr cu dominantă anilor '90. Atunci se accentua necesitatea memoriei și a aflării adevărului despre călăi și victime, despre cei care au pactizat cu regimul, despre cei care au rezistat, despre subversivi și dizidenți, totul concurând spre conturarea unei mitologii a comunismului cu ajutorul unui discurs care insista pe descrierea crimelor și a închisorilor, pe eroismul supraviețuitorilor și pe mărturiile lor cutremurătoare.

Mutația perspectivei a fost facilitată și de apariția unei noi generații, care posedă o cunoaștere distorsionată, parțială, ne-ideologizată a unui regim în descompunere, perceput adesea drept decorul unei copilării fericite, cu distorsiunea specifică unei priviri retrospective, de la adăpostul unei societăți democratice, animată de primele efecte ale consumismului, în care cenzura și teroarea par de neconceput. Numeroase voci ale unor intelectuali dintr-o generație mai vârstnică semnalează gradul de incomprehensibilitate crescândă al lumii deceniilor totalitare pentru studenții anilor 2000, cu cât ne apropiem de prezent, iar acest fenomen influențează implicit narațiunile produse în contemporaneitatea imediată, adaptate

cerințelor publicului și având mereu dezideratul de a recupera pe deplin fiecare fărâmbă de cotidian al vieții obișnuite în comunism. Încă din 1998, Daniel Barbu prefigura importanța pe care avea s-o dobândească suma istoriilor personale, cotidiene, biografiile având ca fundal comunismul, cu alte cuvinte istoria „secundară” a lui, amploare care avea într-adevăr să pună pe un plan secund în decada următoare tocmai istoria oficială a regimului (plenarele, congresele, deciziile politice, planificarea economiei, ingineria socială) (Barbu, 1998, 183). Consecințele acestei mutații au însă rădăcini mai profunde în mentalul postcomunist, care merită menționate succint.

Slavoj Žizek observă cu justete existența aproape simultană a trei tipuri de reacții, care aproape se suprapun, în mentalitatea postcomunistă est-europeană: nostalgia pentru era comunistă, populismul naționalist de dreapta și reînnoita paranoia anticomunistă, unde prima nu trebuie luată în serios, pentru că nu este o veritabilă dorință de întoarcere la comunism, ci mai degrabă dorința maselor de a avea libertatea democratică și abundența materială fără a plăti prețul societății „riscului” (Žizek, 2010, IX). O altă explicație pentru această nostalgie subliminală pentru trecut din mentalul est-european are legătură chiar cu problema liberalismului însuși, care, în viziunea lui Žizek ar fi imposibilitatea lui de a subzista autonom și nevoia de a parazita mereu o formă care îl precedă (în cazul nostru, regimul comunist, în privința statului social) și care e legată de socializare, dar și neutralitatea lui față de valori (Žizek, 2010, 54).

Boris Buden sintetizează câteva intuiții fundamentale pentru înțelegerea mentalului postcomunist, a discursurilor și reflexelor sale, precum și necesitatea reprezentărilor artistice pentru înțelegerea mutației produse o dată cu prăbușirea regimurilor comuniste. Evenimentul paradigmatic care a simbolizat această schimbare epocală este, în viziunea lui, căderea zidului Berlinului, care subzistă ca eveniment epocal prin privirea spectatorilor occidentali (nu atât prin acțiunea actorilor) și a lor identificare cu această acțiune, fiind resimțită ca o victorie a naturii umane asupra ideologiei, într-o analogie cu Revoluția Franceză, care a primit această importanță istorică prin privirea spectatorilor din afară. (Buden, 2009, 60).

Datorită noii ideologii a „tranzitologiei”, datorită resuscitării paradigmei Est-Vest pe teritoriu cultural și a inoculării concepției despre trecut ca semn al inferiorității Estului, dorul nostalgic pentru comunism s-ar explica și prin această căutare a omului postcomunist pentru demnitatea sa pierdută (Buden, 2009, 69). Buden detaliază și consecințele amneziei istorice pe care o trăiește societatea în postcomunism (amintind și de gaura din steagul românesc imediat după Revoluție ca simbol al unei rupturi radicale față de trecut) care ar implica o dezistoricizare în raport cu trecutul (ideea de comunism devine „insuportabilă”) și o de-realizare

în raport cu prezentul, societatea debarasându-se odată cu moștenirea comunistă și de componenta socială a realității, astfel că postcomunismul devine era „societății abandonate”, a „societății respinse”, din care dispare și experiența solidarității sociale (Buden, 2009, 75). Ceea ce derivă din această amnezie istorică și ni se pare important ca trăsătură regășibilă în literatura anilor 2000 este faptul că acest trecut comunist este perceput tot mai mult ca o cultură străină, putând fi experimentat doar pe teren cultural, ceea ce aduce o „fixație kitchoasă asupra formelor culturale și asupra unor obiecte din viața cotidiană a socialismului apus sau din producția culturală socialistă” (Buden, 2009, 66).

Cu toate că vom evita attributele cu nuanță peiorativ-critică, semnalarea acestui fenomen în legătură cu imposibilitatea de a mai ajunge la experiența trecutului ni se pare justă și o vom investiga cu anumite romane din a doua reprezentare (*Pupa russa* în special) care o problematizează critic, dar mai ales în legătură cu a treia tipologie, care trăiește din plin această fascinație fetișistă față de obiectele trecutului. Din această perspectivă, comunismul va dobândi un caracter filmic, vizual, de unde și ponderea crescândă dobândită de descriptiv în dauna intrigii/poveștii. Este bine să reamintim aici o altă distincție importantă pentru demersul nostru din a treia și a patra parte a lucrării, distincție operată de Paul Ricoeur între *lizibil* și *vizual*, unde lizibilitatea este inclusă în narațiunea ca oferă implicit și o explicație, iar acesteia i se adaugă vizibilul datorită faptului că trecutul e prin esență atins de absență și datorită dificultății de a distinge între amintire și imagine (Ricoeur, 2000, 289). După cum vom vedea, prima reprezentare e marcată de necesitatea punerii-în intrigă, a narativizării/explicării experiențelor traumatice și a trecutului comunist în general, iar a doua și a treia reprezentare vor înclina balanța spre vizual, resmițind trecutul ca absență, fiind, în cazul celei de-a treia, o tentativă de re-amintire, de suplinire a acestei amnezii specifice postcomunismului. Un concept cunoscut este și cel de „post-memorie”, pe care Rothberg îl preia de la Marianne Hirsch, care definea specificitatea raportării la memoria părinților pe care o au copiii supraviețuitorilor, fiind partea care face legătura dintre experiența personală a memoriei și obiectivitatea impersonală a istoriei, indicând deopotrivă și legătura și distanța față de evenimentul traumatic (Rothberg, 2000, 190). Această „estetică a post-memoriei” caracterizează a treia reprezentare a comunismului, prin această pendulare între informațiile primite de la martori, din arhive și reminiscențele obiectual-imagistice prin care este prezentificat trecutul.

Revenind la problema pierderii societății după sfârșitul comunismului, a „societății absente”, aceasta ar putea fi pusă în legătură și cu o dinamică internă a literaturii despre comunism, care, după cum vom vedea în cele trei tipologii ale ei, trece de la o versiune

distopică prin una realistă spre una minimalist-individualistă, de la o reprezentare care problematiza tocmai ansamblul societății care devenise lumea de coșmar de care individul/protagonistul trebuia să se distanțeze (fiind un izolat voluntar, precum Danyel Raynal din *Al doilea mesager* sau Candid din *Adio, Europa!*), solitudinea fiind un paradis de negăsit, la o reprezentare care insista pe singurătatea individului în noua societate postdecembristă (cel mai bun exemplu e *Sînt o babă comunistă* de Dan Lungu), proiecta în trecut o singurătate a personajelor mai degrabă caracteristică prezentului (*Iepurii nu mor*) sau construia o reverie despre jocurile de grup ale copilăriei (*Băiuțeei*, chiar *Pupa russa*). Reflexul distopic este condiționat de lumea totalitară în care se manifestă, când societatea tinde să se confunde cu statul/puterea (vom observa că lunga serie de distopii românești au fost scrise înainte de 1989), reflex care se dizolvă în lumea postcomunistă (vom găsi chiar elemente indicând spre o utopie a societății românești perfecte, în romanul *Quo vadis, Domine* de Mihai Sin).

Dacă am încerca să nuanțăm conceptul de *retroutopie* prin raportările pe care fiecare reprezentare din cele trei le are asupra unui trecut idealizat, trebuie să remarcăm că prima tipologie (uneori și a doua) tind să plaseze epoca paradisiacă în interbelicul românesc și în roman (Genopolis-ul lui Sîrbu din *Adio, Europa*, Comoșteniul pre-1944 din *Fantoma din moară*) sau film (Bucureștiul eliadesc din *Eu sunt Adam*). O idealizare cifrată a interbelicului se găsea și în literatura provinciilor imagine (un alt excelent exemplu este și *Cafeneaua Pas-Parol* de Matei Vișniec), dar noul contrast post-1990 contrapune un infern al lumii comuniste cu un paradis ne-problematizant care se va atenua treptat (de exemplu în *Pupa russa*) și va dispărea total în a treia reprezentare, unde anii comunismului muribund vor deveni o retroutopie dez-ideologizată ca în *Băiuțeei*, *Născut în URSS* sau *Sînt o babă comunistă*.

Intuițiile și categoriile propuse de Michael Rothberg (2000) privind reprezentările Holocaustului sunt extrem de relevante aici, în special privind ruptura dintre tendința realistă, o practică specifică mai ales istoricilor și sociologilor, care tind să pună accentul pe „banalitatea răului”, sintetizat de figura birocratului) și tendința anti-realistă, îmbrățișată de teoreticienii literari și filosofi și accentuând imposibilitatea de a înțelege evenimentul (Rothberg, 2000, 6).

Pentru a putea depăși impasul la care au condus dezbaterile anterioare privind acest “eveniment istoric extrem”, rezultat al unei combinații între neobișnuitul extrem și cotidian, el identifică trei cerințe ce decurg din confruntarea dintre Holocaust, înțelegere și reprezentare: o cerință pentru documentare, alta pentru reflecție asupra limitelor formale ale reprezentării și o

a treia privind circulația publică a discursurilor asupra evenimentelor (Rothberg, 2000, 8). Aceste trei dimensiuni corespund categoriilor de realism, modernism și postmodernism, pe care Rothberg nu le mai concepe ca fiind doar perioade și stiluri, ci ca fiind cadre de referință pentru reprezentarea și interpretare istoriei (Rothberg, 2000,10) și sunt aplicabile, cu destule observații pe care le vom detalia mai jos, și în cazul comunismului.

Dintre toate acestea, realismul are o importanță aparte, nu doar pentru demonstrația lui Rothberg, care folosește termenul de „realism traumatic”, dar și în privința resurgenței speciale pe care o are realismul în romanul (noua generație de scriitori minimaliști) și filmul postcomunist (Noul Cinema Românesc), în anii 2000. Pentru cel puțin două decade, (anii '80 și '90) dezbateră literar-teoretică a fost ocupată de problema neo-modernismului și postmodernismului, neglijând tocmai ceea ce ocupa de fapt firmamentul producției artistice, și anume resurgența unui nou tip de realism. Aceste categorii sunt surprinzător de potrivite pentru o primă schițare a unei tipologii în marele amalgam al literaturii și filmului postcomunist.

I. 2. Strategii și etape ale ficționalizării comunismului. Provocări metodologice

A cartografia încercările romanului românesc postcomunist de a narativiza/ficționaliza comunismul este o provocare în sine. Voi încerca în cele ce urmează să explic care sunt dificultățile inerente unei asemenea încercări, care lipsește din peisajul sintezelor actuale și totodată care ar fi metodele dezirabile pentru un astfel de studiu.

O problemă importantă pe care critica operelor scrise sau apărute după 1989 a fost cea a concepției lor ideologice, a ideilor vehiculate în legătură cu trecutul comunist (pentru câteva romane, scrise în perioada deceniului nouă, comunismul este parte din prezent). Aceasta capătă semnificație când încercăm să selectăm romane din fiecare perioadă (nu vom pretinde că am putea cuprinde toate romanele care tratează anii regimului comunist în această lucrare), comparând raportarea lor la acest trecut, o raportare care se face vizibilă în text începând de la opiniile dominante ale protagoniștilor, raportarea lor la opiniile autorilor, modul în care acestea au efect asupra profilului personajelor (de exemplu acea solitudine a protagonistului din prima reprezentare datorată dizidenței față de regim, care nu se mai regăsește în celelalte

reprezentări), timpul istoric asupra căruia fiecare autor alege să se concentreze și raportul trecutului comunist cu tema romanului, cu intriga și cu subiectul (după cum vom vedea, tragicul este cel care infuzează structura romanelor din prima categorie), raportarea sau revirimentul unor curente literare (noul realism, naturalismul-mizerabilist) sau a unui gen literar cum este distopia (pentru ceea ce vom descrie ca fiind prima tipologie de reprezentare).

Vom încerca să evităm problemele pe care le comportă abordarea tematistă a romanului, și anume abordarea literaturii (sau a filmului) exclusiv ca simptom al unor fenomene politice, sociale sau transformând-o în simptom al unor „structuri hermeneutice ascunse” (Ducrot, 1996, 413). Am încercat, în această parte introductivă a lucrării, să scoatem la lumină aceste structuri hermeneutice ascunse care ar fi chiar concepțiile despre problema trecutului comunist vehiculate fie de autorii operelor, fie de aceste paradigme de reprezentare pe care le vom defini în continuare. Interpretarea tematică este potrivită, în opinia noastră, tocmai pentru că aceste romane își explicitează prin diverse strategii aceste concepții, fie că ne referim la romanul distopic al primei reprezentări, unde, după modelul utopiei, combină etica și estetica (Trousson, 2000, 634), fie că ne referim la versiunea minimalist-realistă, unde forma istoriei subiective scoate la iveală o altă concepție despre trecut. Singura dificultate apare atunci când strategiile postmoderne întâlnesc tematica problemei comunismului, așa cum se întâmplă mai ales în *Pupa russa* de Gheorghe Crăciun sau în trilogia *Orbitor* (aici însă trecutul specific comunist este doar un motiv secundar al unei teme mai mari). Pentru analiza celei de-a doua tipologii de reprezentare ne vom folosi de conceptele naratologiei, referitoare la perspectivă, focalizare, intenționalitatea autorului, cea din urmă inspirată de teoriile despre *Limitele interpretării* de Umberto Eco.

În această lucrare am privilegiat operele etalon, reprezentative pentru o tipologie sau alta, axându-ne mai puțin pe cantitativ, pe cifre, pe statistici, tratând tradiția „înaltă” a literaturii și analiza interpretativă a textelor, uneori încercând să punem între paranteze confesiunile autorului, cum este cazul lui I.D. Sârbu, analizat până acum mai mult prin grila biograficului decât prin prisma autonomiei operei.

O altă problemă care derivă de aici este selecția acestor opere reprezentative. Un criteriu pe care am încercat să-l respectăm este cel al dominantei, adică, în cazul nostru, întrebarea dacă problema concepției despre realitatea regimului comunist (ca trecut sau încă prezent, pentru opere ca *Al doilea mesager*, *Adio, Europa!* sau *Hesperus*) influențează ansamblul romanesc la toate palierele sale, de la temă, la intrigă, subiect, personaje și chiar stil, dacă intenționalitatea autorului (și punctul generator al operei) se referă la problema comunismului, dacă, citind aceste texte nu se poate face abstracție de problema trecutului

comunist, fără ca sensul principal al textului să fie vitregit. După cum vom vedea, chiar și în cazul unor opere structurate de programul textualist-postmodernist precum *Pupa russa* sau ale unor romane axate pe fabulos, practicând un realism magic cum este *Fantoma din moară*, tema comunismului infuzează structural romanul, orientând deciziile autorului (dorința de a construi o sinteză, de a privi o istorie cunoscută dintr-un unghi insolit sau dorința de a deconstrui limbajul propagandistic).

O ultima provocare este cea cronologic-tipologică. Mai precis încearcă să răspundă la întrebările: putem delimita trei etape distincte ale reprezentării comunismului în romanul românesc postcomunist? Se pot transcrie limite cronologice pentru fiecare în parte? Există o evoluție a reprezentărilor românești dinspre un anticomunism tranșant al primei tipologii spre abordarea nostalgică a celei din urmă faze? Și dacă da, care sunt motivațiile? Ce legătură este între o astfel de evoluție și transformările societății românești postdecembriste? Este evident că studiul de față pornește de la un răspuns afirmativ la prima întrebare: se pot distinge trei etape cărora le corespund trei tipologii românești cu stiluri distincte.

O altă întrebare legitimă ar fi: care sunt axele care ne vor ghida în schițarea cronologiei? Iată câteva: o axă importantă a cronologiei nu doar literare de după 1990 o constituie istoria procesului integrării României în Uniunea Europeană; o alta e constituită de investigarea crimelor comunismului și a condamnării sale; colecțiile de roman inițiate de edituri, promovând un anumit tip de literatură, un stil comun etc (Polirom cu colecția „Ego.Proză” promovând mai ales stilul minimalist, cu afirmarea noii generații de scriitori în special după 2004).

Mai important decât acestea este, în opinia noastră, momentul elaborării acestor romane. După cum vom vedea, cele aparținând primei tipologii sunt scrise înainte de prăbușirea comunismului, de aici derivând o serie de consecințe (interpretarea comunismului exclusiv ca regim totalitar, tentația distopiei, perspectiva implicată a martorului etc), fiind caracteristică perioadei comuniste, fiind și rezultatul confruntării cu cenzura sau cu interdicția de publicare (autorii fiind conștienți că nu le pot publica decât în străinătate), cu atmosfera de frică, teroare, opresiune. Deci anti-comunismul lor devine de la sine înțeles, la fel și discursul martorului. Romanele aparținând celei de-a doua și a treia tipologii sunt toate scrise post-1989, fiind produsul direct al epocii postcomuniste. Excluzând total romanele pre-1989, am fi avut un tablou incomplet, în care comparația celor trei tipologii ar fi avut de suferit și pentru că prima reprezentare trece peste prăpastia dintre cele două epoci, pre și postcomunistă.

I.3. Problema periodizării : trei perioade postdecembriste

Lucian Boia remarcă (în 1997) tendința generală de ocultare a comunismului în scrierile istoricilor din anii '90, o întârziere metodologică care eluda posibilitatea de a prelucra informațiile orale și întârzia introducerea analizei despre deceniile de comunism în manualele școlare, în timp ce reflexul cercetătorilor era refugiul în alte perioade, precum cea interbelică sau în anii celui de-al doilea război mondial (Boia, 2000, 348).

După un deceniu, situația este cum nu se poate mai diferită, interesul general pare a se fi focalizat cu totul către deceniile erei comuniste, într-un mod deja excesiv și care a cuprins toate palierele societății de la isteria dosariadei din mass media la controversata condamnare oficială a comunismului, dar și împlinirea unor deziderate insurmontabile acum câțiva ani (publicarea unor documente importante; accesul la arhive; editarea raportului final al comisiei și a primului manual despre comunism). Dezbaterile a traversat majoritatea domeniilor culturii și disciplinelor umane, în principal istoriografia, filmul și literatura. În sfera conștiinței private, lucrurile sunt departe de a fi limpezi, cei cincizeci de ani nu pot fi nici reduși la tăcere, nici anatemiați în totalitate, fiind în continuare era spre care se îndreaptă nostalgiile celor mai vârstnici, iar raportarea la comunism a românilor rămâne în continuare ambiguă și extrem de diferită de la o generație la alta.

Discursul anticomunist, de la marginalitate la hegemonie

Nu vom putea pretinde să oferim o hartă completă a evenimentelor și atitudinilor legate de trecutul comunist din anii postdecembriști într-un subcapitol al unei lucrări despre literatură, acesta fiind în principal obiectul istoriei celor douăzeci și cinci de ani de postcomunism. Vom putea selecta însă câteva evenimente și opinii pe care le considerăm simptomatice nu doar pentru evoluția mentalităților românești, ci și pentru a face vizibil contrastul dintre evenimentele sferei publice și reprezentările artistice din aceeași perioadă. În opinia noastră, două sunt evenimentele care jalonează istoria postdecembristă și orice periodizare a ei : condamnarea oficială a regimului comunist în 18 decembrie 2006 și integrarea oficială a României în structurile europene. Proximitatea temporală dintre cele două evenimente este în sine semnificativă și indică o bornă a istoriei postcomuniste, divizând-o în două paradigme de raportare la trecutul problematic.

Prima paradigmă poate fi de asemenea divizată în două perioade, dintre care prima

(1990-1996) se caracterizează, la nivelul „politicii înalte” (instituția prezidențială și cea guvernamentală) printr-o anume inerție și rezistență în fața cerințelor din sfera civică de a investiga crimele regimului comunist și nu putem enumera pre amulte încercări legislative în acest sens (de exemplu prima încercare de acest fel care a aparținut guvernului condus de Petre Roman în data de 27 decembrie 1990). Astfel de proiecte, cum a fost și cel inițiat de Alianța Civică în 1994 pentru condamnarea comunismului, dar neadoptat de Parlament, (Andreescu, 2008: 50), au fost tentative eșuate, chiar dacă tânăra democrație as-a născut sub auspicii favorabile: cerința ca foștii membri ai nomenclaturii comuniste să nu mai participe la noile structuri de putere postcomuniste (și cerința formulată la manifestarea din ianuarie 1990) și a faimoasei Proclamații de la Timișoara, lansată pe 11 martie 1990 (Abraham, 2008: 9).

A doua perioadă poate fi considerată cea dintre 1996-2004 (chiar dacă ar reuni mandatele a doi președinți cu orientări politice diametral opuse), unde în special pe vremea mandatului lui Constantinescu au fost adoptate două legi importante, una privind victimele represiunii și restaurarea drepturilor lor (1997), evidențiată prin discursuri publice ale Președintelui Constantinescu (vizita la Sighet în iunie 1997). Cealaltă legifera liberul acces la propriul dosar secret (1999), urmată de un proiect asupra lustrației, inițiată de George Șerban în 27 mai 1999, care n-a mai ajuns în Parlament datorită cerinței radicale legată de politicienii ex-comuniști. Aceste răspunsuri politice la impulsul puternic anti-comunist dat de sfera civică au fost susținute și de Rezoluția 1096, din Parlamentul European, inițiată de Adrian Severin în 1996, privind eliminarea moștenirii comuniste.

A doua paradigmă (și a treia perioadă) începe în 2004 și este dominată nu doar de utopia specific postcomunistă a includerii României în structurile europene și ale NATO, dar și a evenimentului amintit al condamnării oficiale a comunismului printr-un document oficial, rostit chiar de președintele Traian Băsescu în fațacamerelor reuinite ale Parlamentului în 18 decembrie 2006. oricum, întregul context al perioadei cerea un astfel de act, precedat de alte tentative și măsuri instituționale: în aprilie 2005, Sorin Ilieșiu (vice-președinte al Alianței Civice) a cerut condamnarea oficială a comunismului, însă același președinte Băsescu n-a răspuns în niciun fel. În 2005, Partidul Liberal a creat IICCR (Institutul pentru Investigarea crimelor Comunismului în România), iar primul-ministru Călin Popescu Tăriceanu a extins verificarea pentru persoanele care au colaborat cu Securitatea.

Aceste eșalonări cronologice sunt, desigur, subiectul dezbaterii istorice. Există două posibile cronologii, una ghidată după problema absenței/prezenței discutării sau legiferării aspectelor reparatorii legate de trecutul comunist în agenda publică sau o a doua, ghidată după

importanța istorică a celor două evenimente, condamnarea comunismului și integrarea în structurile europene (având două paradigme, înainte și după eveniment). Combinarea dintre cele două criterii are ca rezultat eșalonarea după modelul celor trei perioade : 1990-1996, sinonimă cu dificila asimilare a trecutului comunist și relativa absență a deciziilor politice privind subiectul; 1996-2004, câteva legi importante și un plus de deschidere față de cerințele investigării trecutului comunist, formulate și de organismele internaționale în primii patru ani și o stagnare în ultimii patru ani ai perioadei ; 2004-prezent, actul oficial al condamnării care consfințește hegemonia discursului anticomunist și în spațiul politic și în agenda media, deci momentul în care anti-comunismul devine parte din politica oficială.

Interesant va fi să observăm cum reprezentările artistice vor încerca să contracareze această hegemonie a anticomunismului oficial și cum critica trecutului ca sistem totalitar va pierde treptat din energia inițială și nu va mai constitui o sursă de inspirație pentru roman sau film. Momentul condamnării din 2006, căruia i s-au contestat meritele și chiar importanța ca eveniment istoric, este totuși semnificativ dacă îl raportăm la temele filmelor și romanelor ulterioare, unde trecutul comunist capătă treptat o aură fie fantastică, fie comică, prea rar tragică și deloc distopică. Exact pe când fusese proclamat de factorul politic ca și sistem totalitar, comunismul apare în artă sub o altă înfățișare, unde influența anilor postcomuniști este tot mai mare. Criza prezentului ocultează tot mai tare criza din trecut.

Elementele pe care romanul le selecta pentru a-l condamna ca sistem totalitar în prima tipologie de reprezentare par a fi migrat chiar în documentul conceput de Comisia Prezidențială (Tismăneanu) pentru analiza dictaturii comuniste în România, despre care unii critici au afirmat pe bună dreptate că se citește ca un roman, insistând pe temele preferate de prima tipologie de reprezentare : politicile folosite de Partidul Comunist pentru a ajunge la putere și organizarea sa internă, aparatul represiv, organizarea Securității și a sistemului penitenciarelor, rezistența armată din munți, grevele studențești, condițiile disidenței românești, controlul societății, problema religiei etc .Filmele și romanele din a doua perioadă (1996-2004) și a treia perioadă (2004-prezent) au dezvoltat alte strategii de a narativiza trecutul comunist, fie de natură postmodernă (istorii secundare, alternative-*Orbitor*, *Pupa Russa*, *Fantoma din moară*, intertextualitate- filmul *Eu sunt Adam* de Dan Pița, romanele și povestirile lui Ioan Groșan ; istoria comunismului ca pretext pentru fantazare-Stelian Tănase, Nichita Danilov, Mircea Cărtărescu) sau prin intermediul grilei minimalist-realiste și a umorului negru, ca în cazul unor autori precum Dan Lungu, Ștefan Baștovoi, Bogdan Suceavă, Doru Pop sau regizori precum Cătălin Mitulescu, Corneliu Porumboiu sau Cristian Mungiu.

Accentul asupra perspectivei anti-comuniste a fost colonizat la început de istorici (exemplul cel mai bun e Vladimir Tismăneanu) și apoi de politicienii aflați la putere după 2004, iar reprezentările artistice ale perioadei, aparținând deja unei noi generații, au schimbat optica spre un relativism în privința condamnării directe a comunismului și a aspectelor lui violente, dar și focalizată asupra altor efecte, cum ar fi rutinizarea vieții cotidiene, birocratie, politica interzicerii avorturilor, modurile de supraviețuire a românilor în viața obișnuită, a modurilor de adaptare și profit de pe urma sistemului tot mai corupt și decăzut, selectându-și protagoniștii nu din categoria intelectualilor-artiști, cum ne obișnuise prima tipologie, ci din alte clase sociale (preferința pentru oameni obișnuiți).

I. 4. Cele trei tipologii de reprezentări în roman. Trăsături și comparații

Cele trei tipologii de reprezentare a comunismului sunt, în viziunea noastră, cea distopic-satirică, cea a istoriilor alternative și a ficționalizării fantast-postmoderne și cea minimalist-nostalgică, trecând astfel de la o realitate istorică traumatică la un subiect literar și la final reducându-l la un decor, la un sistem de obiecte, la un cadru exotic. Prima problemă este cea cronologică: am putea atribui acestor tipologii și perioade istorice distincte, în care acestea s-au manifestat dominant? Am putea corobora aceste etape cu datele istoriei recente (legi adoptate, discursuri, evenimente ale macroistoriei) cu aceste dominante? Nu vom mai intra în discutarea pe larg a acestei probleme, afirmând existența unor similitudini și coerențe între evenimentele sferei publice și tendințele romanului (și ale filmului) în sensul că, atunci când romanul asimilează un astfel de subiect, el oferă inevitabil și un răspuns debaterilor pe marginea unui astfel de subiect controversat (cum e cazul regimului comunist) în sfera publică.

Cele trei tipologii de reprezentare sunt, în viziunea noastră totodată și fazele de asimilare ale comunismului ca eveniment istoric extrem, trei faze cărora le-ar corespunde trei atitudini posibile față de acest trecut așa cum au fost teoretizate de Michael Rothberg (2000, 11). Prima este de factură realistă, axată pe judecarea morală a trecutului, abordându-l prin intermediul anchetei, abordând astfel de anchete prin intermediul filmului documentar, jurnale sau film/roman bazate pe evenimente reale. După clasificarea lui Rothberg (2000), aceasta ar corespunde figurii martorului/supraviețuitor - "figure of the survivor". A doua este anti-realistă, pornind de la premisa că perioada comunistă are o aură fantastică. Cel mai bun mod de a o reprezenta este prin intermediul parabelor, distopiilor și alegoriilor (figura

privitorului, a spectatorului - “the figure of the bystander”). A treia atitudine e cea de acceptare și asimilare a evenimentului traumatic, dominată de modul comic și de perspectiva accentuat subiectivă, perrsonală, parțială, considerând că modul cel mai bun de reprezentare a trecutului este prin abordarea minimalist-realistă (figura “întârziatului”- „latecomer”, „spectatorul întârziat”). Având în vedere că acestea nu se suprapun perfect realității corpusului românesc sau artistic, vom încerca în cele ce urmează să le nuanțăm.

Iată câteva observații. În cazul primei reprezentări, ea este dominată de figura martorului, dar răspunsul literar nu este exclusiv cel prin jurnale, memorii sau autobiografii, cuprinzând adesea tocmai distopicul, alegoricul, parabola, așa cum este cazul romanului *Adio, Europa !*, unde avem cazul cunoscut al unui martor-supraviețuitor, a cărui biografie este paradigmatică pentru „un om din estul” sacrificat de imperativele comunismului sovietic, cuprinzând toate etapele dramei istorice ale comunismului în România (anii războiului, înfrângerii și întoarcerea armelor, iluzia reîntoarcerii la democrație¹, anii de suferință în urma represiunii, anii de reabilitare parțială și moartea survenită chiar în anul revoluției). Totodată *Adio, Europa !* descrie nu doar o lume distopică, ci și o călătorie și un destin tragic al personalului principal, combinând datele și episoadele real-traumatice din biografia autorului cu povestea tragică care mută centrul temporal spre anii dictaturii cebașiste. O altă excepție, aparținând primei reprezentări este romanul *Al doilea mesager*, o distopie etalon din toate punctele de vedere, programatic scrisă pentru a respecta canoanele genului, dar autorul nefiind propriu-zis un martor-victimă a regimului, având , până la data scrierii romanului, o serie de cărți publicate și un statut literar recunoscut.

A doua problemă se referă la al doilea tip de reprezentare, care nu poate fi pusă exclusiv sub cupola abordării fantastice a istoriei, nefiind de fapt neapărat anti-realistă, așa cum o dovedește un autor ca Radu Aldulescu, care aparține reprezentării de tip secund (în special prin romanul *Amantul Colivăresei*) și practicând un neo-naturalism important pentru redefinirea literaturii postcomuniste. Dar faptul că acestei reprezentări îi este caracteristică perspectiva spectatorului este foarte adevărat : imboldul de a improviza pe canavaua istoriei, oricât de traumatice, îi poate aparține numai unui spectator care n-a fost nicicând victima directă a sistemului opresiv, doar cunoscător direct al realităților lui cotidiene. Așa se explică

¹ Se omite adesea faptul că România a crezut într-o întoarcere la democrație la momentul 1944-1945, mai ales de către observatorii și cercetătorii străini, România fiind inclusă în marele lagăr est-european, care ar fi avut oricum predispoziții și chiar regimuri dictatoriale la momentul instaurării comunismului. Diferența dintre România și o țară precum Ungaria este ocultată, chiar și la un cercetător avizat cum este Claude Karnooh (Sârbu, Polgar, 2009)

de ce această reprezentare asimilează aceste realități și prin intermediul comediei, diferită de satiricul comic practicat de exemplu de același I.D Sîrbu, în *Adio, Europa !*.

Prima este cea vindicativ-distopică, având drept reflex literar parabola, descriind comunismul exclusiv ca fenomen totalitar și având drept miză cuprinderea lui ca întreg, ca sistem, dorind să-i surprindă schema de funcționare, modelul fiind mai ales *O mie nouă sute optzeci și patru* de George Orwell, dar și Evgheni Zamiatin, Tadeusz Konwicki cu *Mica apocalipsă* sau Alexandr Soljenițan. Definiția din subtext pare a fi: comunismul e un sistem totalitar anihilant care are drept finalitate sfârșitul omului, fără cale de ieșire. Componenta distopică o atrage după sine pe cea apocaliptică, derivată și din confruntarea sistemului aneantizant cu ființa umană (mai precis cu principiile umaniste). Etalonul pentru această perioadă este romanul *Al doilea mesager* (1991), de Bujor Nedelcovici, al cărui model rămâne *O mie nouă sute optzeci și patru* de Orwell sau *Hesperus* de Ioan Petru Culianu, care răspunde clasicului *Noi* de Zamiatin. Căutarea personajului principal se suprapune într-o bună măsură unui proces hermeneutic marcat de opoziția dintre caracterul ilogic al sistemului și dorința personajului de a regăsi sensul, de unde și necesitatea de a construi protagonistul ca intelectual, umanist, scriitor etc: Danyel Raynal din *Al doilea mesager* e în bună măsură similar cu Winston din *O mie nouă sute optzeci și patru*, întrupând și lupta scriitorului cu anomia proliferată de sistem și binomul memorie-uitare. Fizionomia personajului este dependentă de ideile vehiculate prin intermediul său de către autor, fapt ce se va nuanța în următoarea etapă, care atenuează mult acest intelectualism al protagoniștilor.

Diferențele dintre aceste reprezentări se pot vedea și mai clar când le raportăm la problema tragicului și a comicului, tragicul fiind desigur apanajul primei tipologii, începând de la această predispoziție de a construi protagonistul după chipul intelectualului-artist (în general o oglindire a opiniilor și fizionomiei morale a autorului însuși), asociindu-i toate trăsăturile pozitive: probitate morală-în contrast cu multe alte personaje care îl înconjoară și care ilustrează fiecare un aspect negativ; calități artistice-protagonistul e surprins fie pe cale de a definitiva un amplu și ambițios proiect romanesc (Danyel Raynal din *Al doilea mesager*), fie participând la un vast și utopic proiect de reconstruire a României postcomuniste (Dominic Vanga din *Quo Vadis, Domine*), fie este un intelectual-filosof-profesor de primă mărime, marginalizat și nerecunoscut „oficial” la momentul începerii acțiunii romanului (Candid Dezideriu- *Adio, Europa!*) sau pur și simplu un scriitor de succes (Alexandru Șerban din *Sertarul cu aplauze* de Ana Blandiana). Prin urmare, aceste personaje ilustrează categoria aristoteliciană a „oamenilor aleși”, ce constituie un alt specific al tragediei și prin suferința și

martiriul îndurat, prin tăria morală de care dau dovadă pe parcursul unei narațiuni care respectă cele cinci acte ale unei tragedii (după cum vom demonstra mai jos).

Prin alegerea unor asemenea protagoniști, superiori prin calitățile moral-intelectuale și prin parcursul cristic celorlalte personaje din aceeași lume ficțională, prima reprezentare respectă o altă cunoscută recomandare a *Poeticii*: relatează întâmplări în stare să stârnească mila și frica (Aristotel, 1998, 78), de unde și tendința autorilor de a adăuga o lungă listă de suplicii îndurate de protagonist pe parcursul romanului. Am putea spune că scriitorul din prima tipologie oferă „Prolegomene pentru o viitoare victimologie”, după formula autoironică a lui I.D. Sîrbu², perspectiva predilectă fiind cea a victimei, nu doar pentru literatura amplă a memorialisticii, dar și pentru istorisirile fictionalizate în romane și filme. Pentru demascarea ideologiei totalitare se cere găsirea unui loc geometric al privirii etice și acela este cel al martorului-victimă care se confruntă cu absurdul dat de efectele implementării oricăror ideologii și, mai ales al orbirii, al dezumanizării. Faptul este excelent observat de Goma, care relatează (în *Gherla*) efectele intruziunii de nestăvilit a politicianului, efect redat prin diferite reacții ale colegilor de celulă, pe care suferința și dușmanul comun ar fi trebuit să-i solidarizeze, dar: „în clipa în care se intra pe terenul politic, partenerul se transforma într-o clipă: ochelari de cal, șabloane, intoleranță, convingerea că el e în posesia adevărului.” (Goma, 1990, 143).

Cât despre problema fricii, ea este deopotrivă parte constituivă a intrigii, a temei, a subiectului și a lumii ficționale a romanelor din prima tipologie. Frica face parte din ansamblul tematic central al primei reprezentări, ce va dispărea progresiv din descrierile lumii comuniste ale celorlalte tipologii. Un pasaj extrem de edificator pentru caracterul constitutiv al fricii pentru individul trăitor în totalitarism, pentru sursa de inspirație a celui ce scrie în totalitarism, pentru dinamica lumii ficționale a romanului distopic este oferit tot de I.D. Sîrbu în *Adio, Europa!*: „aerul este compus din azot, oxigen și frică. Apa e compusă din hidrogen, oxigen și frică. Oamenii sunt compuși din o mulțime de materii organice și anorganice, plus o frică matrice, în care se scaldă toată dumnezeirea și sublimul nostru. Venim dintr-un întuneric, evoluăm spre un alt întuneric. Frica. Puteam să nu fim deloc, putem să nu mai fim deloc, putem să fim și să nu mai fim în același timp. Frica. Nevrozele, psihozele, convingerile dogmatice definitive și ireversibile sunt cauzate de frică, se manifestă prin frică, duc spre un sfârșit care nu este decât o frică și mai mare. Între mizera stare de a face pe tine de frică și sublima flacără a extazului mistic există o singură trăsătură de unire, EA, Măria Sa Frica. Ea,

² Autorul dovedește încă o dată să este un spirit profetic, anticipând voga memorialistică din perioada postdecembristă, considerând că va constitui un prim impuls de a face bilanțul suferinței (Sîrbu, 2006, II, 40).

frica de foame, de ciumă, de stăpâni, de moarte chiar, poate fi învinsă – în locul lor vor apărea angoasele, urâtul, golul, neantul. Frica de frică.” (Sîrbu, 2006, 260-261).

Traseul personajului primei reprezentări este de asemenea rezumabil prin această luptă cu frica: „Viața ca o luptă a lui Iacob cu îngerul „F”; *sein, haben* și *werden* ca verbe ajutătoare ale visului sau speranței noastre, că se poate trece din frică în libertate, din frică în existență, din trupul plin de frică în ființa ce nu cunoaște nici un fel de spaimă. Principiul creator al noii lumi totalitare este tot frica, o substituie demonică a vrebului divin: „Zeii, înainte de toate, au creat frica. Și în anii ce i-am petrecut în leprozerie eram convins că la început a fost frica, din care s-a născut Cuvântul.” (Sîrbu, 2006, 261). Personajele pot fi clasificate după acest principiu, în categoria celor ce suportă frica și cele care propagă frica, iar edificator este faptul că toate personajele unor romane ca *Adio, Europa!* sau *Quo vadis, Domine?* sau *Al doilea mesager* nu rămân niciodată indiferente la sentimentul fricii, având o raportare sau alta la acesta și propagând-o extradiegetic, nelăsând cititorul impasibil, nepermițându-i postura de spectator indiferent.

Un imperativ similar, de a spune adevărul despre infernul concentraționar românesc din vremea comunismului, este parte din geneza romanului autobiografic *Gherla* de Paul Goma, roman apărut în Franța la scurtă vreme după traducerea *Arhipelagului gulag* și în 1990, în ediție românească, fiind din toate privințele o deschidere a paradigmei etice la noi, a ceea ce am numit altundeva „literatura traumei” și a perspectivei realiste a martorului victimă (Rothberg, 2000). Romanul este o încercare de a ficționaliza o experiență traumatică (experiența concentraționară), iar strategia de punere în intrigă a unui astfel de eveniment imposibil de reprezentat este de a plasa la finalul cărții tocmai confruntarea directă cu represiunea (bătăile, torturile), de a anticipa această zi a eliberării și de a intercala mereu alte paranteze despre viața de zi cu zi într-una din închisorile cele mai celebre din „obsedantul deceniu”, de a înainta prin analepse și prolepse care mențin un suspans reductibil la sentimentul fricii de moarte trăit și mărturisit de autor/narator/protagonist. Forma este una fragmentară, un discurs întrerupt, implicând dese tăceri, o formă hibridă, între roman și autobiografie, reușind adesea o derulare aproape filmică, cu stop-cadre și reluări ale scenei din punctul unor maxime tensiuni, cum este scena interogatoriului final.

Romanul e gândit ca un dialog cu un interlocutor generic, identificabil cu un cititor occidental, căruia povestitorul își ia sarcina de a-i explica lipsa de logică a sistemului represiv, ilustrând foarte bine în formă și conținut trăsăturile primei reprezentări: un distopic difuz al lumii descrise și un traseu similar pentru protagonist, de la inițierea în tainele unei lumi de neînțeles, apoi aplicarea unor strategii de supraviețuire, cu momente de aparentă și

temporară victorie (care înseamnă posibilitatea de a te opune sistemului, măcar temporar, așa cum este scena cu încălcarea interdicției de a se așeza pe paturi) și cu deznodământul în care înjustețea sistemului triumfă din nou: înainte de eliberare, se produce un incident în celulă (o încăierare dintre doi deținuți, dintre care unul e informator) care are drept urmare anchetarea și o pedeapsă dură, prin intermediul căreia Goma descrie câteva tipologii de tortionari (Istrate, Șomlea) și de șefi de penitenciar (Goiciu), practicile lor, construind o scenă de un mare dramatism (cea care cuprinde incidentul din celulă și tortura finală), scenă întreruptă de toate parantezele necesare pentru a înțelege atmosfera din închisoare (iluziile legate de iminenta venire a americanilor), consecințele unei revolte a deținuților, declanșată accidental, tipologia reprezentanților sistemului, ierarhia dintr-un penitenciar și din sistemul întreg și metamorfozele fricii trăite nu doar de deținuți, ci și de gardieni sau chiar frica lui Goiciu însuși (de singurătate), precum și o suită de personaje memorabile, chiar dacă reale (Nandi, colegul de suferință, medicul Mihai, Goiciu, Istrate).

O diferență fundamentală separă însă scrierea lui Goma de *Adio, Europa!*: proporția factual-ficțiune, în primul caz fiind vorba transmiterea de o experiență reală, transmisă prin intermediul unor persoane reale și situații pe care le presupunem reale, sensul mărturiei fiind tocmai acela de a șoca prin acest real greu de crezut, dar care s-a petrecut întocmai; în al doilea caz, persoana reală a autorului, eul empiric trecut prin experiențe traumatice similare, se oglindește într-un alter-ego care împrumută câteva trăsături ale portretului autorului, dar devine un personaj ficțional (Candid Dezideriu), cu o poveste ficțională care înglobează factualul trecutului traumatic (nota autorului ține să menționeze că episoadele referitoare la război, la experiența carcerală, la cazul N. Paloș sunt reale- Sîrbu, 2006, II, 124). Ea exemplifică tocmai trecerea de la fascinația re-combinării cu mijloace românești a factualului pur (*Gherla*) către un plus de importanță pe care o capătă medierea ficțională (*Adio, Europa!*), chiar dacă rămâne semnificativă dorința lui I.D Sîrbu de a certifica prin acea notă de subsol același adevăr al factualului și al martorului-supraviețuitor-povestitor (instanță narativă apropiată de cea a lui Goma), un impuls specific primei reprezentări. Cu toate acestea, în romanul lui Sîrbu suntem într-o altă fază a primei reprezentări, în care în prim plan trec întâmplările ficționale ale personajului Candid Dezideriu, iar în plan secund revenirile în trecutul traumelor reale, în prim plan mijloacele satirei și ale distopicului tragic ce țin de discurs, structură narativă și construcție de caractere și în plan secund amintirile întâmplărilor reale.

Ambele cărți manifestă aceeași plăcere de a povesti, aceeași încredere în povestire ca strategie de supraviețuire, nu doar după consumarea evenimentelor traumatice, ci chiar în

timpul desfășurării lor: Goma explică faptul că simpla intenție de a observa făcea ca intensitatea evenimentului să scadă (Goma, 1990, 19), dar și datoria față de memorie, necesitatea de a re-memora și de a face cunoscut acest experiment inuman concentraționar după eliberare, chiar dacă regulamentul semnat obliga la tăcere. Aici avem de fapt indisolubila legătură dintre martorul-supraviețuitor, necesitatea re-memorării și povestire care constituie dinamica literaturii spațiului concentraționar. Povestirea e o strategie de supraviețuire, iar adevăratul infern începe o dată cu tăcerea, „unde e interzis să povestești, să-ți aduci aminte”, iadul fiind locul unde nu există memorie (Sîrbu, 2006, II, 134).

O problemă legată de această primă tipologie este încadrarea ei cronologică. După cum lesne se poate observa, această tipologie este echivalentă cu literatura anticomunistă scrisă când încă regimurile comuniste nu se prăbușiseră în Europa de Est, având ca sursă de inspirație „noaptea adâncă a stalinismului” în chip de trecut traumatic și de eveniment-referință, cu opere publicate fie în țările comuniste în perioada așa-numitelor „dezghețuri”, fie trimise în Occident clandestin. După cum se știe, această literatură dizidentă a intrat în atenția publicului occidental tocmai prin mărturia supraviețuitorului, prin dezvăluirea problemei lagărelor, proceselor, închisorilor (Lovinescu, 1990, 10). Excepția, în vremea comunismelor, o constituia, în opinia Monicăi Lovinescu, tot literatura română, căreia i-a lipsit o vreme lupta inteligenței de a pune în discuție crimele epocii staliniste, trecându-se din teroare spre literatură, fără reflectarea acesteia, spre o literatură a „evaziunii estetice” (Lovinescu, 1990, 10). Ea mai observa că această „contestare radicală” s-a făcut în literaturile est-europene nu prin „șlefuire de imagini”, ci prin simbol, deci, în termenii noștri, nu prin vizual, ci prin lizibil, prin accentul asupra semnificației, care face parte din aceeași paradigmă a accentului pus pe limbaj (chiar și de către sistemul comunist), idee ce fusese deja speculată de Orwell și discutată apoi de Milosz (Lovinescu, 1990, 19). Tendința literaturii române din vremea comunismului era nu spre o literatură a mărturisirilor, nu prin demascarea directă a minciunii, nu prin tematică, ci spre formă, cuvânt, calofilie, ceea ce o singularizează în cadrul literaturilor est-europene (Lovinescu, 1990, 10). Cronicile radiofonice ale Monicăi Lovinescu sunt un foarte bun barometru (acum de arhivă) pentru receptarea unui „spectator angajat” asupra literaturii anticomuniste din vremea comunismului și totodată o bună contextualizare a încercărilor românești, majoritatea localizabile în scurtul „dezgheț”: *Moromeții II*, *Intrusul* de Marin Preda, *F* al lui D.R. Popescu, *Absenții* de Augustin Buzura sau piesele lui Marin Sorescu. Toate aceste exemple ar fi parte din prima tipologie, dar se observă imediat diferența față de contestarea radicală a unui I.D. Sârbu, conștient că scrie o „literatură pentru sertar”, o operă postumă pentru vremuri mai bune.

A doua etapă, care ar începe după 1996, după consumarea literaturii de sertar și odată cu redeschiderea interesului pentru ficțiune, îi corespunde o tipologie marcată de necesitatea ficționalizării intensive a comunismului, care nu se mai fundamentează atât pe parabolă, cât pe metonimie (prin descrierea unei părți se va putea înțelege întregul), fie că apelează la realismul naturalist-apocaliptic (de la Radu Aldulescu la Daniel Bănulescu), fie că mizează pe fantezie (Doina Ruști, Răzvan Rădulescu) și istorii alternative (de la Mircea Cărtărescu la Bogdan Suceavă). Această tipologie, marcată de supremația ficționalului, pornește de la prezumția că o narațiune nu are nevoie atât de idei, cât de viața personajelor, glisând de la distopie la romanesc, de la descrierea unui sistem (miza surprinderii lui ca întreg se atenuează) la dinamica unor micro-istorii angrenate într-un cotidian privat de amprenta distopiei. Comunismul poate fi înțeles mai ales prin viața personajelor, plasate în postura de martori indirecti, angrenați fără să vrea în evenimente, actualizând mai degrabă perspectiva spectatorului, nu a martorului-victimă strivit de istorie. Romanul tipic pentru această etapă e marcat adesea de revenirea la peripețiile de factură picarescă, cel mai bun exemplu fiind proza lui Radu Aldulescu. Un exemplu concludent este cel al romanului *Amantul Colivăresei* (apărut în 1994) și adaptat în film de Lucian Pintilie în *Terminus Paradis* (1996). În timp ce romanul ne trimite prin densitatea epică a peripețiilor personajului la universul picaresc, filmul ne întoarce spre tragicul primei reprezentări.

A doua tipologie dezvăluie momentul în care reprezentarea comunismului ca sistem totalitar se contaminează de prezentul tumultuos al tranziției postcomuniste, pentru a cărei reprezentare nu mai funcționează nici strategiile esopic-alegorice ale limbajului subversiv și nici mecanismele descriptive și tipizante ale distopiei. Tipurile umane portretizate se diversifică, nuanțele se multiplică, iar impresia de omogenizare socială (de exemplu societatea puternic uniformizată descrisă de Bujor Nedelcovici în *Al doilea mesager* sau cea clar ierarhizată din *Hesperus* de Ioan Petru Culianu) lasă loc unui tablou mult mai complex și asimetric. Postcomunismul a adus sentimentul sumbru al unei societăți cu ierarhiile spulberate, pe ruinele cenușii ale unei lumi sfârșite, un acid spirit critic față de prezent, animat de iluziile spulberate de turnura evenimentelor politice, în contrast cu o secretă speranță pentru viitor (integrarea în Europa).

O a treia perioadă (și tipologie) începe după 2004, odată cu afirmarea unei alte generații de prozatori, fiind o perioadă a normalizării, a escapismului nostalgic, aducând un contrast între condamnarea oficială a comunismului și revizitarea lui de către roman, o reevaluare nostalgic-împăcată, care dizolvă cu totul caracterul său totalitar, păstrând însă perspectiva autobiografică. Dispare și componenta apocaliptică, fiind înlocuită de anatomia

derizoriului, banalului și eludând perspectiva hermeneutică într-o anomie generalizată. Literatura tinerilor poate fi cercetată și prin prisma dorinței lor radicale de a se distinge de literatura perioadei anterioare. Este momentul în care „istoria secundară” a comunismului ia amploare și devine modă literară, înlocuind narațiunea traumei totalitare, în jurul căreia se construia discursul românesc al primelor două perioade. Istoriile personale aparținând acestui ultim tip de reprezentare evită cu obstinație componenta represivă a regimului, astfel că asistăm la o surdinizare a perspectivei etice, la o trecere spre o atitudine concesivă, simpatetică, estetic-muzeală, la o programatică selecție a aspectelor lui secundare, extrăgând mai ales nota de umor negru, din postura unei marginalități ludice.

Un alt criteriu cu care se intersectează cercetarea reprezentărilor comunismului este desigur cel al dominantelor literare: după 1990 asistăm treptat la epuizarea strategiilor postmoderne și ale textualismului optzecist și totodată la necesitatea ca proza să-și (re)găsească mai vechi strategii de a trata o temă maximalistă cum este confruntarea dintre un sistem anihilant și om, o astfel de strategie fiind neo-realismul naturalist sau apocaliptic. În acest din urmă caz, dinamica internă a schimbării de paradigmă literară e facilitată chiar de tema în cauză: imboldul de a narativiza comunismul, de a-l cuprinde într-o povestire, dar și presiunea de a răspunde socialului și dilemelor insurmontabile ce pot deriva din întâlnirea cu el. Un rar exemplu de combinare a strategiilor postmoderne cu dorința de a construi panorama totală a comunismului, o sinteză apărută la finalul celei de-a doua etape (2004) este romanul *Pupa russa* de Gheorghe Crăciun.

Pe de altă parte, oricât de fascinantă ar fi pentru un critic tentativa de a construi o panoramă formată din serii de romane care să-și răspundă structural și să compună un tablou diacronic al unei evoluții, cu toate acestea nu vom pretinde că romanul de după 1990 respectă fără excepție evoluția în cele trei etape schițate de noi. Cele trei „etape”, „faze” sau tipologii sunt mai degrabă compuse din constelații de romane ale căror tendințe structurale converg spre o anumită atitudine/abordare a comunismului, se axează pe un set comun de invarianți, construiesc lumi ficționale asemănătoare, cu atmosferă similară etc. Sunt nenumărate exemple care ar demonstra cum romanul despre comunism de până acum transgresează cronologia schițată până aici. Există proiecte românești începute după 1990 și finalizate tardiv, ieșind din paradigma care le-a generat, dobândind implicit un caracter hibrid, sincretic, așa cum este cazul romanului *Un om din est* de Ioan Groșan, care conține și stilul minimalist al comediei cotidianului în comunism, dar și perspectiva martorului direct sau romanul *Un singur cer deasupra lor* de Ruxandra Cesereanu, sintetizând mai ales prima și a doua etapă.

O ultimă provocare metodologică ar fi cea interdisciplinară: istoria romanului

postcomunist se clarifică atunci când panorama lui se contrapune cu istoria filmului românesc postdecembrist, mai precis cu diacronia reprezentărilor filmice ale comunismului. Vom putea porni de la câteva ipoteze: romanul tinde (sau nu) să deconstruiască ideologia dominantă, aflat cel mai adesea în contrast cu discursul hegemonic, iar filmul fiind mai degrabă un simptom al mentalității sau imaginarului perioadei. Un exemplu ar fi anul 2006, când are loc condamnarea oficială a comunismului, în timp ce o serie de romane erau marcate de o anume nostalgie în fața unei epoci de care autorii se distanțează (autorii sunt prea tineri să fi cunoscut comunismul în postura de victime), care este mai degrabă sursa unei comedii a cotidianului, prilejuind o plimbare fascinată de sistemul obiectelor sale stranii. În 2007 apare filmul lui Cristian Mungiu, *4 luni, 3 săptămâni, 2 zile* care, cu toate că nu e lipsit de scene ironic-comice, dă o turnură sumbră realităților observate (axat în jurul decretului ceaușist de interzicere a avorturilor, ca și alte filme ale perioadei), răspunzând astfel cerințelor discursului hegemonic la acea dată, cel pronunțat anti-comunist.

Exemplele care confirmă de această dată convergența între stilul și atitudinea ideologică a reprezentărilor românești și filmice sunt însă mai numeroase. Prima etapă (1990-1994), dominată de distopii românești precum *Al doilea mesager* este și perioada unor distopii filmice precum *Hotel de lux* de Dan Pița. Filmul traversează în acești ani același impas discursiv, având aceeași deschidere spre parabolă și distopie, ancorat în aceeași violență a limbajului și a reprezentării. Și mai interesant este cazul romancierilor care s-au implicat și în scrierea unor scenarii de film, așa cum este Radu Aldulescu, care adaptează romanul său *Amantul Colivăresei* pentru filmul *Terminus Paradis* (1996) de Lucian Pintilie. Diferențele sunt semnificative: acțiunea romanului e plasată exclusiv în anii comunismului, pe când filmul mută acțiunea pe fundalul crizei tranziției haotice postdecembriste. *Băiuțelii*, romanul minimalist nostalgic semnat de Filip și Matei Florian este publicat în 2006, anul apariției unui film marcat de o tonalitate nostalgică similară, plasat în aceiași ani de sfârșit ai regimului și eludând orice referință la caracterul său totalitar (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*). De asemenea, afirmarea noii generații de prozatori douămiiști coincide cu succesul Noului Val în cinematografia românească, impunând un nou stil al realismului (tot de factură minimalistă), după anul 2002.

În concluzie, studiul va fi marcat de un pluralism metodologic, trecând de la comparatismul transversal al investigării invariantilor, la analiza imaginarului prin recursul la film, descriind sumar trăsăturile ideologice ale discursului hegemonic specific fiecărei perioade, dar susținând în continuare primatul textului literar și a travaliului hermeneutic, a

selecției romanelor etalon pentru fiecare tipologie. Pentru a contextualiza tipologiile literare, e nevoie și de panoramarea celor filmice, menite să facă legătura dintre artă și media.

I. 5. Istории alternative despre comunism: re-povestind trecutul în filmul românesc postdecembrist

Filmul românesc a urmat timp de 45 de ani de comunism politicile dominante și cerințele ideologice ale cenzurii, iar excepțiile nu sunt prea multe la număr: *Reconstituirea* (1970, Lucian Pintilie), *Proba de microfon* (Mircea Daneliuc, 1980), *Croaziera* (1982, Mircea Daneliuc), *Concurs* (1982, Dan Pița), *Faleze de nisip* (1983), *Glissando* (Daneliuc, 1984), *Secvențe* (Alexandru Tatos, 1982). Radiografia cea mai radicală aparține lui Cristian Tudor Popescu (2011), care re-contextualizează și aceste exemple, explicând posibilitatea apariției lor tot ca o breșă produsă de sistemul însuși. Întrebările ce apar imediat atunci când încercăm să evaluăm producția postcomunistă a filmului românesc și a reprezentărilor sale despre trecutul recent sunt: în ce măsură filmul din această perioadă aduce o distanțare critică față de discursul hegemonic, dominant într-o anumită perioadă? În ce măsură aceste exemple pot fi folosite ca simptom al epocii, al obsesiilor ei tematic-discursive sau deviază și influențează peisajul mediatic spre alte probleme? În ce măsură cele trei faze ale receptării și asimilării trecutului comunist se vor regăsi în evoluția filmului românesc după 1989 și dacă există analogii cu romanul?

I.5.1 Prima tipologie sau manualul luptătorului cu sistemul totalitar

Prima tipologie de reprezentare pe care o vom descrie extensiv în legătură cu romanul se regăsește bine reprezentată și în filmul românesc post-decembrist, fiind dominată tot de discursul victimelor represiunii comuniste, portretizând regimul exclusiv ca sistem totalitar și insistând pe cele mai extreme episoade ale trecutului, fie prin descrieri factuale (filmul documentar) sau prin filmul de ficțiune (prima cale pare mai ușoară și mai frecventată de cinești). Un exemplu ar fi epoca “obsedantului deceniu”, din care cineștii au selectat episodul eliminării rezistenței anticomuniste a partizanilor din munți, experiențele carcerale și de tortură, figurarea vastului aparat de Securitate, într-un cuvânt frecventând aceleași teme ca

și romanul sau literatura non-ficțională a memoriilor apărute în aceeași perioadă.

Această tipologie este ilustrată de filme precum *Undeva în Est* (1991, Nicolae Mărgineanu), tratând tema colectivizării forțate, represiunea partizanilor și practicile violente ale Securității ; *Cel mai iubit dintre pământeni* (1995, Șerban Marinescu), ecranizare a romanului omonim, insistând pe experiențele traumatiche ale unui intelectual în închisorile comuniste și pe incapacitatea lui de a se adapta ; *Stare de fapt* (1995, Stere Gulea), ilustrând problema obsedantă în epocă, problema adevărului istoric despre Revoluție ; *Somnul insulei* (1994, Mircea Veroiu) – adaptare a romanului *Al doilea mesager*, o reprezentare fidelă a distopiei cu mijloacele cinematografiei (comportând anumite riscuri) și insistând pe consecințele compromisului cu autoritatea, la care recurge protagonistul spre final ; *Trahir/A trăda* (1993, Radu Mihăileanu) – reia tema colaboraționismului și a compromisului moral, detaliind consecințele lui ireversibile asupra destinului ulterior al eroului, marcat în mod tragic de acest pact faustic.

Filmul lui Dan Pița *Hotel de lux* (1992) este de asemenea emblematic pentru prima tipologie, relevând prelungirea unei strategii ficționale mai vechi, dovedind încă o dată continuitatea dintre deceniul nouă și perioada 1990-1996. Este același filon neomodernist a stilului subversiv pe care îl regăsim și în romanul distopic, unde simbolistica și metaforele își mențin o importanță aparte, pe care o vor pierde ulterior, în cazul paradigmei minimaliste a Noului Val Românesc. Nu putem omite nici serialul documentar al Luciei Hossu-Longin, *Memorialul durerii* (început în 1991), paradigmatic pentru modul în care discursul anticomunist își regăsea termenii în noua realitate liberă a postcomunismului, când reperele identitare trebuiau regândite în fața traumelor trecutului și a evenimentelor lui dificil de narativizat: eliminarea rezistenței partizanilor, colectivizarea forțată, destinul exemplar al unor intelectuali-dizidenți precum Paul Goma sau Monica Lovinescu și Virgil Ierunca.

La fel ca în cazul romanului distopic, filmul subversiv din vremea comunismului s-a axat pe metafore spațiale sugerând închiderea, pe o mizanscenă a spațiului carceral din care nu mai există ieșire, singura evadare posibilă pentru erou fiind moartea. Tradiția altfel destul de firavă a filmului subversiv anticomunist a fost inițiată la noi de filmele lui Lucian Pintilie. Prima încercare, *Duminică la ora șase*, se folosește de un subiect agreat și oficial acceptat de cenzură (lupta comuniștilor ilegaliști cu autoritate), reducând la minimum suma elementelor ce ar indica epoca, trimitând implicit și la confruntarea cu sistemul comunist însuși (deschiderea problemele contemporane cu realizarea filmului devine mai importantă decât recuzita de epocă), fiind, după formula lui Cristian Tudor Popescu, un exemplu de artisticizare a propagandei, ca și *Valurile Dunării* de Liviu Ciulei, prin mijloacele

formalismului cinematografic care subminează din interior scenariul care respecta în linii mari ideologia (Popescu, 2011, 176). Finalul nu poate fi decât tot tragic, ca în majoritatea filmelor lui Pintilie (și o caracteristică a primei tipologii de reprezentare a comunismului): protagonistul e încercuit de agenții Siguranței la malul unei mări într-o scenă ce trimite spre finalul filmului lui Truffaut, *Cele 400 de lovituri*.

În *Reconstituirea* (1970), mizanscena trimite și mai clar spre un spațiu închis (o poiană încercuită de munți, un fel de celulă naturală în care se desfășoară un neîntrerupt interogatoriu), iar impresia de clausturare este sporită și prin faptul că întreaga acțiune a filmului se desfășoară în același loc, pe durata câtorva ore, în care Vuică, tânărul pletos care refuză să intre în jocul regizat de procuror, devine victima tragică a jocului periculos de pendulare între real și ficțional, după cum critica a și observat, pe urmele afirmațiilor regizorului însuși (Corciovescu, 2010, 16). Personajul interpretat de George Mihăiță utilizează aceleași mijloace ale ironiei, provocării și subversiunii care îi sunt proprii chiar filmului (un joc subtil de punere în abis, care explică printre altele de ce filmul a fost retras după două săptămâni din cinematografe). Figura lui Vuică întruchipează figura tânărului rebel al perioadei, racordându-se unui imaginar colectiv ce depășește spațiul est-european, într-un moment în care marele protest studentesc din Occidentul anului 1968 era încă proaspăt, fiind contrapus în film individului în uniformă, simbol al sistemului, cum bine observa Cristian Tudor Popescu (2011, 174). Același critic caracterizează filmul drept „cea mai avansată încercare anti-sistem din cinematografia epocii comuniste în România” (Popescu, 2011, 175), deși mai corect ar fi să afirmăm că este prima încercare cu adevărat notabilă de a evita orice compromis cu cenzura din vremea comunismului, pentru că filmele lui Daneliuc din anii '80 (*Proba de microfon*, *Croaziera* și *Glissando*) reprezintă fiecare încercări explicite de subminare a ideologiei oficiale la fel de valoroase și la fel de îndrăznețe.

Revenind la problema simbolisicii clausturante întrupate de mizanscena acestor filme, trebuie spus că această trăsătură se păstrează și la filmele despre comunism din perioada 1990-1996, cum ar fi *Hotel de lux*, *Trahir/A trăda* (1993, Radu Mihăileanu) sau *Somnul insulei* (Mircea Veroiu, 1994), confirmând și în cazul filmului această continuitate stilistică pe care o vom detalia în cazul romanului între momentul de dinainte și cel de după 1989. În aceste filme, mizanscena primește o încărcătură simbolică aparte încă de la primele cadre, deoarece toate descriu un spațiu sufocant, unde protagonistul devine treptat conștient de acest prizonierat perpetuu.

Un exemplu concludent în acest sens este filmul *Glissando* (1984³), care încheie seria filmelor subversive și practicând o critică mai mult sau mai puțin voalată a regimului precum *Secvențe* (Alexandru Tatos), *Concurs* (Dan Pița) și mai ales *Proba de microfon* și *Croaziera*. Primul cadrul din *Glissando* ne introduce într-o cameră întunecată, aglomerată cu obiecte, printr-o panoramare circulară care accentuează mișcarea în cerc care va fi caracteristica principală a traseului lui Ion Theodorescu, la fel și senzația de sufocare pe care filmul o va accentua în multiple rânduri. Următoarea secvență dezvăluie spațiul labirintic și absurd al sanatoriului care alătură un cazino, o baie turcească și un spital de boli mintale sub același acoperiș: în ciuda multiplelor încercări de a scăpa de influența lui morbidă, finalul îl va surprinde pe Ion Theodorescu urmărit și exclus din comunitate, lipsit de orice speranță și conștient de imposibilitatea de evadării, având ca unică soluție sinuciderea.

Chiar dacă scenariul, semnat tot de Mircea Daneliuc, este „inspirat după o idee” din „Omul din vis” de Cezar Petrescu, situează acțiunea în epoca interbelică și ocupă prima parte cu o idilă amoroasă (cea dintre Ion Teodorescu și Nina), filmul conține în a doua parte o serie de racorduri explozive cu trimitere directă la spectacolul prea bine cunoscut de spectatori anului 1984: manifestațiile, portavocea din care răsună cuvinte ininteligibile, dar răstite, sugerând o voce de dictator, repetatele secvențe cu aplauzele condiționate, problema cărților cenzurate și mai ales ritualurile absurde din secvența finală, unde spațiul sanatoriului se deschide sugestiv spre lumea spectatorului din acea vreme, sugestia fiind că sanatoriul va înghiți treptat marea masă a cetățenilor, despărțindu-i de agenții sistemului/supraveghetorii.

Aici ar trebui făcută o distincție importantă, pe care o considerăm valabilă și în cazul romanului (un exemplu fiind *Biserica neagră*), și care este prezentă în filmul lui Daneliuc, care ezită mereu între oniric și simbolic pe de o parte și distopic pe de alta, între alunecarea haotică similară unei sintaxe a visului și descrierea cu aluzii precise la o societate totalitară, metaforizată prin spațiul sanatoriului.

Somnul insulei, o adaptare întârziată după *Al doilea mesager* de Bujor Nedelcovici, se deschide cu același accent pus pe claustrare, concentrat într-un prim plan cu barele negre ca de poartă de celulă, prin care abia se poate zări țărmul unei mări, iar spectatorul devine conștient de un alt spațiu al închiderii, insula Republicii distopice, înconjurată de mare, unde protagonistul Danyel Raynal tocmai a sosit. Filmul respectă în mare măsură spiritul și litera cărții, chiar și în privința stilisticii marcate de un simbolism neomodernist, având încă același impuls impetuos al sintezei și aceeași credință în puterea simbolurilor (de exemplu acele

³ Filmul a prilejuit, după cum se știe, o confruntare directă a regizorului cu Secția de Propagandă, soldată cu depunerea carnetului de membru de partid.

flash-uri rapide cu pânza de paianjen, cu un porumbel mort sau cu ceasul fără limbi, cel din urmă trimițând la acea oprire a timpului pe care Nedelcovici o atribuia Insulei în roman) și evitarea oricărei relativizări a condiției artistului (pe care o regăsim și în filmele lui Dan Pița, mai ales în *Eu sunt Adam*). Juxtapunerea acestor imagini simbol este totuși una simplistă și prea explicită, iar filmul lui Veroiu păstrează artificiozitatea unor dialoguri și scene din roman.

Trahir/ A trăda de Radu Mihăileanu își clăustrează protagonistul (George Vlaicu, excelent jucat de Johan Leysen) într-o celulă ce trimite la universul carceral al obsedantului deceniu, o altă recurență tematică specifică primei tipologii de reprezentare și continuă cu suita de încercări ale personajului de a evada întâi din celula izolată, apoi din închisoare, apoi din țara sa, fiecare pas cerând de fapt un sacrificiu tot mai mare. Filmul se încheie ironic cu izolarea voluntară a eroului într-un hotel (ironic numit Hotel Terminus Est), unde se va sinucide, convins că este un trădător. Gestul său are o semnificație mai amplă : George încearcă să ofere o eliberare fiului său (viitorul, noua generație ce se va maturiza într-o altă lume) de presiunea traumei trecutului, un sacrificiu menit să elimine culpabilitatea și lunga istorie a compromisului cu un regim diabolic, a cărui energie malefică infestază și viitorul unei eventuale eliberări. Filmul lui Radu Mihăileanu răspunde direct dilemelor noii epoci postcomuniste în ceea ce privește moștenirea unui trecut care va îndemna la nesfârșit la reevaluarea și re-memorare, la procese de re-judecare a victimelor, sugerând că postcomunismul va fi marcat de aceeași obsesivă întoarcere în trecut, așa cum bine remarcă Boris Buden (2012). Faptul că acest gest simbolic are loc într-un hotel din Occident care se numește Terminus Est, după ce protagonistul a reușit să evadeze din regimul totalitar românesc are o dublă semnificație : pe de o parte este un model al destinului tragic al europenilor exilați și al faptului că spectrul comunismului mai bântuie încă memoria lor, chiar și după ce au părăsit locul distopiei totalitare, pe de altă parte poate fi un semn de întrebare legat de destinul postcomunist al statelor est-europene, marcate etern de stigmatul trecutului comunist, semn al inferiorității față de Occidentul în care cu greu vor putea fi cu adevărat integrați.

Toate aceste filme își centrează mizanscena asupra unui spațiu ambiguu (sanatoriul, închisoarea, hotelul) care poate fi descris ca posedând caracteristici heterotopice, ceea ce înseamnă, potrivit cunoscutei definiții foucaultiene, capacitatea de a se referi la toate celelalte spații (Foucault, 1986), de a se referi nu doar la lumea ficțională a protagoniștilor, ci și la realitatea extra-diegetică a spectatorului. Acesta este și motivul principal pentru care a fost atât de folosit în cadrul primei tipologii de reprezentare, cea care este marcată și de estetica

neomodernistă, subversivă. Sanatoriul, hotelul, închisoarea, vasul de croazieră reprezintă fiecare lumi în sine, imaginea la scară redusă care pot oglindi absurditatea, claustrarea, controlul și aspectele coșmarești ale puterii totalitare din lumea reală, ale spectatorului sau cititorului.

Un alt aspect tipic pentru prima reprezentare ce se referă de această dată la domeniul personajelor este dualismul accentuat între victimele sistemului/ protagoniștii și agenții opresiunii (antagoniștii), intriga principală fiind rezultatul confruntării dramatice între cele două zone ale ansamblului personajelor, separate astfel de o prăpastie de netrecut. Eroii capătă invariabil o aură de martiri (cei nevinovați care sunt sacrificați, au un destin tragic) și antagoniștii devin automat agenții malefici, avataruri ale Diavolului pe pământ. Agenții sunt adesea portretizați ca fiind mesageri ai diavolului, trimiși să își chinuie victimele, trăsătură comună și filmelor și romanelor primei perioade. Ruxandra Cesereanu a analizat în multiple rânduri acest tip de reprezentare a agenților Securității în romane ca *Playback* de Stelian Tănase, *Sertarul cu aplauze* de Ana Blandiana sau *Biserica neagră* de A. E. Baconsky și multe altele (Cesereanu, 2013, 172). Filmul lui Radu Mihăileanu nu face nici el excepție, prin figura anonimului antagonist, agentul de Securitate care propune pactul faustic: pentru a scăpa de tortură și de închisoare, dar mai ales pentru a-și putea publica poezia, George trebuie să devină un informator, cu condiția ca notele informative să fi fost deja oferite și semnate de alți informatori înaintea lui. Agentul, care rămâne anonim pe întreg parcursul filmului, este și cel care propune salvarea „poetului” de chinurile omului George Vlaicu, cel care îi oferă o viață perfectă după eliberare, când visul faimei literare se împlinește, dar și cel prin care suflul tragic al lipsei de alternativă și stigmatul malefic se materializează iremediabil asupra destinului lui George Vlaicu.

Filmul *Undeva în est* (1991) ar putea servi ca un exemplu sugestiv pentru aceste adânci diviziuni etice între victime și opresori, îngeri și demoni. Nefiind o realizare neapărat notabilă, filmul este mai degrabă un simptom al unui alt tip de ideologizare, cel specific postcomunismului. Subiectul e cunoscut, fiind o adaptare după romanul lui Augustin Buzura, *Fețele tăcerii*, tratând subiectul colectivizării forțate și al rezistenței în munți. Procesul colectivizării e condus de Camaradul Radu, căruia îi revine nu doar misiunea de a convinge pe țăranii bogați să se înscrie în gospodăria colectivă (țăranii sunt influențați să se opună de către Mărgineanu, personalitate puternică), dar și să elimine grupul tinerilor rebeli conduși de Sterian, o altă figură eroică a filmului, interpretat cu patos de Călin Nemeș, cunoscut tot pentru gestul eroic din timpul Revoluției române la Cluj. O scenă ce acumulează dramatism și tensiune este cea a întâlnirii dintre activistul Radu și Mărgineanu: mândrul țăran întrupează

vocea și perspectiva trecutului confruntat cu noua lume comunistă, guvernată de legi absurde, incomprehensibile. Un exemplu este legea care, deși îl declară proscris pe Mărgineanu, îl obligă în același timp să semneze intrarea în gospodăria colectivă. Filmul portretizează și regresia ireversibilă spre violență și crimă, spre uciderea nevinovaților, dar și felul cum o structură ierarhică în care sursa ordinilor e absentă reușește să-l transforme pe Radu dintr-un activist zelos într-o brută cinică, transformare pe care filmul o arată destul de tezig și schematic (de exemplu scena violului). Impulsul principal al filmului este să expună toate nedreptățile și să denunțe toate crimele unui sistem totalitar, fiind și un exemplu pentru stilul emfazei și al culorilor tari specific cinematografeii românești din anii '90. Un exemplu concludent pentru situația postcomunistă în relație cu trecutul transpare prin povestea fratelui ascuns în pivniță, un fel de om din subterană, e obligat la o tortură dublă, similară cu cea a spectatorului postcomunist, obligat să asiste la toate ororile unui sistem totalitar fără a putea interveni sau schimba în vreun fel trecutul traumatic. Filmul lui Nicolae Mărgineanu este și o bună ilustrare a unei trăsături cheie a primei reprezentări și anume accentul pus pe aura eroică a confruntării cu sistemul totalitar, aspect regăsit și în serialul documentar *Memorialul durerii*, aspect ce nu se putea regăsi în reprezentările pre-1989, fiind aspectul inedit adus de discursul postcomunist.

Trăsături relevante se pot extrage și din comparația dintre *Undeva în est* și *Portretul luptătorului la tinerețe* (2010, Constantin Popescu), un film care tratează același subiect al rezistenței armate a partizanilor în munți și având ca miză un aspect al identității naționale: demonstrarea caracterului non-obedient al românilor în decursul trecutului lor communist, alegând din nou episodul confruntării directe din anii '50, subiect preferat după cum am văzut de anii '90 (primele episoade din *Memorialul durerii* au fost toate consacrate partizanilor). Filmul alege deci un subiect caracteristic pentru prima tipologie și totuși data premierei (2010) indică o altă paradigmă, cea a post-aderării și o a treia tipologie: stilul minimalist e prezent (dialog, joc actoricesc, montaj), de asemenea putem remarca intenția de a disloca factualitatea istorică prin ficționalizare (linearitatea temporală a istorisirii reale este înlocuită de amalgamarea după sintaxa onirică a secvențelor), iar semnele recognoscibile ale perioadei au devenit deja părți funcționale ale unui film de acțiune. Diegeza filmului acordă o atenție sporită unei probleme prezente în romanele anti-totalitare ale primei tipologii, dar absente din filmele aceleiași reprezentări: se știe faptul că rezistența partizanilor a fost alimentată de credința că puterile occidentale (în special America) vor interveni în România pentru a restabili democrația și pentru a pune capăt dominației sovietice, iar intervenția era considerată

iminentă (descrierea formelor luate de această așteptare în închisorile comuniste poate fi găsită în scrierea autobiografică *Gherla* de Paul Goma, unde capătă nuanțe tragi-comice).

Scenele cele mai reușite ale filmului sunt cele în care această prăbușire dramatică a speranței este descrisă. Cea mai memorabilă scenă surprinde grupul partizanilor izolat pe vârful unui munte, într-un întuneric aproape complet, cu un radio cu care prind întâmplător un post american și un cântec voios din anii cincizeci. Grupul, deja extenuat de nesfârșita fugă din fața autorităților, ascultă în tăcere deplină și cu mare uimire, dar tot mai conștienți că lupta lor e una izolată, fără vreun ajutor occidental/american.

În *California Dreamin'* (2006) filmul neterminat al lui Cristian Nemescu, există de asemenea aluzii la acest moment celebru din trecutul românesc, unde, prin intermediul personajului Doiaru (Răzvan Vasilescu) și al gestului său absurd (refuzul de a da drumul unui tren cu militari americani) se sugerează că miracolul amânat câteva decenii (venirea americanilor) se produce în sfârșit după căderea comunismului (când evenimentul nu mai e un miracol, ci e percepută ca o intruziune) și nu atunci când fusese într-adevăr nevoie (după 1945). Se poate deci observa o schimbare de atitudine și față de trecutul comunist și față de Occident în sensul unei externalizări a culpabilității (ororile totalitarismului au fost posibile și pentru că Occidentul a rămas un martor impasibil) și în sensul unei deziluzii față de Occident, o dezamăgire adâncită de anii grei ai tranziției postcomuniste.

Același dualism, dar cu conotații diferite, inclusiv de ordin religios sunt observabile și la filme documentare din aceeași perioadă, cel mai bun exemplu fiind *Memorialul durerii*, unde partizanii sunt de mai multe ori numiți „martiri”, iar agenții securității apar ca „diavoli”, primii fiind comparați cu primii creștini, iar agenții sistemului fiind catalogați drept criminali lipsiți de scrupule. Motivația realizatoarei trimite la același așteptat proces al comunismului, cu stabilirea vinovaților și clarificarea gradului de vinovăție pentru actorii dramei, teme cheie pentru prima tipologie și perioadă de asimilare a traumei. În episodul „Recurs la cazul Motrescu”, realizatoarea adună mărturii, trece prin arhive pentru a dovedi faptul că Motrescu, deși prins și forțat de Securitate să colaboreze și să participe la o operațiune camuflaj de prindere a grupului condus de Ion Gavrilă Ogoranu, nu și-a trădat frații de suferință. După mărturisirile realizatoarei, filmarea documentarului și adunarea datelor a fost o cursă contra cronometru de a surprinde celulele și închisorile în starea lor originală și de a avea acces la acea istorie făurită de martori, ghidându-se după preceptul conform căruia victimele au întotdeauna dreptate.

Discursul anticomunist și-a păstrat același stil afectiv-pătimaș și aceleași opoziții maniheiste și într-o lucrare ce nu mai aparține nici ficțiunii, nici artelor performative, ci

istoriografiei: *Raportul Final* al Comisiei Tismăneanu a fost obiectul unor critici constante și polemici în presă sau a unor articole detaliate, reunite în volume colective (Ernu, 2008; Sîrbu, Polgar, 2009).

I.5.2. A doua tipologie sau cum se ficționalizează trecutul

A doua tipologie implică o relație diferită cu trecutul, având tendința de a evita episoadele factual-traumatice, iar când acestea sunt totuși prezente, medierea se face prin intermediul imaginației și ficțiunii (nu prin intermediul istoriei), iar intenția de a depăși opoziția simplistă dintre victime și opresori, rămânând totuși aproape de evenimente istorice recunoscutibile.

Exemplul cel mai potrivit pentru această reprezentare hibridă este filmul lui Dan Pița, *Eu sunt Adam* (1996), cu atât mai mult cu cât poate fi pus în contrast cu *Hotel de lux*, filmul din 1992 al aceluiași regizor, tipic pentru reprezentarea distopică. Deși *Eu sunt Adam* are ca subiect presiunea exercitată asupra intelectualilor și artiștilor de către sistem în anii '50, confruntarea dintre Securitate și profesor este învăluită în mister, până când nici agenții și nici spectatorul nu mai pot distinge între adevăr și ficțiune, între evenimente reale și inventate, între tărâmul de aici și cel de dincolo, în buna tradiție a prozei fantastice a lui Mircea Eliade, pe care Dan Pița alege să o adapteze. Interesant este cum Dan Pița trece de la o distopie (*Hotel de lux*) marcată încă de simbolism și limbaj subversiv, aproape de filmele subversive pre-1989 precum *Glissando* la o adaptare neconvențională ce se apropie de un experiment postmodern, folosind mereu intertextul cu prozele lui Eliade, din care juxtapune diverse fragmente parcă din plăcerea de a genera ficțiune ca refugiu din fața istoriei. Dacă *Hotel de lux* era mai degrabă reprezentativ pentru deceniul nouă prin mizanscena heterotopică și multiplele aluzii la regimul ceaușist, *Eu sunt Adam* sintetizează temele specifice postcomunismului și primului tip de reprezentare : obsesia întoarcerii în trecut, într-o epocă idilizată (interbelic), problema memoriei și a uitării, dar și un triumf al fanteziei asupra traumei istorice (obsedantul deceniu), dialectica obsesivă pentru postcomunismul românesc care contrapune mereu o epocă paradisiacă (interbelic) cu momentul instaurării comunismului (în film prezentul diabolizat al anilor '50), poate cel mai rezistent mod de reprezentare a istoriei afirmat după 1990, dar regăsibil și în *Glissando* (contrastul dintre prima și a doua parte a filmului). Anul apariției filmului coincide cu apariția *Orbitor*-ului de Mircea Cărtărescu, altă operă ce asimilează postmodern și fantast diverse episoade din trecutul comunist.

Nuntă mută (2008, Horațiu Mălăele) e un alt exemplu pentru acest al doilea tip de reprezentare. Filmul combină reprezentarea foarte stilizată a unei perioade istorice (primii ani după venirea comuniștilor la putere, mai precis anul morții lui Stalin, 1953) și a unui eveniment traumatic (eliminarea unui sat întreg pentru insubordonare în ziua înmormântării dictatorului) și este adesea aproape de spectrul realismului magic: obligați să anuleze nunta, oaspeții decid totuși să continue în liniște, simulând un chef și o nuntă, dar până la urmă bucuria însăși a acestui joc interzis erupe. Este din nou simptomatic pentru modul filmul tematizează un act de ficțiune care încearcă să scape presiunii concrete a istoriei totalitare. Filmul arată cum acest spațiu simbolic al libertății ce se instaurează o dată cu acest joc al tăcerii este literalmente distrus de intruziunea violentă a unui tanc sovietic, o scenă neverosimilă (ca și nunta în tăcere) dacă le-am raporta la o grilă realistă, dar accentuat simbolic în acest tip de reprezentare.

Undeva în Palilula (2012, Silviu Purcărete) e un alt exemplu de manifestare târzie a primei tipologii, care hibridiza estetica modernistă a “provinciilor imaginare”, atât de la modă în anii '70 - '80 și barocul reprezentării infuzate de dramatismul de tip teatral și marea încărcătură de simboluri pe care le-am discutat deja în legătură cu filmele lui Dan Pița, descriind tot un spațiu heterotopic, izolat, fantast-absurd, cu funcția de a construi complicate alegorii despre supraviețuirea românilor pe parcursul regimului comunist.

I.5.3. Tranziția spre a treia tipologie

Marele jaf comunist (2004, Alexandru Solomon), ca și *Decreștii* (2005), este un documentar ce decupează porțiuni din marele proces al comunismului, relevant pentru schimbările de accent aduse de a treia tipologie. Filmografia lui Alexandru Solomon e în sine relevantă, ilustrând tocmai turnura de la subiectul comunismului și a condamnării sale (*Cold Waves*, 2007) spre critica lumii postcomuniste și a capitaliștilor ei în *Kapitalism. Rețeta noastră secretă* (2010).

Marele jaf comunist trebuie comparat cu un alt film documentar, pe care l-am considerat emblematic pentru prima tipologie, mai precis *Memorialul durerii*. În serialul Luciei Hossu-Longin, atitudinea anticomunistă a naratorului/realizatorului era dezvăluită și mult accentuată încă de la primele minute ale genericului, prin sintagme memorabile, pornind de la prezumția că acest tip de discurs era absent din spațiul public și cel al autorității din acea vreme (“istoria care nu se învață în școală” – era intertitlul de la începutul filmului). Naratorul

lui Solomon (vocea lui Victor Rebengiuc) schimbă tonul spre o altă perspectivă, mult mai distanțată, calmă, mult mai ironică, tonalitatea fiind cea comică, chiar dacă subiectul nu e unul lipsit de finaluri dramatice, iar spectatorul conștientizează treptat că jefuitorii băncii vor sfârși în fața plutonului de execuție.

Filmul lui Alexandru Solomon reușește să schițeze condamnarea comunismului indirect, prin această perspectivă non-intruzivă a instanței centrale (realizator-narator), alegând ca punct de intrigă un eveniment (aparent) marginal de la finalul anilor '50 (1959), cazul atacului armat întreprins de un grup asupra unei mașini ale Băncii Naționale care transporta o sumă fabuloasă pentru acea vreme, pe scurt accidentul tipic capitalist într-un mediu suprasaturat de totalitarism. Regizorul juxtapune mărturiile despre modul cum a decurs jaful prin contrastul dintre relatările martorilor rămași în viață sau ale victimelor interogatoriilor (cei care au îndurat violența lor, cu toate că nu fuseseră implicați în jaf) și cele ale reprezentanților autorității (apare inclusiv celebrul șef de miliție Enoiu, cu o atitudine pios-miloasă față de nevinovații care au îndurat bătaile).

Acest contrast izbitor între versiunile lor de istorie orală devine o mărturie indirectă, dar clară despre politicile represive ale guvernului din acea vreme, revelând discrepanța dintre modul cum interogatoriile se desfășurau cu adevărat (suspecții erau forțați să-și admită și să-și mărturisească vinovăția, supuși la torturi și bătaii) și cum filmul de propagandă din 1959 (numit tot *Reconsituirea*) le prezenta (un milițian întrebând politicos vinovatul despre cum a decurs jaful, iar acesta negând orice implicare). Filmul devine scena unei confruntări dramatice peste timp între agenții represiunii (un judecător și câțiva ofițeri de Securitate, inclusiv Gheorghe Enoiu, anchetator celebru pentru sadismul său) și victimele lor rămase în viață (sau urmașii celor decedați), o confruntare între discursuri ce era absentă din primele episoade din serialul *Memorialul durerii*, unde doar victimele erau chemate să depună mărturie, incompletitudine ajustată în seria nouă, pornită după 2008, care dedică interviuri extinse torționarilor (anchete similare au fost pornite ulterior și de presă, de exemplu în ziarul „Gândul” în cazul torționarului Ion Ficior). Astfel de confruntări sunt menite să dezvăluie motivațiile ascunse și explicația pentru comportamentul crud al unor astfel de reprezentanți ai autorității prin intermediul propriilor discursuri, o metodă predilectă pentru filmele lui Solomon.

Marele jaf comunist ilustrează și o importantă preocupare mediatică și politică a anilor 2000: problema arhivelor secrete și surprizele pe care le-ar putea dezvălui despre persoanele care au pus în practică metodele sale totalitare. Fiul uneia dintre victime începe cercetarea prin labirintul arhivelor pentru a afla adevărul despre jaf și despre cum a fost

organizată pedeapsa vinovaților. Acesta este și pretextul pentru a revela practicile concrete folosite în anchete, opuse portretizării lor oficiale: poate cea mai semnificativă scenă din film arată o sală goală de cinema unde se proiectează filmul oficial, avându-i drept actori chiar pe participanții reali la jaf, iar apoi momentul întâlnirii victimelor și opresorilor în chip de spectatori cu filmul de propagandă (destinat inițial unei audiențe restrânse). Solomon tematizează deci, în stilul lui Dziga Vertov din *Omul cu aparatul de filmat* relația problematică dintre spectator-martor, istorie trăită, istorie re-povestită prin intermediul propagandei și, la final re-memorată de filmul lui Solomon însuși.

Faptul că regizorul și-a ales alte subiecte după 2007 (de exemplu *Kapitalism, rețeta noastră secretă*) este semnificativ pentru turnura dinspre critica subtilă a trecutului spre problemele și crizele din prezent, dinspre anticomunism spre un scepticism față de capitalismul autohton, cu începuturi suspecte: în *Kapitalism* investighează cazul unor oameni de afaceri cunoscuți pentru modul misterios în care au devenit bogați peste noapte (după anul 1990).

I.5.4. A treia tipologie sau cum se aplică logica „deflaționistă”

A treia tipologie este ilustrată de filme precum: *Amintiri din Epoca de Aur* (2009), *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* (Andrei Ujică), *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (Cătălin Mitulescu, 2006), *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (Cristian Mungiu, 2007). Toate aceste filme au apărut într-o paradigmă diferită, când discursul hegemonic era acela al anti-comunismului fervent: mass media, sfera socială și factorul politic erau cuprinse de febra căutării documentelor inedite, de „mania arhivelor”. Răspunsul artistic (filmul și literatura), dar și cel intelectual, al istoricilor de exemplu au avut impulsul de a se îndrepta spre polul opus, spre o privire mai nuanțată, spre o abordare mai complexă, de la tragic spre comic, de la diviziunile maniheiste între victime și sistemul anihilant spre acceptarea faptului că românii s-au adaptat până la urmă comunismului în viața cotidiană, de la miza totalizantă de a cuprinde comunismul ca întreg la o viziune mai parțială, dar mai subiectivă, mai particularizată, unde dilemele personale și universul intim devin scop în sine, nu doar unghi predilect de înțelegere a trecutului. Filmele, ca și romanele acestei tipologii încearcă să deconstruiască diviziunea simplistă și maniheistă dintre victime și opresori, ca mod de a opri noua ideologizare a anticomunismului (Pop, 2014). Aceeași tendință este împărtășită și de discursul istoriografic (un exemplu fiind criticile punctuale aduse Raportului Tismăneanu) și de romanul minimalist, după cum vom detalia în capitolul dedicat acestuia.

Cineăștii Noului Val Românesc aleg alte episoade din trecutul comunist, preferând mai ales ultimii ani ai regimului (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii, 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, Amintiri din Epoca de Aur, Oxygen*) sau chiar zilele Revoluției (*A fost sau n-a fost; Hârtia va fi albastră*). Prea puțini regizori își aleg subiecte plasate într-un viitor mai îndepărtat, excepția fiind *Portretul luptătorului la tinerețe*, care își alege și un subiect problematic, specific primei reprezentări. Regizorul Constantin Popescu a avut dificultăți în a ajusta abordarea minimalistă unui subiect de o mare forță tragică, dramatică și să combine dimensiunea factuală a poveștii destul de încărcate a periplului partizanilor prin munți (numeroase mărturii și jurnale, inclusiv cel al lui Ion Gavrilă Ogoranu, mărturii cuprinse și în *Memorialul durerii*, unde ele dobândesc o primă reconstituire mediatică) cu dorința de a inova și de a oferi o perspectivă nouă asupra unor fapte cunoscute.

Episoadele alese erau de fapt tot mai puțin despre confruntări cu sistemul totalitar, mai puțin despre comunism în sine și mai mult despre personajele însele și despre dilemele lor personale, despre viața lor intimă, iar perioada pre-1989 căpăta funcția de decor potrivit, de cadru interesant, exotic chiar. Un exemplu ar fi filmul lui Mungiu *4 luni, 3 săptămâni și două zile*, unde interzicerea avorturilor de către regimul Ceașist era ingredientul necesar punerii în intrigă a unei drame cu trei tineri, ilustrând astfel tema sacrificiului, dar nu prin eroi, ci prin anti-eroi, așa cum a demonstrat și Doru Pop în cartea sa despre Noul Val (2014).

Această tipologie nu mai oferă narațiuni ale rezistenței eroice prin luptă directă cu sistemul, ca în prima perioadă, ci narațiuni ale coexistenței și adaptării, nemainsistând asupra compromisului moral inacceptabil, ci asupra strategiei non-eroice de supraviețuire, așa cum a reușit Cristian Mungiu, nu doar în *4 luni..*, ci și în *Amintiri din epoca de aur*, unde, alături de ceilalți regizori, selectează tocmai suma strategiilor posibile de supraviețuire a românilor în condițiile dificile ale unui sistem aproape de sfârșit, într-o lume ce capătă farmecul unei lumi la crepuscul. Energia comică degajată de scenele filmului rezultă tocmai din contrastul dintre expectanțele privitorului și aceste „legende urbane”. Scopul implicit al fiecărui scurtmetraj este să surprindă un crâmpei din mundanul vieții în comunism, un orizont obiectual deja devenit exotic ca și în *Good Bye Lenin!*, o tendință comună cu romanul (Dan Lungu, Ștefan Baștovoi, Iulian Ciocan și alții) sau în discursul istoriografic (Peter Molloy, *The Lost World of Communism*, o istorie orală a vieții cotidiene), la fel și în memorialistica de tip nou, specifică anilor 2000, despre aceeași *Lume dispărută* (volumul semnat de Ion Manolescu, Paul Cernat etc). Tonalitatea tragică, dominantă în prima și a doua tipologie, lasă loc comediei și unui alt registru stilistic, folosit laolaltă cu viziunea specific postmodernă asupra istoriei, așa cum o dovedește al patrulea scurtmetraj, *Legenda fotografului de partid*, care ne introduce în culisele

vastului sistem de propagandă și al modului de construire a unei realități paralele. În loc să o abordeze frontal, implicând o critică directă, prin intermediul unui protagonist sacrificat de sistemul malefic, cum ar fi procedat un film/roman aparținând primei tipologii, filmul preia perspectiva unor funcționari ai sistemului (cei doi fotografi ai ziarului de partid) și se focalizează pe o eroare comică făcută din exces de zel de către cei doi angajați ai *Scântei* (Ceașescu apara până la urmă, în fotografia refăcută, cu două căciuli, una pe cap – cea falsă și una în mână – cea reală). Fotografia greșită și traseul ei spre vârful ierarhiei responsabililor e și prilejul de a arăta amploarea birocratică a unui sistem muribund, semnalând sfârșitul său iminent. Importanța reprezentării artistice implicată în acest spectacol al puterii, într-un moment în care nimeni nu mai credea cu adevărat în el, cu excepția, poate, a liderilor înșiși.

Această depășire a diviziunii etice dintre cei răi (comuniștii) și cei buni (victimele) poate fi observată și în filme documentare. Deși subiectul în sine nu este unul de factură minimalistă, fiind vorba chiar de instanța centrală a puterii comuniste, filmul lui Andrei Ujică, *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* exemplifică foarte bine a doua paradigmă relativizantă, ne-moralizatoare, postmodernă (bricolarea unor fragmente de filmări de arhivă), nu doar pentru că elimină orice comentariu din partea realizatorului sau a unei instanțe naratoriale, ci și pentru modul de a selecta și monta aceste fragmente de film, toate înfățișând momente din viața unui președinte, care doar în al doilea rând este un președinte de stat comunist (fiind instanțe din viața *oricărui* președinte), de la ascensiunea lui (înmormântarea lui Dej) până la prăbușirea sistemului.

Ujică alege ca incipit tocmai un fragment din cunoscutul film al procesului din 1989, sugerând parcă faptul că și Ceaușeștii au fost la rândul lor victimele unei conjuncturi istorice, mai ales că scena din proces va fi urmată de înmormântarea triumfală a lui Gheorghiu-Dej, iar juxtapunerea celor două sfârșituri, unul cu onoruri militare, celălalt în fața plutonului de execuție, e menită să puncteze cruda ironie a istoriei. Chiar dacă intervenția regizorului în subiectul filmului este minimală, ordonarea secvențelor este în sine semnificativă, iar Ujică reușește să extragă semnificații inedite din aceste filmări de arhivă. Regizorul combină și fragmente specifice unui discurs cândva hegemonic (cuvântările lui Ceaușescu cu diverse ocazii solemne, vizitele sale în străinătate) cu versantul alternativului, mai precis momentele intime cu familia, la înot, la vânătoare, la întâlnirea cu mulțimile etc. Ujică demonstrează că se poate alcătui o imagine umanizată și din portretul unui dictator, acreditat ca atare de două decenii de discurs anticomunist, fără a cădea în capcana nostalgiei și a idealizării lui retroactive.

I.5.5. Concluzii

Ar fi o sarcină imposibilă să schițăm o grilă cronologică fără rest, să integrăm fără excepție această mare cantitate de filme despre comunism, după aceste trei atitudini față de trecut, aparținând celor trei figuri ale martorului, spectatorului sau spectatorului întârziat. Am încercat să descriem fiecare tipologie în așa fel încât să surprindem specificul și filmele etalon.

Excepțiile apar când grila tipologică se intersectează cu cea cronologică și s-ar putea referi la filmele care s-au menținut într-o estetică a formei cinematografice și a alegerii temelor care nu mai era dominantă la momentul premierei lor, cum ar fi cazul unor filme ca *Nuntă mută*, *Undeva în Palilula* sau *Kino Karavan* de Titus Muntean. Toate aceste exemple prelungesc o estetică neomodernistă care domina cinematografia românească până în 1989, iar la momentul apariției lor, stilul minimalist devenise aproape obligatoriu. O altă problemă este că aceste atitudini față de trecutul comunist nu se pot găsi ca esențe pure, neaglutinate, ci mult mai amestecate, în special când e vorba de prima și a doua reprezentare, unde elementele neomoderniste se combină cu cele postmoderne (impulsul de a folosi istoria ca palimpsest pentru fabulație). Uneori, așa cum am văzut mai sus, și a treia reprezentare este în continuare tributară modelului postmodern al perspectivei asupra trecutului, fiind marcat de relativism al problemelor morale, comedia și deconstruirea stereotipiilor ideologice. Din punct de vedere stilistic, acest model de reprezentare și vehicularea lui crescândă în ultimii zece ani se explică prin apariția unei noi generații de regizori, ca și în cazul romanului, constituind ceea ce critica numește Noul Val românesc în cazul filmului și noua generație douămiistă în cazul ficțiunii românești, în ambele cazuri adoptând stilul minimalist.

II. REPREZENTAREA DISTOPIC-SATIRICĂ A COMUNISMULUI (PRIMA TIPOLOGIE)

Ca și în cazul filmului, scena prozei contemporane a făcut vizibilă, pe parcursul celor două decenii postdecembriste, confruntarea dintre două paradigme radical opuse, care vehiculează coduri, valori sau principii diferite, se hrănesc din viziuni ireconciliabile asupra comunismului, iar generațiile care le susțin sunt deja despărțite de o distanță enormă, egală cu cea dintre un sistem opresiv, autoritar și o societate a liberei concurențe și a transparenței. Paradigma etică, care construiește reprezentarea comunismului ca sistem opresiv, totalitar, sistem care sfârșește prin a desființa identitatea și, într-o ultimă fază, natura umană, are o longevitate egală cu cea a comunismului însuși, de la *Noi* al lui Zamiatin până la scrierile lui Soljenițin, de la 1984 de Orwell la *Al doilea mesager* de Bujor Nedelcovici sau *Mica apocalipsă* de Tadeusz Konwicki, înglobând totodată ampla serie de memorii și jurnale ale supraviețuitorilor lagărului comunist. O vastă bibliotecă, a cărei hartă nu e ușor de trasat (o sinteză exemplară și de pionierat rămâne *Gulagul în conștiința românească* de Ruxandra Cesereanu, cu o primă ediție în 1998), ale cărei granițe în timp devin tot mai vizibile: deși mai apar încă romane sau memorii care continuă înalta tradiție, semnele încheierii acestei paradigme sunt tot mai clare și vom încerca să le evidențiem în cele ce urmează. Paradigma etică este traversată, în literatura română, de falia lui decembrie 1989, eveniment care produce interesante mutații în reprezentarea represiunii comuniste, romanele apărute imediat după revoluție focalizându-se mai ales pe imaginea Securității, aducând la lumină figura torționarului, cvasi-absent din romanul obsedantului deceniu și centrată pe procesul „spălării creierului” prin care opozanții regimului sunt reduși la tăcere și „mancurtizați”. (Cesereanu, 2005, 349).

II. 1. Caracteristici generale ale primei tipologii de reprezentare

Ne vom concentra în continuare pe schițarea trăsăturilor primei tipologii de reprezentare ce reies din analiza ideatică, structurală și tematică a romanelor *Al doilea mesager*, *Adio, Europa!*, *Quo Vadis, domine*. Într-o anumită măsură această tipologie este dominantă în cadrul primei perioade (1990-1996), dar nu se poate susține un izomorfism total între perioada cronologică și tipologia literară, la rândul ei o etapă în evoluția romanului despre comunism.

Peisajul cultural al perioadei este ocupat de confruntarea dintre interesul acordat literaturii confesive, non-ficționale și cel acordat ficțiunii. Dacă facem distincția între ficțiune și non-ficțiune și ne focalizăm doar asupra celei dintâi, putem spune că romanul despre regimul comunist domină întreaga perioadă: *Biserica neagră* de A.E. Baconsky, *Al doilea mesager*, Bujor Nedelcovici, *Hesperus* de Ioan Petru Culianu, romanele lui Paul Goma (*Gherla*, *Din Calidor*, *Astra*, *Sabina*, *Ostinato* etc), *Perimetrul zero* de Oana Orlea, *Sertarul cu aplauze* de Ana Blandiana, *Adio, Europa!* de I.D.Sîrbu, *Gulliver în țara Minciunilor* de Ion Eremia, *Ora 25* de Constantin Virgil Gheorghiu ar fi doar câteva titluri din vastul corpus de romane tratând anii comunismului.

Observăm că, în marea lor majoritate, aceste romane au fost scrise înainte de 1989, fiind deci un răspuns direct dat regimului totalitar și utopiei sociale⁴. Acești scriitori îi răspund cel mai adesea cu mijloacele distopiei sau ale satirei. Situația acestor scriitori poate fi comparată cu a scriitorilor ruși imediat după 1929, odată cu instaurarea dictaturii staliniste, având fie soarta operelor unor Zamiatin, Zazubrin sau Platonov, care nu și-au putut publica operele, fie a unor Serge, Tertz sau Daniel, care și-au trimis operele clandestin în Occident pentru a fi publicate (Gottlieb, 2001, 179). Din prima categorie face parte un scriitor ca I. D. Sîrbu, ale cărui romane (*Adio, Europa!* sau *Lupul și catedrala*) au așteptat aproape un deceniu pentru a fi publicate, constituind, după cum se știe, revelația anilor '90. Din cea de-a doua categorie fac parte Paul Goma, Bujor Nedelcovici sau Oana Orlea, ale căror romane au fost publicate întâi în Occident, uneori trimise clandestin, cum e cazul romanului *Al doilea mesager*.

Faptul că aceste romane distopic-satirice au fost scrise înainte de 1989, în timpul dictaturii are mai multe implicații. Prima este că, în loc să avem o ruptură de mentalitate cu perioada pre-1989 avem mai degrabă o continuitate: pe scena culturală se dă aceeași luptă între niște structuri de putere percepute a fi în continuare de factură comunistă și o inteligență dezamăgită de această evoluție și revenind mereu asupra problemei legate de marea lipsă a unui proces al comunismului, care e mereu amânat. Putem spune că anti-comunismul acestor scriitori, manifestat nu doar în articole și luări de poziție, ci mai ales prin opere, este în postură de discurs alternativ la discursul hegemonic al autorității din aceeași perioadă, ceea ce nu va mai fi valabil pentru perioada următoare, în special 1996-2000 și cu atât mai puțin între 2004-2014, când raporturile se vor inversa (anti-comunismul infuzează discursul hegemonic, iar alternativa va fi revizionismul asupra anilor de comunism, o

⁴ Pentru a rămâne la exemplele-etalon ce vor fi discutate mai jos: *Adio, Europa!* e finalizat în 1985, *Al doilea mesager* în 1983.

nuanțare a aspectelor negative și o evidențiere a celor pozitive). În absența unui veritabil proces al comunismului din sfera politică, avem unul dus la îndeplinire de către intelectuali (articole de implicare, memorii, jurnale, autobiografii), de romancieri (distopii, satire, romane autobiografice), chiar și de cineaști, pe urmele celor dintâi (Lucian Pintilie, Dan Pița, Mircea Veroiu, Nicolae Mărgineanu etc).

Acest proces al comunismului este, în această perioadă, sursa de inspirație pentru scriitor, care își asumă temporar rolul de judecător, sesizând mereu înșeștea sistemului, cu atât mai mult cu cât autorii au fost, în marea lor majoritate, martori direcți (și victime) ale opresiunii (Goma, Sîrbu, Eremia), iar operele au fost scrise în timpul anilor celor mai sumbri ai regimului. Asemănându-se cu cele est-europene și rusești, distopiile românești se referă la prezentul utopiei socialiste, situând în contemporaneitate coșmarul, respectând ideea formulată concis de regizorul Lucian Pintilie (2001), cum că infernul este „aici și acum”. Această accentuare a prezentificării lumii distopice se constituie, după cum observa Erika Gottlieb referitor la scrierile rusești, într-o diferență majoră față de distopiile occidentale (Huxley, Orwell, Bradbury, Atwood, Vonnegut, Zamiatin), dominate de dimensiunea speculativă, anticipativă (situând de obicei lumea distopică în viitor, ca o posibilă consecință a acțiunilor greșite din prezent), fiind structural mai aproape de apocaliptic și catastrofism decât cele est-europene (Gottlieb, 2001, 16). Excepții există și aici, cea mai evidentă fiind *Hesperus*, poate cea mai apropiată de stilul occidental, o ficțiune postapocaliptică descriind o societate plasată în viitor, după ce sfârșitul s-a produs, iar rasa umană s-a bifurcat în mai multe subspecii. Autorul vizează societatea umană în general, descriind un sfârșit al omului din mai multe perspective, fiind o bio-apocalipsă distopică, dar critica ideologiei sau lumii socialismului real lipsește, chiar dacă descrie o societate distopică (*Hesperus*) a cărei locuitori au suportat o operație bioelectrică ce le-a îndepărtat centrul emoțiilor negative. Culianu sintetizează multe premise ale unor romane apocaliptic-distopice occidentale celebre (apropiat de un Anthony Burgess, Vonnegut sau Philip K. Dick), anticipându-l pe Houellebecq cel din *Particulele elementare* și *Posibilitatea unei insule*.

Dialectica dintre prezent și viitor (cu ea dispare și o anumită pedagogie tipică genului utopic), tensiunea dintre lumea referențială a autorului și cea descrisă, ipotetică, pe care o avem în distopiile occidentale, e înlocuită de tensiunea între ceea ce se spune și ceea ce se sugerează, de tensiunea subversivului, a încifrării, a parabolei și alegoricului, care mai domină încă perioada anilor 1990-1996, continuând tradiția pre-1989, cu toate că sunt tot mai multe semne că subversivul a fost dislocat treptat de satiră și distopie. Ambele nu pot fi decât explicite în a descrie ceea ce critică (ideologia socialistă și consecințele ei) și de a-și explicita

critica: așa se explică de ce orice tentativă de a le ajusta cerințelor cenzurii erau sortite eșecului, cazul cel mai clar fiind *Al doilea mesager*. Bujor Nedelcovici spunea că este o „carte scrisă în deplină libertate, fără teamă de cenzura exterioară și în special fără cenzura interioară, marele nostru dușman” (Nedelcovici, 1998, 82), aspirând să reprezinte esența fenomenului totalitar dincolo de cazul particular al României (aici proiectul său românesc se întâlnește cu intențiile pe care le exprima Orwell în legătură cu distopia sa).

Cazul lui Bujor Nedelcovici și al romanului *Al doilea mesager* este foarte simptomatic pentru prima tipologie/fază de reprezentare a comunismului. Înainte de a ne referi la roman, am aminti câteva aspecte prezente în publicistica autorului, însumată în volumul *Aici și acum* (apărut în 1998, ca un bilanț al perioadei turbulente, condensată în secțiunea ce cuprinde articolele apărute între 1987 și 1995). Volumul ia naștere din același imbold al „angajării” ca intelectual în problemele sferei civice și politice care traversează mare parte din biografiile scriitorilor după momentul 1990: Nedelcovici spune că volumul este o încercare de a nu se mai ascunde în spatele personajelor din roman, de a renunța la „masca autorului” (Nedelcovici, 1998, 7). Această primă perioadă scoate în prim-plan postura de intelectual a scriitorilor, iar întreaga viață literar-publicistică este invadată de politic, așa cum și bilanțul dintr-un vast și documentat volum al cronologiei vieții literare o dovedește (Simion, 2014). Cu alte cuvinte, presiunea istoriei (anul 1990 ca punct zero, de început utopic), dar și a memoriei generează un răspuns direct, care este cel al martorului, pornind de la o întrebare obsesivă pentru întreaga perioadă: „câtă libertate și adevăr ai suportat și câtă minciună și ipocrizie ai alungat și denunțat?” (Nedelcovici, 1998, 6).

O altă temă tipică a perioadei este lupta pentru păstrarea memoriei, contra pericolului ca uitarea să ducă la evitarea oricărei responsabilități și la amânarea procesului regimului comunist, dar mai ales lupta pentru scrierea unei istorii corecte, tot prin prisma martorului: „Nu am dreptul să uit nimic din tot ce am trăit.” (Nedelcovici, 1991, 8). Pentru martorii nedreptăților și ororii totalitare, o strategie de supraviețuire este memoria, așa cum o subliniază mereu și Paul Goma, în special când e vorba de confruntarea directă cu factorii opresiunii (de exemplu în romanul autobiografic *Gherla*). Uitarea înseamnă o a doua crimă contra victimelor comunismului, dar întreține și confuzia din primele momente ale tranziției postcomuniste (Timișoara, teroriștii, mineriadele, episodul Berevoiești etc). Un dualism puternic tensionat în prima perioadă este deci cel între uitare și adevăr, rezumat de Bujor Nedelcovici astfel: „rămâne de ales între zeița uitării Lethe și zeița adevărului Authecatos, între amnezie sau veracitate în cuvinte și act” (Nedelcovici, 1998, 129). Într-adevăr, dezbaterile în România de după 1989 sunt similare cu cele din 1945 din Europa vestică, ieșită

de sub un spectru totalitar (cel nazist): divizările acute în toate aspectele sferei publice, dar mai ales în cadrul inteligenței, re-evaluările morale nu doar a noțiunii de intelectual, dar și a operelor artistice scrise înainte de 1989, dilema „artist-cetățean” – „artist non-angajat”, refuzul impetuos al uitării trecutului imediat, analiza colaboraționismului/ meandrelor compromisului cu puterea etc (Nedelcovici le însumează în articolul ”Intelectualul a murit” din 1993).

Încercarea scriitorului în postura de intelectual angajat este de a clarifica, de a pune sub semnul întrebării tentativele de egalizare a vinovăției, manifestată de exemplu în anumite declarații oficiale ale lui Ion Iliescu, (sanctionate într-o declarație din 12 martie 1991 și de Alianța Civică, care protesta împotriva încercării de a efasa diferențele de răspundere morală pentru cei patru milioane de membri de partid), încercând să propună o clasificare a vinovăției (articolul „Există în oportunism o latură pozitivă?”), pornind de la premisa că „vinovăția nu este colectivă, iar răspunderea variază de la caz la caz, și [...] tocmai în aceste nuanțe se ascunde adevărul” (Nedelcovici, 1998, 61). Aceste tentative ale intelectualilor de a radiografia ierarhia compromisului din vremea comunismului sunt foarte frecvente în această primă perioadă și demonstrează tocmai acest conflict continuu între interpretarea trecutului oferită de discursul oficial și cel al intelectualilor, dar și contrastul față de următoarele perioade ale istoriei recente din postcomunism, când conflictul se atenuază treptat pe măsură ce procesul comunismului își găsește un oarecare ecou în sfera deciziilor politice (începând cu mandatul lui Emil Constantinescu).

Traseul atitudinilor exprimate în aceste articole față de evoluția politică din România postcomunistă este exemplară și pentru cursul iluziilor și dezamăgirilor unui intelectual care trece de la marile așteptări ale celor care au asistat la marele sfârșit așteptat al comunismului, trezindu-se neașteptat de rapid din această reverie direct în dezamăgirea față de revenirea lor comuniștilor la putere.

Cele două scrisori deschise adresate Ministrului de Justiție de atunci (liberalul Mircea Ionescu Quintus) sunt și ele revelatoare pentru speranțele într-un proces al comunismului amintit de ministrul liberal într-o declarație de presă și a doua scrisoare, reflectând amar la absența oricărei măsuri concrete pentru pedepsirea vinovaților trecutului totalitar (vizați erau în special Nikolski și Drăghici), insistând asupra aceleiași tergiversări a procesului comunismului căreia Nedelcovici îi răspunde invocând un episod la care a fost martor, arestarea și procesul tatălui în anii ’50.

II.2. Distopia etalon a primei tipologii: *Al doilea mesager*

Narațiunea exemplară pentru prima tipologie este *Al doilea mesager* de Bujor Nedelcovici, care asimilează în profunzime consecințele abolirii oficiale ale cenzurii și noul principiu prin care regimul înțelegea să „trateze” la modul literal dizidența: azil psihiatric și lavaj cerebral (Cesereanu, 2005, 351). Romanul este un răspuns dat după 40 de ani clasicului *1984* de Orwell. Forma este tot distopia, iar schema este în liniile ei principale aceeași, mai puțin problema exilului, perspectiva narativă și accentuarea dramelor creatorului. Ca și la Orwell, scriitorul sugerează cu subtilitate că înfrângerea din final a personajului este ineluctabilă, iar toate stadiile parcurse de erou fac parte dintr-o schemă dată și prefigurată în detaliu de sistemul atotputernic, sistem concentrat, ca de altfel întreaga Insulă cu fiecare aspect al ei în visul de natură solipsistă al unui singur om, Guvernatorul. Motivația întoarcerii lui Danyel Raynal în Insula Victoriei rămâne mereu dificil de pătruns pentru „oamenii împăiați” ai Insulei, deveniți în cei 11 ani de absență a lui Danyel niște fanteze, marionete în mâna Guvernatorului-păpușar. Întoarcerea personajului din exil va fi o încercare eșuată de regăsire a identității în mijlocul unei colectivități amorfe, perfect uniformizate, dovadă a împlinirii depline, fără „rest”, a proiectului totalitar.

Personajul suferă astfel o dublă înstrăinare, trăind singurătatea specifică ipostazei Străinului, în care a fost zăvorât de ceilalți și de propria sa incapacitate de a interpreta corect gesturile și avertismentele celor apropiați. Codul secret al funcționării acestei societăți uniforme pare mereu inaccesibil, iar consecința este tipică pentru această paradigmă a ficțiunii antitotalitare: personajul central sfârșește prin a fi total „mancurtizat”, repetând la nivel singular traseul parcurs de întreaga societate, devenită o colectivitate a unui individ-tip multiplicat, cu identitate nulă, condiționat de sistem în totalitate, prin intermediul unor procedee medicale, care exclud tortura, dar similare totuși cu celebra cameră 101 din *1984*. Sistemul se dovedește și aici o entitate vidă, care trece la stadiul în care își autogenerează acțiunile, aproape fără ca Guvernatorul să intervină.

Romanul pare o rescriere/resuscitare a ficțiunii orwelliene, în lumina experienței concrete a fazei crepusculare a comunismului, cu câteva diferențe notabile, printre care voita accentuare a convertirii eroului, care la Orwell este mult mai ambiguă. Jurnalul ținut de Danyel Raynal are și aici un rol crucial în funcționarea constructului imaginar al revoltei, care ar putea proteja sinele de acțiunea dizolvantă, destructurantă a lumii totalitare și, în *Cartea a doua* („Noul mancort”) ca unic mijloc de regăsire a identității pierdute în urma „terapii” de la

Institut. Ca și Ministerul Iubirii, ale cărei funcții nu sunt înțelese de Winston până la sfârșit, despre Institut nu există relatări coerente, iar Danyel nu poate afla ce se întâmplă între zidurile lui până când va trece chiar el prin stadiile tratamentului practicat acolo. Într-un mod analog cu alte romane ale aceleiași paradigme etice, precum *Mica apocalipsă* de Tadeusz Konwicki, posibilitatea protestului rămâne doar un vis bovaric al personajului principal, actul interogativ care ar trezi la viață spațiul scufundat în imobilism, traversând un prezent etern. Revolta rămâne utopică și imposibilă până la sfârșit, însă personajul este mai aproape ca oricând de această utopie, fie scriind un jurnal care pune în discuție chiar rațiunea de a exista a Sistemului (Winston, în 1984 și Danyel care-și va recepta jurnalul ca pe un text străin), fie compune un memoriu de protest contra cenzurii și a deciziilor Centrului (Danyel), fie compune un scenariu de revoltă propriu-zis, care merge până la un act sacrificial (natorul-personaj din *Mica apocalipsă*). Ca și în romanul lui Konwicki, utopia revoltei este subminată de suspiciunea că aceasta a fost deja anticipată în detaliu de către Sistem: Danyel Raynal află la Institut că fiecare aspect din lupta lui cu orânduirea Guvernatorului a fost pus în scenă de acesta tocmai pentru a-i împlini reeducarea, un proces de inițiere menit să-i câștige un aliat inteligent și valoros.

Aceeași dilemă înfrânează voința de revoltă a autorului-naratorului-personaj din *Mica apocalipsă* (1979), roman înregistrând tot sub formă diaristică frământările, dilemele și sarcasmul unui intelectual/scriitor celebru (autor de opere subversive, care poate fi Konwicki însuși), aflat înaintea unui posibil act de revoltă suprem: o mică organizație subversivă îi sugerează scenariul unui auto-da-fê în fața clădirii Guvernului. Deși nemulțumit de scrierile sale subversive de până atunci, marcate de compromisul inherent publicării, și știind totodată că adevărata sa operă antitotalitară ar fi doar un act auto-sacrificial concret („ultima mea operă literară va fi această ultimă zi din viață”), moartea îi apare absurdă și incapabilă să restaureze vreun sens într-o lume căzută în minorat, unde apocalipsa nu este posibilă (sfârșitul perpetuu, „sfârșitul fără sfârșit”). La fel ca Danyel Raynal sau Winston Smith, eroul lui Konwicki e înconjurat de o societate perfect uniformizată, care trăiește într-un regim al compromisului perpetuu. Ca și Londra lui Winston sau Insula în care Danyel Raynal a devenit captiv benevol, Varșovia labirintică în care se rătăcește personajul în această crepusculară zi are toate atributele unei lumi-carceră, unde fiecare mișcare e supravegheată, de unde nu se poate evada (nici diplomații străini nu mai au scăpare) și unde doar apocalipsa ar mai putea elibera fărâma de umanitate captivă, devenită o masă amorfă și cenușie (natorul notează dispariția diversității profilurilor fizice umane, sugerând aceeași multiplicare monstruoasă a unui singur prototip dezumanizat, lipsit de capacitatea de a gândi și acționa, teleghidat de

Sistem). Similitudinile frapante dintre cele două romane denotă nu doar apartenența la o primă serie de romane, cea a ficțiunilor „mixte” antitotalitare (un prim răspuns dat de literatură unei traume a istoriei), ci și unui spațiu, cel al comunismului de tip sovietic, care a produs drame similare în privința dispariției iminente a profilului identitar național al fiecărui popor din lagărul sovietic sub acțiunea unui unic sistem anihilant. Ca și în cazul jurnalelor lui Winston Smith sau Danyel Raynal, relatarea personajului central se constituie într-o ultimă mărturie care mai atestă existența speciei umane dotate cu conștiință, înaintea dispariției iminente. Această „ultimă bucată literară”, această „carte-testament” reprezintă acel „rest” pe care sistemul totalitar nu l-a putut eluda, o mică victorie, singura posibilă (finalul romanului păstrează ambiguitatea în privința împlinirii gestului sacrificial).

Deși a fost publicat cu mult înaintea romanului lui Nedelcovici, *Mica apocalipsă* aduce o notă ironic-parodică inexistentă în *Al doilea mesager*, care păstra intact filonul apocaliptic-antitotalitar al marii tradiții instaurate de romane precum *Noi* de Zamiatin sau *1984* de Orwell. Unii critici o consideră chiar o satiră la adresa atmosferei de coșmar sau a discursului patetic al distopiilor antitotalitare, ceea ce nu cred că este cazul, chiar dacă romanul conține germenii trecerii spre o nouă etapă a romanului politic anticomunist: un demers „deflaționist”, care exclude orice efuziuni patetice în stilul celor prezente în *Al doilea mesager*. De asemenea, deși viziunile sunt la fel de întunecate, pornind de la prezumția că sistemul comunist și-a împlinit proiectul de desființare a oricărei alterități, totuși, personajul lui Konwicki este de la bun început eliberat de orice expectanțe sau iluzii în privința posibilității de a-și continua existența de intelectual/scriitor (renunțarea la cariera literară), sub un astfel de regim.

Întrebarea fundamentală la care acest tip de roman încearcă să răspundă a fost formulată simplu și precis de Soljenițin, în *Arhipelagul gulag*: „Oamenii sau sistemul?” (Soljenițin, 2008, 250). Romanele discutate până aici, apărute și scrise înainte de căderea comunismului, răspund: cu foarte rare excepții, sistemul iese învingător, omului îi sunt lăsate micile victorii. Tot în prima jumătate a secolului XX, în cealaltă parte a lumii, în Occidentul capitalist, se scriau romane care și-l pot revendica drept precursor tot pe Orwell cel din *1984*, romane în care revine obsesia conspirației și a marilor corporații, care anihilează orice tentativă individuală de interogare a lor și unde o lume-carceră unde fiecare gest este supravegheat, iar conștiința umană are o existență volatilă.

II.2.1. *Al doilea mesager* și *O mie nouă sute optzeci și patru*: diferențe

Romanul *Al doilea mesager* a fost criticat pentru o lipsă de imaginație epică și pentru reiterarea destul de fidelă a „ticurilor” genului utopic (Crețu, 2008). Aceste afirmații ar trebui nu doar explicate, ci și nuanțate tocmai prin raportarea la contextul scrierii și apariției romanului, „întunecatului deceniu nouă” și anii 1990-1996, dând seama din nou despre o anumită continuitate paradoxală între pre și post-comunism. Despre stereotipia scenariilor distopice/utopice, precum și despre o anumită criză a imaginației specifică genului utopic s-a mai scris (cel mai cunoscut exemplu fiind cartea lui Jean-Jacques Wunenburger, *Utopia sau criza imaginarului*). Mai precis, lăsând la o parte osificarea imaginației datorată intruziunii ideologiei (orice distopie se află la intersecția dintre literatură și ideologie), s-ar putea invoca o previzibilitate a scenariilor distopice, care se referă mai ales la situația tragică a protagonistului: presimțim că va fi înfrânt de sistem, dar nu bănuim prin ce încercări va trece. De o asemenea *previzibilitate tragică* nici celebrul 1984 nu pare imun: din clipa în care Winston decide să înceapă scrisul la un jurnal, cititorul presimte că soarta personajului este pecetluită.

Diferențele față de distopia orwelliană provin din mai multe surse, în primul rând din acest decalaj temporal: prima plasează coșmarul distopic într-un viitor inertial, care prelungea aspectele cele mai negative din anii '40 (un război perpetuu și o societate în care supravegherea se intensifică), pe când *Al doilea mesager* este un bilanț amar despre consecințele coabitării unui intelectual-scriitor cu un regim totalitar, descris simultan cu desfășurarea lui concretă. Edificator în acest sens este și textul „Cum am scris *Al doilea mesager*”, povestea romanului care descrie și concretizarea unor premoniții ale autorului în chiar perioada imediat următoare scrierii romanului (anii 1981-1984), de la dispariția hranei la meandrele cenzurii, de la aventura manuscrisului trimis la Paris la absurda întoarcere acasă după un scurt interval parizian și, la final, excluderea autorului din viața literară autohtonă.

O a doua diferență se leagă tot de protagonist, pe care Nedelcovici îl transformă într-un scriitor-intelectual (fără echivocul din *O mie nouă sute optzeci și patru*, unde profesia de funcționar al lui Winston sugerează o apartenență mai clară la sistemul opresiv), un scriitor din exil care cade pradă tocmai iluziei frecvente printre intelectualii români după momentul 1968: nu doar iluzia că ar putea coabita fructuos cu sistemul, reformat între timp, dar că ar putea chiar să participe la transformarea lui profundă într-o utopie în care rolul intelectualului să fie unul privilegiat, mereu aproape de centrul autorității. Dacă vom citi astfel acțiunile lui

Danyel Raynal, traseul său nu va mai părea neverosimil: întoarcerea lui din exil, gestul cel mai absurd al romanului, totodată incidentul declanșator al întregii acțiuni, este un gest ideologic în sine, menit să demaște sistemul punct cu punct, pornind de la baza piramidei sale și trecând spre vârful ierarhic, unde se află autoritatea supremă, Guvernatorul. Traseele celor doi protagoniști, Winston și Danyel Raynal, sunt diametral opuse: primul, deși parte din angrenajul care menține sistemul totalitar (falsificarea știrilor), caută în zadar o ieșire; al doilea, deși inițial un exilat din Insulă, parcurge traseul invers, spre centrul sistemului (de la salariații obișnuiți spre Liga a doua-universitarii, Liga 1 și Guvernatorul).

Un al treilea punct care ar nuanța prezumția că scenariile distopice sunt previzibile (în special cazul *Al doilea mesager*) este faptul că, la fel ca și Orwell, Nedelcovici alege să echivaleze fabula cu subiectul, păstrând perspectiva la nivelul protagonistului și neschimbând niciodată unghiul, astfel că acest traseu linear, monologic, focalizat pe destinul unui singur personaj (din nou tipic pentru distopiile secolului XX) funcționează tocmai în sensul de a spori imprevizibilul, chiar dacă prezența elementelor specifice genului (călătoria spre o țară îndepărtată, izolarea spațiului, Insula fiind echivalată cu o carceră) fac ca parcursul personajului să fie și el mai ușor de anticipat. Rămâne într-adevăr o impresie de artificialitate, întâi un efect al scriiturii la timpul prezent, mai apoi amprenta patetismului discursiv al personajului principal (în special discuțiile în jurul „temei autorului”), ambele legate de imboldul specific primei reprezentări de a fi o „scriitură a protestului” și a revoltei, de a diviza fără prea multe nuanțe domeniul personajelor și de a insera ample monologuri eseistice. Personajul Danyel Raynal nu capătă niciodată prea multă libertate narativă datorită intruziunilor prea ample ale vocii autorului însuși, narațiunea de persoana întâi alunecând adesea spre o scriitură prea personală.

Latura apocaliptică a romanului, pe care am insistat în interpretarea de mai jos, este și ea o caracteristică a primei tipologii de reprezentare, în strânsă conexiune cu echivalarea fără rest a comunismului cu un sistem totalitar, care are drept rezultat anihilarea omului ca ființă gânditoare, a conștiinței sale morale, identitare, critice, libere. A doua tipologie de reprezentare se va inspira tot dintr-un filon apocaliptic, dar mai puțin infuzat de distopicul de tip orwellian, avându-l mai degrabă ca etalon pe Bulgakov cel din *Maestrul și Margareta* (de exemplu romanele unor Daniel Bănuțescu, George Cușnarencu sau Bogdan Suceavă).

Apocalipsul distopic are ca fundament ideea fragilității profunde a naturii umane și dificultatea de a o păstra intactă într-o lume infuzată de totalitarism. Faptul cunoaște o precisă formulare în finalul romanului *1984*, prin O'Brien: „Dar noi controlăm viața, Winston, la toate nivelele ei. Îți închipui cumva că există o așa-numită natură umană, scandalizată de ceea

ce facem noi, care se va întoarce împotriva noastră? Dar noi facem natura umană. Oamenii sunt infinit de maleabili. Sau poate ai rămas la vechea ta idee că proletarii – sau poate sclavii, de ce nu ei? – se vor trezi la viață și ne vor răsturna? Alungă-ți din minte acest gând. Sunt absolut neputincioși, ca și animalele. Umanitatea înseamnă Partidul. Restul, toți, sunt în afară, nu contează.” (Orwell, 2002, 333).

O astfel de lume în care Partidul/ Puterea a asimilat totul fără „rest”, pe un tărâm izolat (insularizarea specifică utopiei) imaginează Bujor Nedelcovici în *Al doilea mesager*, respectând într-adevăr fidel cutumele genului utopic, chiar prin această călătorie a „străinului” spre „Insula” izolată a tărâmului distopic. Străinul prin intermediul căruia se descrie spațiul insularizat al distopiei este Danyel Raynal, a cărui întoarcere în țara natală e mai mult un pretext narativ mai necesar scenariului distopic decât verosimilului romanesc, cum am mai spus.

Diferența fundamentală dintre lumea lui 1984 și romanul lui Nedelcovici (conceput la o dată apropiată de anul simbolic, 1980-1982) se transcrie și prin realitățile istorice manifestate între timp sub comunism, amplificate distopic de romancier: în special modalitatea perversă a Puterii de a oferi diverse tipuri de avantaje pentru a câștiga adepți dintre intelectuali și scriitori. Putem citi *Al doilea mesager* ca un roman în replică la 1984, descriind cum s-au actualizat intuițiile orwelliene și istoria reală a comunismului cu toate fazele sale: o perioadă de represiune fățișă, apoi liberalizarea – când are loc plecarea lui Danyel și o ultimă fază, mult mai perversă, greu de contracarat, deoarece face imposibilă dedublarea, deci și strategia de protejare a sinelui interior, Ketmanul, termenul folosit de Czesław Miłosz (1999), atacând conștiința umană din interior.

II.2.2. Parcursul paradigmatic al protagonistului pentru prima reprezentare

Jean Elby, personaj având rolul tipic de inițiator al protagonistului în legile nescrise ale Insulei (la fel ca Faber din *Fahrenheit 451*) îi expune noua situație în momentul sosirii lui Danyel Raynal. Insula este de fapt un Infern, populat cu morți în viață, cărora le-a fost amputat sufletul, „oameni împăiați”, standardizați, procesul uniformizării fiind împlinit. Omul viitorului este multiplicat la indigo și duce o existență subumană: „mănâncă, latră, aplaudă și muncește!” (Nedelcovici, 1991, 64). La fel ca Orașul totalitar din 1984 care era un imens vis solipsist al lui Big Brother, Insula este în întregime o iluzie creată de Guvernator, o societate piramidală specifică utopiilor: „Pentru că el se consideră autorul acestei iluzii reale! Cine?! Guvernatorul! O scamatorie conștientă în care nu insula are un Guvernator, ci Guvernatorul

are o Insulă. Acum ai înțeles? O societate geometrică și arhitecturală concepută la masa de calcul și construită în formă de turn viu: Babilonul. Sus El, apoi Prima Ligă, a Doua ligă și restul populației, iar deasupra tuturor, Metropola”. (Nedelcovici, 1991, 60)

De aici importanța crucială a unui romancier-intelectual, inventator de lumi pe care o sugerează Elby: doar un alt creator solipsist se poate confrunta cu visul totalitar, găsimu-i fisura, subminându-l printr-o altă creație: „Marea Ficțiune ! Viața noastră seamănă cu o carte scrisă de tine. [...] Se înlocuise o realitate cu o iluzie... așa cum tu ai dori ca oamenii din orașul nostru să trăiască precum personajele pe care le-ai imaginat în roman.” (Nedelcovici, 1991, 59). Jean Elby îl investește cu misiunea de a scrie acel roman care să dinamiteze dictatura, o carte care să rupă seria romanelor subversive, fals dizidente, care încifrează mesajul revoltei până îl disipează cu totul: romanul devine astfel autoreferențial, sugerând implicit că *Al doilea mesager* va rupe cu tradiția romanelor subversive din anii '60 și va dezvălui adevărul deplin, fapt ce s-a văzut în destinul ulterior al manuscrisului, publicat abia după căderea comunismului și refuzat de cenzură (Cordoș, 2003, 94).

Stadiile de evoluție ale conștiinței specifice personajului central din apocalipsul distopic antitotalitar se regăsesc punctual în traseul lui Danyel Raynal. Inițial, la revenirea din exil, la fel ca Montag din *Fahrenheit 451* și Winston din *1984*, pornește cu o anume încredere în autoritate, ignorând orbește avertismentele vechilor prieteni, cu rol de inițiatori. Treptat realizează însă că promisiunile nu se concretizează (postul promis la universitate e mereu amânat, la fel și publicarea cărții). Deruta sa e întreținută de dispariția semnelor materiale ale supravegherii, astfel că rămâne un mister cum fiecare cetățean al Insulei se autodenunță benevol imediat ce a săvârșit actul de revoltă, știind că destinația finală este tot Institutul (un fel de camera 101). Semnele erorii fundamentale pe care e clădită noua lume se aglomerează în percepția protagonistului, semne care fac aluzii transparente la „întunecatului deceniu nouă” („timpul a înghețat”, oficial cenzura a dispărut, iar spaima față de lipsa hranei este tot mai acută). Protagonistul constată și el că a sucombat spiritul revoltei. Nu lipsesc supapele oferite de Autoritate pentru a detensiona spiritele: la stadion, după meci, suporterii sunt lăsați să se încaiere liber, forțele de ordine nu intervin. Anticiparea cea mai amplă i-o oferă Thomas, cel care lucrează la misteriosul Institut, la secția de Studii și documentare și îi dezvăluie o parte din Secretul fundamental al noii stări de lucruri, noua metodă a Ideoterapiei, adică modelarea totală a conștiinței. Misterul autodenunțului este rezolvat: controlul suprem, cenzura au fost internalizate de fiecare cetățean al Insulei, fiecare fiind astfel absorbit în visul solipsist al unei voințe străine care a substituit realitatea.

Un al doilea moment în evoluția personajului este revelarea adevărului despre starea lumii noi, iar Danyel va decide să se revolte, să devină un marginal (își vinde lucrurile, scrie un memoriu pe care îl va citi în plen, totul culminând cu întâlnirea neașteptată, oferită de Guvernator. În tot acest timp, ca și Montag din *Fahrenheit 451* sau Winston (sau celelalte personaje ale primei reprezentări), Danyel va trăi un timp al amenințării permanente. Imprevizibilul întâlnirii cu Guvernatorul se amplifică și pentru că cititorul, la fel ca Danyel, nu se așteaptă la o încarnare a autorității supreme într-o persoană afabilă, politicoasă, pe care Danyel îl consideră „primul om liber”. Guvernatorul nu-i oferă o a treia alternativă: fie pleacă în exil, fie semnează pactul. O a treia cale este chiar lupta cu Sistemul, Danyel răspunzând „mă interesează cum voi pierde” (Nedelcovici, 1991, 147).

Noul proces de lavaj cerebral e reprezentat ca fiind o ruptură radicală față de vechile metode specifice regimului dejist, dar totuși sunt similare cu procesul reeducării sau cu momentul transformării finale a lui Winston de către sistem în camera 101 din 1984: „Au devenit rafinați băieții...nu te mai împușcă și nu te mai aruncă în pușcărie, te distrug încet, în libertate, te sorb cu lingurița în fiecare zi până ceri să fii dus la Institut” (Nedelcovici, 1991, 184). Este rezumatul concis al procesului suferit și de protagonist, cu dificultatea insurmontabilă de a lupta cu un adversar pe care nu-l poți localiza. Guvernatorul îl avertizează, ca O’Brien pe Winston: „te vei distruge singur”, iar Danyel refuză să creadă că există un singur final ineluctabil (anihilarea identității prin mancurtizare).

O a treia fază începe când Danyel decide să se retragă la Institut, pentru a urma procesul misterios de transformare a conștiinței (de renunțare la conștiință), deoarece „un individ nu poate învinge un sistem [...] din acest malaxor nu mai iese nimeni întreg!” (Nedelcovici, 1991, 251). Motivația pare a fi, așa cum e expusă de Victor, că Danyel trebuie să treacă prin toate experiențele universului totalitar pentru a putea scrie Romanul cu majusculă, care ar formula adevărul total, în stare să dinamiteze Sistemul. Misterul central al lumii distopice (Institutul) nu-i poate rămâne necunoscut. Pentru a-și îndeplini planul, trebuie să găsească ieșirea din cercul închis construit de Sistem, adică să-și păstreze Memoria (a convingerilor, a revoltei, a datelor adunate despre noul regim) cu toate că scopul principal al Institutului este efasarea totală a memoriei subiectului.

Păstrarea memoriei și implicit victoria asupra Sistemului devine echivalentă cu memorizarea narațiunii integratoare, care a adunat esențialul despre Danyel Raynal, adică implicit chiar textul romanului pe care îl citim (justificarea precisă pentru a alege narațiunea la persoana I): „Pagini albe de hârtie... Teamă. Greață! Și totuși bucuria de a scrie. Dacă aş memora fiecare filă? Dimineața voi «recita» ce am scris cu o zi înainte. Din minte nu mi le

pot șterge: *Lavage du cerveau*? Procedeu învechit. Institutul are metode noi și perfecționate ! Cum să scriu? Jurnal, eseu, romanul unui roman ? Sunt „înăuntru”, cine va privi de „afară” ? Persoana întâi sau a treia ? Sunt narator și personaj ?! [...] Ești în stare să-ți joci toată viața pe o carte și apoi s-o scrii ? iată, mon cher maître, tu m-ai împins în „povestea” asta, îți fac pe plac fără să vreau. Încep s-o scriu! (...) *Când ai sosit ? Acum două ore. De ce ai rămas în prag ?*” (Nedelcoviici, 1991, 258). Narațiunea se întoarce asupra ei înseși după un cunoscut procedeu optzecist, care are aici o valoare mult mai profundă, depășind în sens existențial artificul tehnic: Nedelcoviici sugerează că însuși romanul pe care îl scrie este romanul care va demasca un regim totalitar real, cu efecte la fel de perverse ca și cele „imagine”. În ordinea acestei interpretări, sugestia este că Danyel Raynal a învins sistemul, reușind să memoreze integral manuscrisul (confiscat de cei de la Institut), dovadă fiind chiar textul romanului *Al doilea mesager*. Interpretarea ar fi justificată deplin doar dacă romanul s-ar reduce la prima parte. A doua carte răstoarnă ideea că Danyel ar fi subminat sistemul.

În a doua carte îl regăsim pe Danyel în chip de consilier al Guvernatorului, postură se suprem compromis cu Sistemul, demonstrând că procesul de lavaj cerebral și-a atins scopul: pare imposibil pentru protagonist să stabilească momentul transformării în mancurt, astfel că a doua carte ar fi o continuare a romanului 1984, arătând consecințele camerei 101. Și aici este subliniat rolul covârșitor al scrisului, singura redută posibilă în fața Sistemului, fiind un suport al memoriei și un martor al transformărilor conștiinței. Chiar dacă notațiile din jurnal ale lui Danyel s-au redus între timp la consemnarea simplă a mișcărilor rutinei zilnice, tot prin intermediul scrisului își recucerește vechea personalitate. A doua ipoteză inserată treptat o dată cu a doua parte a romanului este că Danyel a căzut victimă mării iluzii înscenate de Guvernator pentru a-l prinde în capcană.

Lovitura de teatru a romanului, care accentuează două premise importante ale antiutopiei (caracterul i-real al „stării de excepție” impuse de Sistem și finalul tragic al eroului-dizident) este dedublarea nefisurată până la final a lumii Insulei, care rămâne impenetrabilă, marele secret fiind păstrat (ce se întâmplă cu adevărat la Institut) și revelația pe care o are Danyel că totul a fost o simulare, un spectacol în care nimic nu a fost întâmplător din momentul sosirii sale în Insulă, direcționat spre a-l absorbi în malaxorul distrugerii conștiințelor.

Pe când Danyel este pe cale de a-și recupera premisele revoltei, este înștiințat cu cinism că a fost doar o marionetă în mâinile Sistemului, fiecare mișcare a sa fiind dirijată din Institut (chiar și decizia absurdă de a se întoarce în țară i-a fost insuflată de un amic care făcea parte din Ligă, la fel ca ceilalți care l-au preluat în țară). Institutul a acționat în funcție de

datele personalității lui, descifrate prin intermediul romanelor, pregătindu-i un rol important în Oraș. Modalitatea complexă și perversă pe care Sistemul o aplică pentru a desființa diferența, alteritatea, dizidența și până la urmă individualitatea umană este aplicarea diferențiată a metodelor în funcție de orizontul fiecărui subiect: pentru indivizii obișnuiți se practică „golirea și umplerea” conștiinței (văzută și ca metodă învechită, imperfectă), iar pentru cei cu personalitate accentuată (cei mai periculoși pentru totalitarism) se aplică o metodă mai complexă, infailibilă: detectarea dominantelor spiritual-afective: „Eu vă trimiteam prin Roland acele ordine care coincideau perfect cu tentațiile, vocațiile și obsesiile pe care le aveți!” (Nedelcovici, 1991, 337).

Forța anti-umană a Sistemului a ajuns la un stadiu mult mai avansat decât cel din 1984. Pentru a nu mai exista nici un dubiu în privința împlinirii proiectului de desființare a omului, Danyel este prezentat la un ultim test înainte de a fi eliberat reluând literă cu literă ideologia Insulei. A treia fază este împlinită: sfârșitul individualității s-a produs, „istoria soldatului mancurt” cunoaște exemplificarea completă chiar prin Danyel, simbolizând sfârșitul omului, atunci când „mintea și sufletul nu-i mai aparțineau. Tatăl lui nu mai era om.” (Nedelcovici, 1991, 248) Finalul romanului repetă mișcarea ciclică: în Insulă sosește un alt dizident, recuperat din Occident, pentru a suferi același proces (Insula este un loc al vidului, care absoarbe încet dar sigur întreaga umanitate).

A mai rămas o singură „excepție”, un singur individ care nu s-a subsumat procesului, în persoana lui Jean Elby, care își păstrează credința în Om, cu toate că asistă la spectacolul tragic al sfârșitului umanului: „În ce credeți ? Jean: În individ, relativism, opțiune, îndoială și cunoașterea îndoielii opusă dogmei și turmei cu dogma în mână. Cred în om și în timpul care va reda adevărata imagine a lumii...” (Nedelcovici, 1991, 362). Speranța și mântuirea ar putea reveni tot prin survenirea sfârșitului: având în vedere rolul important al generării solipsiste de lumi, de situații, conștientizarea că totul e o iluzie, că lumea descrisă e un coșmar care face parte dintr-o carte, finalul ei conceput de Danyel ar putea aduce izbăvirea.

II. 3. Distopic, satiric, tragic (*Adio, Europa!*)

Acest deziderat de a cuprinde totalitatea trăsăturilor unui sistem totalitar se manifestă și la ceilalți scriitori reprezentativi ai perioadei, fiecare roman fiind o încercare de a privi global fenomenul, de a-i surprinde toate implicațiile, întreg angrenajul de funcționare,

fundamentele ideologice. Această tentație a sintezei și a criticii globale a comunismului ca sistem se va dizolva treptat în a doua tipologie de reprezentare prin strategiile postmoderne de deconstrucție și prin particularizare psihologică.

În acest sens, o distincție importantă pentru studiile utopiei este cea dintre distopic și psihologic: particularizările psihologice pot dizolva aspirația distopiei de a critica un sistem de organizare socială ca întreg, practicile de ansamblu ale puterii, de a surprinde derapajele ideologice. Este o posibilă explicație pentru refugiarea energiilor de critică anti-utopică din literatura pre-1989, fie în literatura provinciilor imaginare, fie în romanul subversiv psihologizant. Astfel, distopiile propriu-zise sunt cvasi-absente din peisajul românesc pre-1989.

Un bun exemplu pentru evacuarea psihologicului în favoarea distopiei și satirei este *Adio, Europa!* de I.D. Sîrbu, unde avem descrierea unei lumi totalitar-distopice cu mijloacele discursive ale satirei și absența totală a introspecției, a sondării interiorității personajelor cu mijloacele romanului psihologic: caracterele sunt surprinse mereu într-o continuă reprezentare teatrală (faptul a mai fost observat), într-un spectacol al discursului rostit. Farmecul oralității și mai ales teatralitatea romanului sunt însumate în constatarea unui personaj: „toată lumea, în Isarlîk, juca teatru”. I.D. Sîrbu pune în scenă și satirizează chiar principala strategie de supraviețuire sub comunism, subversivul, discursul dublu, punând în contrast ingenuitatea lui Candid în privința amenințării difuze ce planează permanent asupra sa și limbajul cu dublu înțeles practicat de Olimpia, care îl inițiază mereu (și fără rezultat) în punerea în scenă a unor roluri pentru obținerea efectelor dorite, cu alte cuvinte, veritabila artă a Ketmanului, după cunoscuta formulă a lui Czesław Miłosz (1999, 65).

Prima tipologie e, cu notabila excepție a romanului *Biserica neagră*, nu atât subversivă, cât mai ales dizidentă, explicitând critica directă adusă regimului totalitar, de aici și imposibilitatea romanelor luate în discuție în acest capitol de a fi publicate în deceniul nouă⁵. Dramele personajelor din prima tipologie sunt suscitade de două probleme majore, legate de esența adevărului și a dreptății: ocultarea adevărului și aplicarea greșită a justiției reprezintă și esențiala deschidere spre tragic a distopiei, cum bine s-a și observat (Gottlieb, 2001). Aplicarea greșită a justiției s-ar transcrie de fapt prin premisa, repetată adesea în *Adio, Europa!*: „Nimeni nu e nevinovat: toți suntem vinovați pentru totul!” (Sîrbu, 2006, II, 123).

⁵ Excepție face *Quo Vadis, Domine*, de Mihai Sin, scris după 1990.

II.3.1. *Adio, Europa!* și implicațiile satiricului

La o primă impresie, s-ar putea spune că *Adio Europa!* e o combinație de satiric și tragic, după formula autorului însuși fiind vorba de acea atitudine tipic est-europeană a lui „râsu-plânsu”, satiricul și tragicul având deci un aport egal în roman: la nivelul de suprafață este evident că suntem în registrul comicalului și satiricului, începând de la comicul de limbaj, de situație, trecând prin caracterele antagoniștilor (portrete din tușe tari, descinse parcă din comedia clasică, pentru personaje ca Tutilă doi, Osmanescu, Ilderim și parțial Ilie Tutilă Unu, dar nici protagonistul Candid și Olimpia, înțeleapta soție nu sunt scutiți de tușe comice); la nivelul de adâncime, principiile structurale ale romanului sunt dictate de tragic, după cum vom detalia în cele ce urmează. Amprenta aparte, mixtă, a tragicului în versiunea lui I.D. Sîrbu a fost deja subliniată de Eugen Simion, care formula o justă întrebare („poate fi tragedia derizorie?”) și puncta succint legătura tragicului cu omul și opera în egală măsură: „I.D.Sârbu dovedește că de multe ori individul este nevoit să treacă printr-o tragedie fără tragic, o tragedie absurdă, impusă, grotescă.” (Simion, 1999, 242).

Pretextul narativ pare unul firav, având de susținut un amplu edificiu romanesc, așa cum s-a mai scris (Simuț, 2008), însă râsul lui Candid nu este unul care se leagă de derizoriu, ci este gestul paradigmatic de opoziție față de sistem, gestul total care condensează și profundul său dezacord față de practicile cotidiene ale lumii totalitare, și critica față de sistemul ierahic-birocratic care stă la baza acestui coșmar al său, un râs având trăsături cvasi-metafizice, un gest esențial satiric (impulsul inițial fiind de a demantela fundamentele societății comuniste și de a le expune eroarea) și, la final, un gest care capătă conotațiile tragicului. În ultimul act al tragediei, tot naratorul-personaj îl va rezuma parodic adaptând ușor cunoscutul proverb: „cine râde la urmă nu mai râde deloc” (Sîrbu, 2008, 316). Acest râs critic al lui Candid Dezideriu în fața afișului unde Karl May fusese înlocuit cu Karl Marx și trecut la secțiunea de literatură științifico-fantastică este nu doar un gest cum nu se poate mai semnificativ pentru perspectiva ideatică a autorului însuși (Marx devenit un scriitor SF în vremea regimului totalitar care a trădat atât de dureros premisele unei ideologii de stânga la care aderase autorul în vremea tinereților, similar cu Orwell, care la rândul său a devenit din același motiv un sagace critic al evoluțiilor socialismelor reale), ci și mijlocul predilect al satirei, a cărei caracteristică principală este, după cum se știe, faptul că ridiculizează prostia, nebunia și viciile societății, fiind „născută din instinctul protestului”, un protest ce devine artă, o sublimare a furiei și a indignării (Cuddon, 1977, 780). I. D . Sârbu are toate atributele unui

scriitor satiric și prin indignarea acumulată față de un sistem care i-a răpit libertatea și prin această poziție marginal-distanțată din care poate observa societatea românească, pe care o reprezintă prin imaginea metonimică a municipiului Isarlîk, o provincie imaginară descrisă în manieră atât de diferită față de celebrul Isarlîk barbilian, dar și de provinciile crepusculare imaginate de autori ca Ștefan Bănuțescu, Eugen Uricaru sau Matei Vișniec.

Funcția satirei de a dezvălui cauzele de profunzime pentru aceste boli ale spiritului (ipocrizia, lăcomia etc) este actualizată pe deplin de *Adio, Europa!*: societatea sub totalitarism, desemnată simbolic prin municipiul Isarlîk, se face vinovată nu doar de inventarea pe timp de pace, a unor surrogate de război („parizer fără carne, vin fără struguri, brânză fără oi” – Sîrbu, 2006, 76), corupția generalizată, decăderea moravurilor, de trădarea oricăror ideologii și promisiuni („Socialismul nu este altceva decât summa bucuriilor pe care nu le avem deocamdată, comunismul va fi summa bucuriilor pe care nu le vom avea niciodată” – Sîrbu, 2006, 267), de nepotism, de generalizarea unei singure tipologii umane (licheaua, căreia îi este dedicată o întreagă „arie” în capitolul IV), ci mai ales de uciderea spiritului, de inversarea tuturor ierarhiilor firești. Așa cum s-a mai observat (Crețu, 2008), romanul se întoarce programatic la o tradiție pre-realistă de secol XVIII (care este prin excelență secolul de maximă înflorire a formei satirei), de aici și rezumatele parodice ale capitolelor din deschiderea lor, faptul că personajele sunt mai degrabă caractere, voci pe o scenă, echivalente cu monologul pe care îl rostesc ca și cum ar fi parte dintr-un spectacol, în fața unui auditoriu, cu intrări și ieșiri din scenă atent pregătite, având și capacitatea de a oglindi tipologii umane și discursuri recognoscibile (o altă trăsătură a satirei). De aceea nu e necesar să insistăm asupra schematismului personajelor sau asupra monotoniei discursive a lor, fără a le pune în legătură cu nivelul structurii tematice și narative.

În plus, verva caracteriologică se poate copios exemplifica: în capitolul V, este schițat profilul lichelei perfecte, personaj fără nume, care nu are vreo funcție în dinamica personajelor romanului, dar este o exemplificare a temelor lui, un caracter fără „caracter”: „Pleca, de pildă, dimineața ca să-și viziteze duhovnicul, să i se mărturisească umil, creștinește; nimerea la un miting ateu, lua cuvântul, afurisind toate cele sfinte. Trebuia să depună ca martor într-un proces în apărarea celui mai bun amic al său, se pomenea la procuratură, scriind un spiritual denunț chiar și împotriva soției prietenului. [...] Era atât de laș, încât ajunsese să inspire respect. [...] Era un bun creștin, dar fanatic materialist; liberal, dar comunist, democrat, dar admirator (și susținător) al teroarei. [...] Se înspiralase atât de perfect în acest câmp vibrant de minus-caracter, încât ajunsese propriul său labirint și nicio Ariadnă din lume nu-l mai putea dezghema. A sfârșit-o totuși excelent, o fundație americană

i-a acordat o bursă-pensie pe viață: pentru merite speciale și lupta împotriva lichelismului mondial.” (Sîrbu, 2006, 110).

II.3.2. Uniformizare a personajelor? *Adio, Europa!* și problema personajelor

Personajele se împart în cele două categorii în funcție de Bine și de Rău, așa cum ne-a obișnuit prima reprezentare, în categoria adjuvanților protagonistului (Olimpia, evreul Sommer, fostul student Winter, nea Vasile, Florica și Mărin, Bunicul Pătru, legendarul Moș al Olimpiei) și în cea a antagoniștilor lui (Tutilă Doi, Caftangiu, Carmen, Osmanescu, Ilya Tutilă Unu, Carasurduc etc), având totuși câteva excepții, două personaje care ar nuanța această diviziune, Marcus Winter și Nașul Tutilă Doi. Un caz atipic este cel al fostului student al lui Candid din vremea profesoratului de la Genopolis (Cluj), Marcus Winter, șantajat să intre în rândurile agenților de supraveghere și care îi dezvăluie câteva secrete din interior (cum ar fi planul de eliminare a Olimpiei), având multiple funcții narative: de a amâna deznodământul prin ajutorul acordat lui Candid, de a construi o altă analepsă cu un fragment de trecut esențial pentru biografia autorului (atmosfera din Clujul anului 1949; articolele din „Patria” semnate cu pseudonimul N. Paloș și consecințele tragice ale acestui pseudonim – anchetarea unor nevinovați purtând nume similare; memoriul parodic adresat decanului, protestul lor contra desființării bisericii greco-catolice etc) și de a reda gradul de proliferare a răului cu care s-a asociat venirea comunismului (coruperea și șantajarea nevinovaților, după principiul „nimeni nu e nevinovat”), fiind un „caz de conștiință” menit să oglinească frământările autorului însuși legate de episodul arestării.

Un al doilea personaj care evoluează din prima categorie spre a doua este „nașul” Tutilă doi, tot un portret al activistului, lichea adaptabilă și vânător de „dregători”, deschide romanul ca adjuvant al protagonistului, salvându-l inițial de la o primă anchetă, dar fiind și imboldul spre această alunecare în spirală a lui Candid spre tragicul sfârșit. Trecerea de la registrul comic spre cel tragic se observă și prin cele două vizite ale nașului Tutilă Doi cu care e înrămată acțiunea din primul volum. Prima este momentul intrării în scenă a personajului, cu niște caracterizări scurte și memorabile („derviș în formă, beizadea în conținut”; „ochii șireți, sătui și neliniștiți, universitari și pădureți”; „în a cărui ființă și spirit se împăcau perfect păcatele Orientului cu toate virtuțile cinice ale Occidentului putred și exploatator.” „dantura lui, de lup halal și sătul, făcea cât întreaga mea biobibliografie”) și dând sfaturi pe cât de comice, pe atât de utile și funcționale pentru supraviețuirea în comunism: „Neamule [...], te scosăi din rahat, îți dădai un os de ros; vezi să n-o încurci, bagă-ți și-ți ascunde bine mințile în

cap; mai ține-ți gura, nu mai trăncăni, nu mușca de cur, băftos nu ești, neamuri la Ierusalim nu ai, stai cuminte și mâlc pe postul de-l ai, să nu te miroasă husăni că știi carte, mai bine să te creadă un chilirpigiu de gașcă-mică și ortograf, decât să intre la idee că mai știi și nemțește pe deasupra.” (Sîrbu, 2006, 26).

Această scenă trimite în mod simetric la finalul primului volum, când raporturile dintre ei vor fi deja inversate de furtuna stârnită de râsul lui Candid, tocmai de nerespectarea sfaturilor inițiale: nașul Tutilă se prezintă el cu plocoane, dar, departe de a fi umilit, e cuprins de o „actoricească frenezie” și ține un spectaculos monolog pe baza ideii că Marx n-a fost nici un veritabil comunist, nici „marxist, rezumând „ideologia oficială”: „Pe acest Karl Marx, iubiți tovarăși și prietini, nu pot să-l consider un „tovarăș” de nădejde. Nici măcar un model după care să mă orientez în muncă și viață. Nu pot fiindcă...fiindcă nu-l cred a fi comunist adevărat. Real. Realist. Căci vă întreb: cum poate fi considerat un comunist cineva care nu a cunoscut niciodată frica? Frica politică. Frica de ședințe, de dosar, de analize, de concluzii, de schimbări și rotații. Frica de șefi, de linia justă, de prieteni, de dușmani. Frica dinainte de a lua cuvântul, frica de după, când nu știi dacă ai băgat gol, ai tras în bară, ai dat în gropi sau cu oiștea în gardul ilderimiei infailibile. El habar nu are ce înseamnă să știi și în somn cele cinci citate obligatorii (care se schimbă și ele cu fiecare lună sau plenară nouă), cele cincizeci de laude obligatorii, cele cinci sute de nume și probleme pe care trebuie să le eviți, tot obligatoriu, neamintindu-le nici măcar ca aluzii sau metafore. Eu, când iau cuvântul, cânt la șapte instrumente deodată șapte arii politice, având în vedere șapte auzuri specializate în a te judeca.” (Sîrbu, 2006, 413).

Acest monolog pe jumătate comic, pe jumătate grav, anticipează discursul final al adevăratului antagonist al romanului, Tutilă Unu, personaj a cărui intrare e anunțată, dar amânată până la ultimele două capitole ale cărții. Acestui antagonist absent și legendar prin frica ce o răspândește caracterul lui malefic îi corespunde la rândul său un alt personaj absent, dar adesea invocat de celelalte personaje, având o aură aproape mistică și coagulând de fapt chiar leitmotivul ce dă titlul romanului: acel Moș Pătru, bunicul Olimpiei, care a înfipt câte un fier de plug lângă arterele principale din orașele-simbol ale Europei vestice, pentru a re-ancora România de Europa, o literalizare a unei metafore puternice care stă în centrul cărții. Acest Moș Petru nu apare propriu-zis în nicio scenă a romanului, fiind prezent doar prin evocările celorlalte personaje (Olimpia, Winter, Marin, visul lui Candid).

O anumită uniformizare a discursurilor personajelor (Simuț, 2008) se explică prin mai multe moduri: presiunea instanței centrale auctoriale datorată traumei trecutului, care ne apropie de genul memorialistic unde important este eul autorului; Personajele de partea

adjuvanților se constituie de fapt în extensii ale vocii naratoriale, împărtășindu-i total opiniile, indignările, reluând din ughiuri puțin diferite aceleași teme și obsesii. Antagoniștii sunt așezați ierarhic prin chiar ordinea apariției lor în roman, începând cu cel mai inofensiv (nașul Tutilă Doi), trecând peste cei mai șterși (Osmanescu, Caftangiu etc) și punând finalul sub semnul celui mai periculos dintre ei, Ilya Tutilă Unu, un corespondent inteligent și la fel de diabolic al lui O'Brien din *O mie nouă sute optzeci și patru*.

Olimpia este dublul cel înțelept, cel adaptat al lui Candid, cea care poate și regiza și juca în aceste spectacole dintr-un Isarlîk unde toată lumea joacă teatru, toată lumea cu excepția lui Candid însuși, de unde și numele și singularizarea lui tragică. Olimpia îndeplinește rolul personajului-călăuză din utopiile clasice, însoțind protagonistul în călătoria lui prin lumea fantastică și de neînțeles a utopiei, în acest caz o lume distopică, funcționând exclusiv după legi nescrise, în continuă schimbare, iar locuitorii folosesc mereu un limbaj dublu.

II.3.3.Problema limbajului și a jocului dublu

În contrast cu acest limbaj având simultan un sens de suprafață, agreat de autorități, dar nespunând de fapt nimic, și unul de adâncime, unde au loc adevăratele schimburi comunicaționale, Candid se singularizează din nou, el fiind singurul incapabil să respecte acest cod al Ketmanului, cod salvator pentru cetățeanul unei lumi totalitare, care însemna, după Milosz, „realizarea sinelui în pofida a ceva”, atunci când actoria nu mai era restrânsă de scena unui teatru, proliferându-se în întreaga societate, când „toți joacă în fața tuturor și fiecare știe că celălalt joacă” (Milosz, 1999, 64, 89)⁶. La fel ca strămoșul său literar Winston din distopia orwelliană, Candid este incapabil să îl practice (înseamna chiar codarea conversațiilor din intimitatea cuplului, care, după cum aflăm spre final, erau deja înregistrate cu microfonul ascuns în bustul lui Marx), chiar și atunci când i se dă ocazia, cum este acea conferință ținută în secret pentru autoritățile locale, menită să-l reabiliteze și oferind explicația pentru răsul său în fața afișului cu Karl Marx. Candid ar fi, după cuvintele Olimpiei, „ultimul mohican care mai crede în oameni și în cuvintele mari” (Sîrbu, 2006, 85). Totalitarismul ar însemna deci și un mecanism infernal și de neoprit al unui joc dublu, în care regizorul nu este niciodată cunoscut, așa cum Olimpia rezumă într-un pasaj menit să-l inițieze pe Candid: „Noi jucăm aici șah cu o sută de figuri, în zece culori, pe o tablă în formă de pentagon vesel, tu abia

⁶ De notat că Milosz scrie *Gândirea captivă* în prin stalinism, inspirat de o realitate istorică și o practică socială curentă, la puțini ani după ce Orwell descria în distopia lui un mod similar de supraviețuire, fără a-l numi ca atare, el fiind similar cu acel „doublespeak”.

acum înveți să faci rocada mică. Noi facem teatru – și ce teatru – de o mie de ani, tu vii din norii cărților tale, habar neavând la ce folosește sufleurul megafon, cine este marele regizor, unde ni se compune muzica, cine a scris această imbecilă comedie la care plânge toată lumea și care nu se mai sfârșește niciodată.” (Sîrbu, 2006, 85).

Cu toate că Orwell nu e niciodată pomenit în roman (în afară de citatul despre pamflet în chip de motto), Sîrbu oferă și el o reflecție similară, mult mai poetică poate, asupra morții progresive a limbajului în totalitarism, tot prin intermediul Olimpiei, personaj-reflector și filosof al limbajului dublu, într-o conversație ce are loc după marea reprezentație de succes a ei, în care își salvează încă o dată soțul: „află de la mine că, deși e pace, suntem în plin război al cuvintelor. Există cuvinte Tanc, cuvinte Bombardier, Mitralieră, Rachetă, Cuvinte gaz lacrimogen, gaz asfixiant, gaz paralizant. [...] Dar ce este mai trist, dascăle, este faptul că am văzut – și văd și astăzi- o mulțime de cuvinte moarte (pe baricade, în luptă, prin pușcării sau mănăstiri), cuvinte ucise pe la spate, mișelește, sau arse în cuptoare, și multe alte mici și nenorocite cuvintele, strivite chiar la naștere, direct pe buzele gângurinde ale copiilor. De cuvintele văduve ce să-ți mai vorbesc? Ele își bocesc soțul, copilul, sau fratele. Ca o amărâtă șpicheriță ce sunt, când văd o Pieta, eu lăcimesc și zic: « Iată o biată Marie plângându-și primul și ultimul Cuvânt.»” (Sîrbu, 2006, 162).

Cu tot acest asalt asupra limbajului din partea cenzurii și ideologiei oficiale, această confruntare între marginalii neasimilați ai sistemului (întruchipați de personaje precum Candid) și reprezentanții sistemului menține însă limbajul într-o centralitate a vieții sociale pe care o va pierde în deceniile postcomuniste, fapt ce va fi reflectat în al treilea tip de reprezentare, după cum vom vedea. Prin cuvintele Olimpiei, naratorul reușește, în opinia noastră, și o ironie la adresa limbajului ascuns, subversiv, întărind ipoteza că romanul lui Sîrbu intră mai degrabă în categoria literaturii dizidente decât subversive, așa cum o part a criticii a subliniat în mod just (Simion⁷, 2000; Nemoianu): „limba este și un mijloc de ascundere, de acoperire, de chiul și de fofilare. Numai copiii, proștii-proști și ultimii dintre intelectualii de tipul tău mai cred în cuvânt, în vorbă, în sinceritate și adevăr. Cititul printre rânduri al unui ziar e mai important decât extragerea de citate cu creion roșu sau albastru: tăcerea, pauza dintre cuvinte, la un discurs al Suleimanului, au mai multă greutate decât conținutul în sine.” (Sîrbu, 2006, 156).

Energia creatoare a autorului nu e deci direcționată atât spre încifrarea realităților prezentului, spre construirea unui sistem complex de aluzii ca în literatura provinciilor

⁷ Criticul Eugen Simion o considera cu o formulă edificatoare, o „parabolă cu pântecele desfăcut” (Simion, 2000, 283).

imaginare (deși Isarlîkul este o asemenea provincie), cât spre devoalarea esențelor și efectelor ultime ale Răului. Romanul e scris ca un ultim strigăt de revoltă a unui intelectual marginal și imposibil de „reeducat” în spiritul sau litera sistemului. Ca și Orwell, Sîrbu situează intelectualul și artistul la antipodul oricărui tip de putere, critica lui fiind îndreptată către orice fel de totalitarism: „orice putere nu este decât pedeapsa pentru un grav păcat de gândire” (Sîrbu, 2006, 263).

Un alt mijloc de a realiza această comedie a limbajului este contrastul dintre ingenuitatea lui Candid în privința acestui cod dublu și „traducerile” pe care Olimpia trebuie mereu să i le ofere, de aceea deznodământul tragic nu e departe atunci când acest „dublu” dispare, iar Candid e lăsat să se confrunte singur cu sistemul (fapt ce survine după înmormântarea poetului Omar, în ultimele două capitole).

Intriga și efectul de suspans din distopiile din siajul clasicelor *Noi* de Zamiatin sau *O mie nouă sute optzeci și patru* se bazează și pe prezumția că acest joc al dedublării, care este arma principală a protagonistului în luptă cu sistemul, nu poate continua la nesfârșit. Aserțiunea că „toată lumea din Isarlîk juca teatru” este constitutivă pentru această lume ficțională, iar râsul lui Candid este un eveniment atât de singular tocmai prin încălcarea acestei legi elementare, nepusă la îndoială de niciun cetățean al provinciei. Acestei aserțiuni îi corespunde o scenă cu valoare de literalizare a acestui motiv central al cărții, transformat în episod naraativ: în capitolul al XIII-lea, Candid și Olimpia vor fi literalmente duși cu o dubiță a „Salvării” și închiși peste noapte, împreună cu bustul lui Marx, în clădirea Teatrului.

În acest pasaj, ca și în altele, autorul însuși jonglează cu sensurile duble ale cuvintelor, cu cel concret, epic și cel simbolic, din subtext, având o punere în abis a poveștii de până atunci: Isarlîk-ul e o imensă scenă, iar rolurile sunt chiar posibilitatea de Salvare a personajelor, dar acest histrionism constituie el însuși o capcană, care literalmente îi aduce prizonieri în clădirea unui Teatru (ceea ce semnifică un sfârșit al posibilităților de supraviețuire prin intermediul limbajului și jocului tip Ketman), împreună cu corpul (ideologic) delict (bustul lui Marx), autorul trădat de socialismul real, pe care sistemul se străduie să îl ascundă și pe care l-a transformat într-o armă împotriva propriilor cetățeni (spre final vom afla o dată cu Candid că în interiorul bustului era ascuns un microfon). Prin această ironie, autorul reușește să actualizeze filonul tragic al distopiei (nimeni nu scapă de mașinăria infernală a sistemului), mai ales că aliatul acestor protagoniști ai distopiilor este „adevărul” pe care ei încearcă să-l dezvăluie, adevărul ca antidot al totalitarismului interpretat în linia Orwell-Arendt ca minciună colectivă, ficțiune mistificatoare, dezumanizantă, instaurând sfârșitul Omului.

II.3.4. Profetii despre postcomunism

Dacă ar fi să comparăm ideologia din roman cu cea caracteristică perioadei postcomuniste, am putea afirma că Sîrbu ilustrează și o capacitate profetică remarcabilă. Un prim aspect care revine aproape obsesiv pe întreg parcursul romanului și pe care îl regăsim și la Goma (în *Gherla* de exemplu) sau în *Quo vadis, Domine?* este critica la adresa Occidentului pentru a fi sacrificat Europa de Est prin acordul de la Yalta, un sacrificiu inutil, făcut dintr-un capriciu diplomatic, care a deturnat evoluția firească a unui popor (cel român), care nu avea niciun fel de predispoziții nici spre dictatură, nici spre totalitarism comunist la momentul 1944⁸. Ideea, inițial profesată de Candid, reluată adesea de Olimpia, revine obsesiv pe parcursul întregului roman și este rostită de personaje din categorii sociale diferite, de la evreul Sommer la muncitori, țărani (badea Vasile) sau șoferul Burra care se referă la acest paradigmatic eveniment în termeni religioși, de sacrificiu: popoarele Estului au fost împinse la pactul cu diavolul chiar de către Occident care poartă vina pentru întreaga „îndemonire” a lumii (Sîrbu, 2006, II, 44).

Celălalt aspect al aceleiași critici îl constituie prezentul autorului, când încă mai proliferau o serie de ideologii de stânga din același spațiu al confortului și siguranței individuale din Occident, un antidot imaginat de narator pentru acești „revoluționari de salon” fiind aplicarea asupra lor a politicilor reale din comunism, cele de supraveghere sau de verificare a dosarelor sau cea de confiscare a unor bunuri (cazul unei contese cu simpatii de stânga, care și-a donat castelul, dar care nu știe ce să răspundă la perspectiva confiscării lui). O altă problemă specifică lumii libere a postcomunismului este cea a inegalității, asupra căreia noii critici de stânga ai capitalismului se revoltă îndeobște și cărora li s-ar putea răspunde prin următoarea constatare amară a Olimpiei: „După treizeci de ani de tratament intensiv, inegalitatea nu ne mai doare tocmai fiindcă tratamentul e atât de dureros și de bestial încât nimic altceva nu mai are importanță” (Sîrbu, 2006, 321). Pentru nostalgicii postcomuniști de stânga sau pentru cei care își amintesc doar aspectele frumoase din comunism, cum e cazul celei de-a treia reprezentări sau tipologie discursivă, următorul citat poate funcționa ca o terapie, descriind lumea paradisiacă pentru cetățeanul distopiei totalitare, care este „o lume fără ideologie, fără Înaltă sau sublimă Poartă, fără Coran, fără președinți sultani infailibili: o lume fără ședințe, în care să fiu lăsată să stau în banca mea, să-mi fumez țigara și să-mi sorb cafeaua fără să simt mereu și mereu că iau lupta de clasă, lupta de castă,

⁸ Aceasta se leagă de ideea că instaurarea comunismului n-a fost o fatalitate istorică, fapt demonstrat de o carte bine documentată despre primele infiltrări ale comunismului după 1944 în viața politică românească, care mai menținea pluralismul politic democratic (Victor Frunză, *Istoria stalinismului în România*).

lupta de rasă, de la început.” (Sîrbu, 2006, 320), presupunând astfel o lume postcomunistă paradisiacă, dezideologizată, non-conflictuală.

Adio, Europa! oferă și o surprinzătoare profeție a modului în care va surveni sfârșitul comunismului, o schimbare rapidă, pe care n-o prevedea nimeni (în prima parte a deceniului 9), formulată de autor cu acuratețe istorică, oferind aceeași interpretare asupra viitoarei Revoluții decembriste dată ulterior ca manifestare autentică a dorinței de democrație și libertate, ca revoluție restauratoare: „O singură scânteie istorică, picată din cer și întreg tineretul ăsta pe care îl credem bovin și cretinizat, ca la o minune, va începe să pronunțe marile cuvinte ale mândriei de a fi Om, om liber, om curat și, mai ales, fiu al unui popor călcat în picioare...” (Sîrbu, 2006, II, 182). Acest eveniment, imposibil de prevăzut în anii 1983-1985, va fi posibil tocmai deceniilor de cenzură și opresiune, în care, poporul român a gândit, pentru prima oară în istoria lui: „au gândit muncitorii, minerii, țărani, boierii, dascălii și economiștii dați la o parte: am gândit pe viu, în contra, cu riscuri, am gândit fără să ne adunăm, am gândit totuși în același fel, aceleași dureri, cu aceleași speranțe și deznădăjduiri.” (Sîrbu, 2006, II, 182). Lipsa solidarității și dispariția societății sunt numite ca fiind principalele trăsături ale postcomunismului și sunt impulsurile pentru nostalgia față de trecutul comunist (Buden, 2009), fapt din nou implicit în acest fragment din conversația unde Candid contrazice cu aceste afirmații pesimismul lui badea Vasile în privința viitorului poporului român. Tot Candid glosează asupra infinitei capacități de adaptare a românilor, care „chiar și peste trei sute de ani de barzologie și dictatură, după un simplu duș evenimential, în câteva ore numai, ne vom descoperi spiritul liberal de analiză, bravadă și bășcălie, fiind ca-n prima zi a Independenței și Unirii noastre.” (Sîrbu, 2006, I, 448).

O ultimă problemă ar fi sugestia că sistemul comunist se prăbușește din interior, minat de neîncrederea activiștilor înșiși, ai celor din nomenclatură, al căror reprezentant este, în roman Ilie Tutilă Unu, care, după ce îl șantajează pe Candid să scrie cele două teze despre Marx în spirit occidental, pretinde că le-a scris el și fuge împreună cu amanta în Occident.

II.3.5. *Adio, Europa!* - structura unei tragedii

Râsul lui Candid nu este doar un eveniment accidental, un pretext narativ, ci, în mod precis, chiar punctul prim de intrigă al romanului, atent construit narativ, în pofida plăcerii declarate și de narator de a se pierde în divagații, de a deschide nenumărate paranteze, fie cu analepse în trecutul traumatic, fie cu spectacole histrionic-teatrale ale personajelor, prinse de

retorica monologurilor de efect asupra unor teme obsesive, mereu reluate, simptomatice pentru romanul distopic-dizident (elaborat într-un moment când regimul ceaușist își nega rând pe rând toate deschiderile și „dezghețurile” anterioare). A râde echivalează în lumea totalitară descrisă de roman cu actul suprem de revoltă, cu depășirea limitei (*hybris*-ul tragic), astfel că este doar o chestiune de timp și, la nivel narativ, de amânare a sentinței/pedepsei pentru protagonist.

Ca și în cazul autobiografiei românești *Gherla, Adio, Europa!* manifestă aceeași paradoxală tentație de a construi o tensiune și un suspans în privința soartei protagonistului și a deznodământului, chiar dacă prima reprezentare are o anume previzibilitate a narațiunii, datorată structurii tragice. Această tentație a ficționalizării este paradoxală pentru că ambele opere aparțin „literaturii traumei”, încercând o reprezentare a unor experiențe extreme. Chiar dacă această experiență extremă din romanul lui Sîrbu este integrată într-un context al mundanului, iar acesta, împreună cu ansamblul strategiilor ce țin de satiric ar trebui s-o relativizeze, romanul transmite aceeași stare de frică, spaimă de a fi permanent urmărit și mereu în proximitatea unei morți ne-eroice foarte similară cu cea din *Gherla* sau din celelalte distopii.

O metodă importantă pentru realizarea acestui efect este alternarea capitolelor încărcate de evenimente și dialoguri tensionate cu „eseurile” aparținând naratorului sau personajelor aflate în dialog, consacrate motivelor principale ale cărții, frica, sacrificarea Estului, izolarea României, lumea-carceră, problema libertății, efectele ideologiei. Mai precis, fiecărui capitol care conține un eveniment al intrigii îi urmează unul de stagnare a acțiunii, construit în jurul unei digresiuni care se constituie într-un contrapunct al capitolului anterior. După primul capitol care se încheie cu primul punct de intrigă (râsul protagonistului provocator al întregii „avalanșe” narative din roman), în al doilea capitol avem reflecția asupra implicațiilor lui pentru viitorul lui Candid, dar și un excelent monolog al lui Sommer despre imposibilitatea unui astfel de gest într-o lume totalitară, un al treilea capitol în care e pus să dea declarații și un al patrulea în care Candid și Olimpia reflectează asupra acestei provincii imaginare a Isarlîk-ului și asupra micii revoluții stârnite de râsul lui Candid. Acest ritm sincopat continuă până la finalul romanului, unde, înainte de consumarea deznodământului din ultimele două capitole, romancierul ne mai oferă un interludiu comic în capitolul al VI-lea, cu descrierea unui alt moment de spectacol comic, cel al înmormântării poetului patriotic Omar, când Olimpia și implicit Candid își iau ultima revanșă față de sistem

și antagoniștii săi, reprezentați prin languroasa profitoare Carmen și Tutilă Unu, care își face intrarea⁹.

Structura romanului poate fi defalcată în cele cinci acte caracteristice tragediei și romanului distopic pe care îl considerăm caracteristic pentru prima tipologie de reprezentare. Cristopher Booker, în cartea sa despre *Seven Basic Plots* (Booker, 2004) urmează modelul aristotelician și numește cinci faze ale parcursului tragic: stadiul anticipării („anticipation stage”), stadiul fantazării („dream stage”), stadiul frustrării („frustration stage”), stadiul coșmaresc („nightmare stage”) și stadiul final, al morții/imbolului autodistructiv („death-wish stage”) (2004, 156). Exemplele alese de Booker sunt destul de similare și nu oferă, în opinia noastră spectrul complet al tragicului: exemplele lui cuprind mitul lui Icarus, legenda lui Faust, *Macbeth* de Shakespeare, povestea horror *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson, *Lolita* de Nabokov, *Antony and Cleopatra* de Shakespeare etc.

În toate acestea, trecerea de la stadiul inițial al anticipării la cel al fantazării, spre noul curs al acțiunii se face prin forța tentației care tulbură echilibrul protagonistului. Tentația, în cazul protagonistului distopiei, este cea a libertății, a eliberării de sistemul opresiv, a fisurării acestei lumi a controlului. În distopiile occidentale, aflate sub influența lui *Noi* de Zamiatin și proiectând existența lumii distopice în viitor, visul paradisiac și emancipator al eliberării rămâne în orizontul personajului ca *posibil*, alături de visul coșmaresc al societății distopice (pentru cititor doar un potențial de evitat). Spre deosebire de acestea, în distopiile est-europene, așa cum a demonstrat și Erika Gottlieb (2001), posibilitatea eliberării veritabile nu mai este un potențial tangibil, la care protagonistul ar putea spera, acesta actualizând perspectiva unui deținut-martor într-o închisoare din care termenul de eliberare rămâne nedefinit, un sentiment pe care memorialistica spațiului concentraționar l-a descris foarte precis (sentința se putea transforma oricând). Cum am văzut și în cazul filmului primei tipologii, lumea protagonistului este echivalată cu o imensă închisoare, chiar și când acestuia i se dă sentința de eliberare (ca în filmul *Trahir* sau *Quo vadis, Domine?*).

Nici lumea ficțională din *Adio, Europa* nu face excepție, fiind echivalată în multiple rânduri cu un spațiu carceral: „Poate că întreaga noastră societate devenise un fel de mare, camuflat „celular”, o „Neagră” mai blândă, prevăzută cu anestezice ca: speranța, alcoolul, știrile la radio etc (Sîrbu, 2006, II, 158). Deceniile de comunism au naturalizat o stare „de excepție” a individului, pe lângă starea de veghe, starea de vis, „o a patra stare, total antinaturală, dar din ce în ce mai actuală și universal folosită: e vorba de starea de claustrare.

⁹ Fiecare apariție a unui nou personaj se face cu un ceremonial aparte, ce trimite spre tradiția romanului de secol XVIII (de exemplu Henry Fielding, în *Tom Jones*), inclusiv prin anticiparea ironică din rezumatele capitolelor.

De închidere. Care e veghe, somn, vis, plus o mulțime de alte elemente, fizice și spirituale, legate de tainele timpului, spațiului, suferinței și morții..” (Sîrbu, 2006, I, 440), o stare care face imposibilă nu doar revolta reală, ci și contemplarea sfârșitului sistemului totalitar.

Singura tentație a personajului unei astfel de lumi ficționale rămâne posibilitatea de a persifla sistemul, mai concret, de a râde de prostia comunismului. Putem deci echivala ca stadiu al anticipării primul capitol al romanului, până la râsul lui Candid în fața afișului. Ceea ce urmează este o combinație dintre stadiul fantazării („Dream stage”) și cel al frustrării, o confruntare dintre bucuria de a fi putut provoca o mică revoluție în organizarea ierarhică a Isarlîk-ului (și a sistemului însuși) și amplificarea fricii, a presentimentelor sumbre legate de momentul recunoașterii, al dezvăluirii, când cei doi vor fi recunoscuți de sistem drept o marginalitate periculoasă și neasimilabilă, iar Candid, drept „ultimul cavaler al unei cruciade uitate” (Sîrbu, 2006, I, 116). Cu tot umorul lor, caracterizările Olimpiei au funcția de a-l singulariza pe protagonist, după imperativele tragicului: „mi te arătaseși, bărbate, ca sfinții, aveai aureolă, nu erai înțeleș, scăpaseși de un rug, acum erai în căutarea unei spânzurători mai acătării.” (Sîrbu, 2006, I, 84). Aceste formule sunt în contrast cu cele oferite de Candid însuși, și care sunt în registrul comediei: „sunt un suberou al singurătăților și al melancoliei, al contemplației prin și pentru alcool” (Sîrbu, 2006, I, 95) sau minimalizarea propriului eroism, care „s-a redus la răbdare, îndurare, plus câteva mici lașități nonconformiste” (Sîrbu, 2006, I, 106). Totuși, primele sunt cele care vor prima, pentru că verva satirică a primului volum se stinge treptat în al doilea, care se deschide cu o formulă emblematică pentru întreg parcursul eroului tragic, condensată în figura cercului, a revenirii, a repetiției evenimentului tragic dintr-un trecut până atunci rămas nedefinit: „Cerc se-nchide, cerc se deschide.” (Sîrbu, 2006, II, 5).

Putem spune că o dată cu această călătorie a lui Candid spre muntele care-l adăpostește pe legendarul bunic al Olimpiei, călătorie din care ea lipsește, începe stadiul al patrulea („Nightmare stage”), stadiul în care eroul devine conștient de amenințarea ce fusese difuză până atunci. Nu întâmplător frecvența rememorărilor din trecutul traumatic se va intensifica pe parcursul celui de-al doilea volum, amintiri reactualizate tocmai de starea de amenințare continuă („în momentele grele, îmi evoc Troia mea, anii de detenție- Sîrbu, 2006, II, 229). Dubla recunoaștere tragică se transcrie în cazul distopiei ca: un moment în care protagonistul re-cunoaște lumea sa și sistemul totalitar ca fiind mai periculos și mai malefic decât prevăzuse, iar instanța puterii centrale își recunoaște în protagonist adevăratul oponent, și caută să-l anihileze cu o forță sporită în aceste ultime două acte ale tragediei. Autorul reușește să condenseze această dublă recunoaștere într-o singură scenă, cea a întâlnirii dintre Candid cu fostul său student Marcus Winter. Scena oferă măsura adevărată a efectelor

produse de râsul lui Candid, care a stârnit un cutremur în care s-au clătinat nu doar persoanele din posturi cheie, ci și temelia ideologică a lumii, ceea ce provoacă apariția adevăratului antagonist al cărții, Tutilă Unu fiind produsul complet al deceniilor de dezumanizare totalitară. Pe lângă acestea, acesta se simte amenințat de Olimpia, care fusese martorul unor crime ascunse din anii colectivizării.

Dialogul cu Winter obține încă o recunoaștere, tot prin amintire, cea prin care Candid este confruntat cu trauma centrală a propriului trecut, care se referă tot la culpabilitate: moartea în lagăr a unui N. Paloș, care fusese închis din coincidența de nume cu pseudonimul cu care semnase articolele din ziarul „Patria” (tragedia e cu atât mai impresionantă cu cât este și reală), deci o destabilizare interioară a eroului. Winter mai are și rolul de a întârzia deznodământul, de a prelungi agonia protagonistului, înștiințându-l de gravitatea situației în care se află.

Această călătorie devine un pelerinaj christic, o ultimă încercare de căutare a refugiiilor tipice pentru eroul din distopii: memoria unei lumi apuse, înaintea instaurării totalitare, natura (pastorală în afara ideologiei), visul și credința/ perspectiva sfârșitului apocaliptic (perspectiva unui sfârșit al lumii care ar elibera-o implicit și de totalitarism). Și sub acest aspect romanul lui I.D. Sîrbu e special: fiecare dintre acestea se va dovedi un imposibil refugiu: în privința memoriei lumii vechi (în acest caz Genopolis, în chip de cetate ideală, europeană), ea e ocultată de atmosfera trădărilor, a episodului cu N. Paloș și a arestării. Trecutul nu poate fi un refugiu pentru că inevitabil conduce spre re-trăirea traumei, iar acest fapt este simbolizat în capitolul al IV-lea prin acel paltin în care a fost bătut un piron și fiecare fibră a lui fiind atinsă de durere. În mijlocul naturii fiind, Candid are aceeași stare de clausturare: „și totuși gândul că sunt închis, că tot ce mi se întâmplă se întâmplă înăuntrul unei celule de beton verde nu mă părăsea” (Sîrbu, 2006, II, 198). Iar visul, central și pentru acest al patrulea stadiu al prăbușirii speranțelor, și pentru întregul roman, sintetizează toate metaforele și opiniile de până atunci: intrat într-o bibliotecă imensă subterană, aparținând Academiei de Salvare a Lumii, se întâlnește cu același Napocos care îi explică inutilitatea speranței în Europa salvatoare și faptul că Dumnezeu a condamnat lumea la apocalips, hotărât să construiască din temelii o altă lume.

Povestea lui Candid n-ar putea căpăta aura sa tragică dacă autorul n-ar fi construit o forță antagonică pe măsură, care este cea a Răului absolut (reflecțiile personajelor capătă adesea o turnură metafizică atunci când reflectează asupra acestui rău), o forță dificil de localizat într-un singur personaj cu rol de antagonist (deși nici acesta nu lipsește – Tutilă Unu), pentru că Răul a cucerit întreaga lume (Iadul a învins peste tot).

„Fatalitatea ce ne învârtă în cerc” constată la un moment dat Candid, reprezentând astfel și un fragment de metadiscurs, un alt moment în care romanul se întoarce asupra lui însuși (autor și personaj par conștienți deopotrivă de propriul parcurs tragic). Astfel de momente autoreflexive sunt plasate și în alte puncte cheie ale romanului, prin imagini metonimice cu rol anticipatoriu, dar lăsând intactă surpriza cititorului: în capitolul al VI-lea, ultimul interludiu înaintea deznodământului tragic, apare imaginea unei tiribombe nemțești de iarmaroc învârtindu-se nebunește în cerc, fără a mai putea fi oprită (Sîrbu, 2006, II, 290).¹⁰ Capitolul al VII-lea, când Candid e preluat de Tutilă Unu și despărțit definitiv de Olimpia (fără să bănuim încă deznodământul, împărțășind ignoranța protagonistului), se deschide cu amintirea unui experiment terifiant al condiționării, la care candid a asistat în tinerețe și care anticipa tocmai procesul de condiționare totală operat de comuniști asupra indivizilor și având ca rezultat obediența totală, experimentul constând în alternarea cercului cu elipsa, a speranței cu frica, a promisiunii cu bătaia (Sîrbu, 2006, II, 309).

În distopii se opun mereu două forțe cu regimuri diferite. Una este a sistemului și este centrifugă, pe cale de a cuceri tot mai mult din forța umană și din lume, care menține personajul într-un permanent regim carceral (perspectiva distopică asupra spațiului ca o imensă închisoare), îndepărtându-l de axa lui de rotație, de ființa interioară, de memorie, de propria identitate, conducându-l pe un parcurs tragic și nelăsându-i nicio posibilitate de a-l anticipa. Cealaltă este forța individului, centripetă: individul e obligat să se învârtă spre propriul său centru, de aici și faptul că singurul refugiu rămâne spiritualul, întoarcerea la religios (explicabil și pentru lumea postcomunistă) și, în cazul lui Candid, rugăciunea (refuzul angajării, ideologiei și al puterii).

Primul volum se deschide cu un scurt stadiu al anticipării (Candid care își descrie existența în termenii unei post-istorii personale, de stagnare și ratăre într-o provincie mizerabilă), combinând mai apoi contrapunctic următoarele două stadii, cel al visării („Dream stage”) și cel al presentimentelor sumbre („Frustration Stage”), iar al doilea amplifică al patrulea stadiu, cel al lumii infernale, în care protagonistul se află într-o stare de spaimă absolută, conștient de faptul că este urmărit perpetuu.

Stadiul coșmaresc e prelungit până la ultima filă a romanului (când moartea Olimpiei ne este dezvăluită), cuprinzând și cele două ultime capitole ale cărții, unde tensiunea este adusă într-un punct de climax prin despărțirea traseelor celor două personaje, formând cuplul ideal: Olimpia, crezându-se încă stăpână pe strategiile de învăluire a autorităților, o vizitează

¹⁰ O imagine-cheie similară va apărea și în filmul *Amintiri din epoca de aur*, în scurtmetrajul intitulat *Legenda vizitei oficiale*, dar cu sens comic.

pe Carmen, femeia fatală și prevestitoare de moarte, iar Candid este luat la o ședință secretă, care capătă aerul unui ritual ocult, de către Tutilă Unu, care, ca și antagonistul orwellian O' Brien, mai face o ultimă demonstrație a faptului că sistemul malefic a învins Omul, transformat într-o entitate amorfă (ca printr-o ironie subtilă la textul orwellian, lui Candid i se administrează diverse injecții care sfârșesc prin a-l face tot mai docil și mai incapabil de reacție), iar comunismul ajunge să fascineze și Occidentul, care pare total nepregătit să-i reziste. Scurtele filme prezentate de Tutilă distrug ultima speranță a protagonistului, cetățean al Estului totalitar, regizând un sfârșit al unei Europe ca simbol al idealurilor emancipatoare (libertate, cultură etc).

Diferența față de *1984* e dată și de narațiunea la persoana I, care face imposibilă prezentarea lui Candid ca un individ fără conștiință – așa cum apare Winston la finalul cunoscutei distopii – prin urmare al doilea final de roman îl prezintă ca fiind lipsit de memorie și cu mințile rătăcite, dar de fapt capabil de a reface ultimul act al tragediei printr-o privire retrospectivă: șantajat prin minciuna că soția lui trăiește, Candid a scris cele două teze despre Marx, cu care Tutilă a fugit în Occident, pretinzând că sunt scrise de el. Marea reușită a romanului este tocmai de a închide posibilitățile cititorului de a-l anticipa, în pofida naratorului de persoana I și a presimțirilor lui sumbre: în capitolul șase, cel cu înmormântarea poetului Omar, pare că lucrurile și-au revenit în echilibrul inițial, cu un protagonist stăpân pe situație (Candid constată că poate recunoaște orice "barză albastră în civil") și cu o Olimpie care îl asigură ca poate participa la regizarea spectacolului care este înmormântarea, jonglând cu replicile și luându-și antagoniștii prin surprindere, dar tocmai aceste strategii vor conduce la traseele diferite ale cuplului din finalul romanului și la finalul tragic, a cărei tensiune este amplificată în ultimul capitol (VIII) de Ilie Tutilă, care îl înștiințează pe Candid că soarta lor se decide chiar atunci, de conversația Olimpiei cu Carmen, conversație urmărită ca și majoritatea dialogurilor lui Candid de până acolo. Sunt revelații spre care s-a mai făcut aluzie pe parcursul acestui tensionat act al IV-lea al tragediei și care sunt sintetizate de actul V și de antagonist: ceea ce la început constituise un avantaj și un mijloc de reabilitare pentru Candid (relațiile de rudenie ale Olimpiei) se transformă în forța tragică de la final, care strivește armonia cuplului și orice putere de a rezista a eroului (Tutilă Unu o elimină pe Olimpia tocmai pentru că știa niște informații periculoase pentru dosarul său).

Datorită simetriilor unor scene, eșafodajului precis conturat al celor cinci acte, datorită tensiunii acumulate pe parcurs prin parantezele inserate înaintea unui eveniment decisiv ulterior, putem afirma că romanul are o construcție narativă solidă, pe care s-a insistat poate prea puțin (romanul fiind criticat și pentru edificiul narativ firav) și care transformă parcursul

tragic al lui Candid într-unul paradigmatic pentru prima tipologie, o improvizație originală și conștientă pe baza scenariului clasic al unei tragedii/distopii. Depart de a fi un roman sufocat de discurs și de digresiuni, *Adio, Europa!* le plasează în ordinea subiectului tocmai pentru a spori tensiunea din jurul evenimentelor fabulei. I.D. Sîrbu merită studiat nu doar pentru biografa exemplară, ci și pentru opera în sine, pe care am încercat s-o privim făcând o clipă abstracție de memorialistică.

II.4. *Quo vadis, Domine?* - de la distopia totalitară la utopia postcomunistă

Aparținând tot primei tipologii și având aceeași deschidere spre discursiv, eseistic și dezbateră pe marginea unor sisteme de organizare socială este și romanul lui Mihai Sin, *Quo Vadis, Domine*, care, chiar dacă nu este propriu-zis o distopie, este apropiat de genul utopic prin preponderența pe care dialogurile socratice o capătă în special în al doilea volum, care prin amplitudinea lui, suspendă acțiunea, intriga din primul volum (încarcerarea unui frontierist, Dominic Vanga, care trece dintr-un regim carceral în altul) devine un pretext pentru aceste descrieri de sisteme posibile (sau critici ale erorilor sistemului comunist) care au loc la Reședința izolată, unde sunt aleși câțiva membri ai elitei Securității pentru a propune proiecte ale unei României viitoare.

Ca și în cazul romanului *Adio, Europa!*, romanul lui Mihai Sin a fost criticat pentru excesul de dialogism, pentru faptul că structura narativă este foarte firavă (mai ales în volumul II). Cea mai gravă acuză o aduce criticul Alex Ștefănescu, care, datorită acestui roman, îl consideră pe Mihai Sin transformat în mod straniu după 1989 într-un avocat al cauzei Securității. Ideea de bază pe care o susține romanul este, în opinia sa, aceea că „Securitatea s-a gândit permanent la soarta României” și că face parte din literatura de propagandă, dorind să reabiliteze instituția în cauză (Ștefănescu, 2005, 976-977). Argumentele sunt, pe rând, o replică a colonelului Coldea care îi demonstrează lui Dominic Vanga faptul că Securitatea a ajuns o conștiință a poporului român și un interviu în care autorul afirma de fapt că e nevoie de o nuanțare a portretelor Securiștilor cu care ne-a obișnuit literatura, aceștia fiind portretizați în culori foarte îngroșate și că din rândurile acestora făceau parte și oameni inteligenți (Ștefănescu, 2005, 976-977).

În primul caz argumentul nu se susține pentru că nu avem nicio dovadă pe parcursul romanului că acest colonel Coldea ar fi un personaj-reflector, prin care autorul și-ar exprima

propriile opinii, cu atât mai mult cu cât personajul în cauză face parte din categoria antagoniștilor, iar dialogul în cauză e tipic pentru scena, recurentă în cadrul primei tipologii, în care un antagonist (de obicei parte din sistem) încearcă să-l convingă pe protagonist de justetea ordinii implementate de comunism (așa cum face personajul lui Sîrbu, Tutilă, la finalul romanului) sau de faptul că Securitatea s-a îngrijit de soarta României (o altă idee susținută exclusiv prin intermediul celorlalte personaje, în afară de protagonist). Un astfel de personaj cum e colonelul Coldea ar fi cel mai puțin potrivit să convingă cititorul de o asemenea perspectivă (în plus, autorul subliniază pe tot parcursul romanului, tocmai caracterul diabolic și perfid al Securității). În cazul interviului, autorul vorbea de o reprezentare a Securității în literatură, nu discuta realitatea ei istorică.

Traseul protagonistului

În opinia noastră, singurul susceptibil să reprezinte în roman ideile autorului ar fi fost chiar Dominic Vanga sau un adjuvant-raissonneur al său, dar Dominic e singur, un marginal, un paria, un „frontierist”, prins de mirajul Occidentului și îngrozit de cenușiul și sărăcia vieții din totalitarism. Protagonistul e decis să părăsească România cu riscul vieții și pentru că observă cotele maxime ale colaboraționismului, gradul maxim al răspândirii delațiunii și politicii turnătoriei, pe care autorul alege să le critice prin intermediul lui Dominic Vanga: un profesor îi povestește cum a fost luat în colimator de Securitate și curtat să colaboreze, convingându-l că mitul potrivit căruia un „Ei” nedefinit controlează totul este cât se poate de real.

Departat de a fi o pledoarie pentru Securitate, romanul pare obsedat de atotputernicia ei, de faptul că liderii ei nu pot fi localizați și intențiile lor rămân mereu în ceață, de aici și caracterul imposibil de prevăzut al deciziilor și potențialul de suspans pe care îl putea folosi romanul, reușind doar în primul volum. Prin cazul lui Dominic, romanul sugerează și capacitatea nelimitată a Securității comuniste nu doar de a racola, ci și de a-și convinge viitorii informatori: regăsim protagonistul schimbat în volumul al II-lea, dorind să participe la această „utopie a reconstrucției României”, aceasta fiind tentația pactului propus de agenți.

Să remarcăm o coincidență: în același an 1993 al primului volum, apărea și filmul lui Radu Mihăileanu, care, după cum am arătat mai sus, aparține tot primei tipologii prin insistența culpabilizantă cu care tratează aceeași temă a colaboraționismului și a complicațiilor morale pe care acesta le prilejuiește în conștiința personajului central. Ca și lui George Vlaicu din *Trahir*, lui Dominic Vanga i se oferă o viață de vis în schimbul unui pact

cu Securitatea, neașteptat de avantajos (nu i se cere să semneze nimic concret), după ce trece prin regimuri penitenciare diferite, dinspre cele mai grele spre cele mai ușoare (romanul insistând poate prea mult asupra meselor bogate care i se oferă), dar o constantă rămâne: starea de claustrare, de izolare care rămâne aceeași până la finalul romanului, personajul rămâne singur cu propria vinovăție. Aceasta e amplificată și de o permanentă stare de amenințare difuză: chiar dacă propriu-zis anchetele încetează în mod inexplicabil după primele două capitole, Dominic are mereu senzația că e supus unui examen și că e captiv definitiv în această caracatiță a securității (ca și George Vlaicu din *Trahir*, pentru care doar moartea înseamnă eliberarea de tentaculele Securității, care îl ajung și după ce ajunge în Occident).

Primul volum are o structură narativă ce se susține mult mai viabil decât în cazul celui de-al doilea și care poate fi defalcată conform logicii tragice a celor cinci acte. Plonjăm direct în stadiul anticipării: datorită înfăptuirii unei grave infracțiuni (trecerea frauduloasă a graniței), eroul știe că îl așteaptă o gravă pedeapsă și incipitul îl surprinde total demoralizat, resemnat cu iminenta nenorocire care se amână. În mod neașteptat, regimul carceral se îmbunătățește și i se promite eliberarea, fără ca el să semneze sau să se angajeze concret la vreun pact: suntem în plin stadiu al fantazării, care, pentru personajul distopiei înseamnă libertate și absența vinovăției pentru vreun compromis cu puterea. Dominic cade pradă în acest stadiu, iluziei că agenții sistemului nu sunt atât de diabolici pe cât i-a crezut, fapt din nou tipic pentru a doua reprezentare. Datorită acestei iluzii, care se prelungește până spre finalul romanului, va accepta să colaboreze, iar aceasta îl plasează într-o acțiune ireversibilă. Ca și în cazul romanului *Adio, Europa!*, stadiul iluziei/visării este prelungit mult (poate excesiv aici), suprapus cu elemente ale stadiului frustrării/presimțirilor sumbre. Dominic crede în statutul său special, chiar dacă nu și-l poate explica, crede că e liber să-și exprime orice opinie și apoi chiar să conducă un grup, dar în același timp observă și că e atent supravegheat, mai atent controlat decât la închisoarea unde își dorește să se întoarcă la un moment dat și că evadarea este imposibilă. Stadiul coșmaresc înseamnă o limpezire a acestei amenințări difuze ce existase și până atunci (ca și în *Adio, Europa!* sau *Al doilea mesager*) și începe când, la „Buncăraș”, atmosfera devine irespirabilă, fiecare e încercat de o teamă nedefinită, nimeni pare să nu știe ce are de făcut, membrii grupului încep să primească amenințări și să refuze să-și mai susțină proiectele, când au loc disparițiile membrilor grupului, în condiții suspecte, mai precis în ultimele două capitole ale celui de-al doilea volum. Tot aici colonelul Coldea îi reamintește cinic un fapt pe care Dominic îl uitase, într-o intervenție tipică de antagonist, într-un penultim act de distopie, făcând bilanțul discuțiilor de

până atunci: „Liberi...Hai să fim serioși, domnule Vanga! Ce, eu sunt liber? Dumneavoastră sunteți liber? Conceptele astea generale sunt pentru naivi și fraieri. Noi știm că nu folosesc la nimic. Fiecare avem un stăpân. Iar ei, cu atât mai mult nu trebuie să uite nicio clipă că au, totuși, un stăpân.” (Sin, 2007, II, 465).

În actul al patrulea este și momentul recunoașterii: Sistemul puterii prin centrul ei (Securitatea) i se dezvăluie lui Dominic ca fiind și mai malefic decât îl crezuse, funcționând după același mecanism al alternanței dintre frică și siguranță, dintre spaimă și speranță, dintre iluzie și dezamăgire. Dominic realizează că întreg proiectul nu fusese decât o metodă de a-l atrage în mrejele insituției și de a ține captivi un grup de intelectuali care acceptaseră fiecare să facă pactul într-un trecut ambiguu și pentru care același colonel Coldea nu are niciun respect: „Intelectualul român e destul de laș, domnule, și se orientează. Mai cârâie, mai protestează, mai face mofturi, dar până la urmă alege mâna unde sunt grăunțele, o ia în direcția de unde vine păpica.” (Sin, 2007, II, 465). Ca și cum n-ar fi fost de ajuns, un alt personaj, Pantelie îi strecoară îndoiala în privința grupului, spunându-i că ar mai exista un alt „centru” asemănător, unde sunt pregătiți alții, ca o alternativă. Ultimul act al dramei certifică impresia eroului că evadarea este imposibilă: chiar dacă se află în mijlocul Revoluției, este în continuare prizonierul maleficei instituții, care, sugerează ultima pagină a romanului, a controlat și cele mai haotice clipe ale zilei de 22 decembrie 1989, fapt ce putea scandaliza o mare parte a cititorilor, deschizându-se prea abrupt poate spre lumea real-istorică.

O reabilitare a Securității?

Ce ar putea duce în eroare cititorul, făcându-l să creadă că romanul pune Securitatea într-o lumină favorabilă? Întâi de toate, romanul e o descriere foarte convingătoare a comunismului din interiorul sistemului de supraveghere, ceea ce e nu doar dificil de făcut, dar, dacă autorul reușește, pericolul este tocmai ca, expunând atât de bine din interior un sistem, să-i și justifice politicile și deciziile, ceea ce e departe de intenția autorului. Romanul se vrea o explicație și o critică dusă până la ultimele consecințe asupra concatenării responsabilităților într-un astfel de sistem, cu dorința de a depăși binarismul bine-rău spre a expune chiar puterea de fascinație pe care această insituție a avut-o, explicând astfel amploarea colaboraționismului, mecanismele recrutării etc.

Metoda narativă e și diferită și asemănătoare cu cea din *Adio, Europa!*: asemănătoare în sensul că instanța centrală oferă libertate personajelor să se auto-caracterizeze prin propriul discurs, prin propriile idiosincrazii, obsesii, legitimări. Diferența constă în faptul că Dominic

Vanga nu are adjuvanți care să-i susțină și să-i prelungească propriile opinii anticomuniste în mod direct, așa cum se petrecea în romanul lui I.D. Sîrbu (unde Candid era și un alter-ego al autorului), iar discursurile ample nu-i mai aparțin lui, ci categoriei antagoniștilor: aproape o jumătate din primul volum e ocupată de opiniile colonelului Coldea, principalul antagonist al romanului, aparent și autorul planului cu organizarea grupului de agenți la Reședință pentru reorganizarea României și cel care-l propune pe Dominic ca lider.

Coldea e principalul „vinovat” pentru eventuala impresie de legitimare a politicilor Securității, pentru că acestea sunt chiar mijloacele de convingere și de „seducție” pentru ca Dominic să facă pactul. Iată câteva din argumentele lui Coldea: doar o grupare din cadrul Securității poate elibera țara de tirania lui Ceaușescu; instituția e departe de ce a fost în anii obsedantului deceniu, aceasta trecând printr-o transformare radicală; că e singura soluție pentru România postceaușistă, deoarece e singura care va putea stăpâni haosul creat. Opinia lui nu rămâne necontestată de Dominic, care se întreabă dacă e normal ca Securitatea să stăpânească o țară, iar monologul său interior plin de frământări morale din capitolul al XII-lea indică spre un imaginar apocaliptic-maniheist (folosește termeni maximaliști tipici pentru prima reprezentare, „iad”, „Diavol”, „Salvator”), marcat de culpabilitate: „Oare tot ce se întâmplase până acum însemnase de fapt că făcuse pactul cu Diavolul? Dar încă nu semnase nimic, niciun angajament, niciun jurământ sau ceva asemănător!” (Sin, 2007, I, 189).

Dacă în *Adio, Europa!* activiștii înșiși confirmau cele mai negre presupuneri ale protagonistului în privința caracterului diabolic al sistemului și al puterii, aici autorul încearcă să nuanțeze perspectiva, să depășească maniheismul ei, dar nu pentru a oferi o imagine mai bună a Securității, ci pentru a demonstra proporțiile colaboraționismului, mai ales în rândurile intelectualilor, de unde și controversele iscate de roman. Singurul care mai trimite la portretul anchetatorului dur din anii '50 este maiorul Murza, cel cu care se deschide romanul și unicul care a folosit ca metodă de convingere bătaia. Colonelul Coldea și subalternii săi încetează a mai folosi forța pentru a-l convinge pe Dominic, și încep să construiască ample pledoarii, îi vorbesc respectuos, de la egal la egal, păstrând aparențele unei dezbateri democratice, acceptându-i criticile, împărtășind cu Dominic aceleași temeri legate de faptul că orice mișcare le este supravegheată în încăperile Reședinței sau ale „Buncărașului”.

În volumul al doilea, agenții informatori aduși la această vilă izolată vor da impresia că sunt colegii de suferință ai protagonistului, terorizați de aceeași imprevizibilitate a scenariului conceput de autoritatea superioară și despre care niciunul dintre ei nu știe nimic. În afară de colonelul Coldea și de maiorul Rotaru care par a fi reprezentanții unei autorități

superioare, restul agenților informatori adunați la Reședință par ei înșiși victimele primilor, fiind preocupați de viitorul României, proveniți majoritatea din profesii intelectuale.

Dincolo de inegalitatea valorică a celor două cărți (romanul lui Sîrbu fiind superior valoric lui *Quo vadis, Domine?*), se cuvine să constatăm că, în general, critica n-a fost interesată să contextualizeze romanul, raportându-l la prima perioadă postcomunistă și nici să formuleze câteva întrebări, în opinia noastră importante pentru înțelegerea acestor „ieșiri din formă” manifestate în cazul ambelor romane. Întrebările care ni se par cruciale pentru înțelegerea primei perioade și a romanelor în cauză sunt: de ce excesul de eseism, de discuții care par interminabile, de opinii formulate în monologuri? De ce toate personajele tind să vorbească la fel, de ce această uniformizare? De unde provin aceste ieșiri din forma romanească? Cum are loc reîntoarcerea la religios, atât de specifică și postcomunismului? Ce primează, distopicul sau utopicul?

Semnificative sunt și diferențele dintre volumul I și al doilea: se trece de la drama conștiinței lui Dominic Vanga la teoretizarea unor probleme mai generale, specifice mai ales postcomunismului, de la statutul său de oponent al sistemului („frontierist”) la cel de lider, cel care organizează schimbarea crucială din istoria României, atribuindu-i-se chiar rolul de „salvator”, după noua mitologie a prozei din perioada de tranziție. Pe scurt, se trece de la ecuația distopică (lupta cu o lume totalitară) la una utopică. Întreg romanul e gândit ca un dialog, dar dramatismul și dinamismul din primul volum, unde se dramatiza confruntarea dintre victimă și sistem, se pierde în al doilea, care se construiește printr-o continuă juxtapunere de lungi excursuri pe diverse teme sau chiar povestiri în ramă. Prin aceste lungi excursuri despre tema organizării unei societăți care repornește evoluția de la un punct zero al istoriei, volumul al doilea este foarte aproape de utopie.

Celebra carte a lui Morus era un astfel de dialog despre două tipuri de organizare socială opuse, în acest caz fiind mereu contrapuse societatea de tip totalitar a trecutului și cea viitoare, încă nedefinită, astfel că intriga distopică din primul volum rămâne pe plan secund, devenită un pretext pentru discutarea acestor soluții în sine. Datorită acestor teme ardente pentru prima perioadă postcomunistă (1990-1996), prozatorul pare să fie luat de val și să dea uitării faptul că aceste dezbateri au loc într-un stabiliment al Securității, cu cadre selectate de această instituție: aceștia sunt acolo în calitate de intelectuali, și aproape deloc în calitate de „informatori”, despre acest aspect nu se vorbește decât în treacăt, prin intermediul interogațiilor lui Dominic, ale cărui întrebări vizează momentul racolării lor, povestit de fiecare în parte prin intermediul unor lungi confesiuni. Timpul narativ al acțiunii propriu-zise

a romanului este suspendat între descrierile prea lungi și prea terne ale situației României și parantezele de întoarcere înspre anii '40-'50 (trauma instaurării comunismului).

O altă explicație pentru aceste excese este optica anilor 1993-1996 (anii elaborării volumului al doilea), când momentul 1990 apare cu atât mai providențial cu cât între timp a apărut și dezamăgirea pentru evoluția reală a lucrurilor: momentul zero al istoriei, când România putea fi reconstruită de la temelie, pe niște fundamente solide, păstrând, cum spune Buden, statul social alături de noile achiziții, ale libertății individuale (ceea ce romanul nu mai explică este tocmai sacrificarea acestei libertăți imediat după căderea comunismului, într-o lume în care tot Securitatea va conduce). O altă recomandare făcută prin intermediul personajelor, este cea a scepticismului, a criticii față de promisiunile paradisiace ale capitalismului și civilizației occidentale și evitarea sincronismului orb, care redistribuie din nou rolul de putere colonială Occidentului și cel inferior României, de țară aflată în decalaj irecuperabil. Paul Goian este cel care deconstruiește mitul Occidentului ca Paradis, tocmai cel care acceptă să colaboreze cu Securitatea pentru a putea vizita Europa, făcând chiar o diatribă la adresa decăderii Europei, a originalității culturii ei de azi și a faptului că Europa ar avea ce învăța din suferința României (Sin, 2007, II, 173). În opiniile lui Goian se strecoară prea evident perspectiva postcomunistă care o face neverosimilă pentru momentul unde e plasată (1988), aceasta fiind inadvertența principală a volumului al II-lea (opiniile lui Goian sunt șocante și pentru momentul 1996, dovadă dificultatea publicării acestui volum).

O alta, susținută de un teoretician ca Boris Buden, este ideea crizei paralele a celor două sisteme (cel capitalist și cel comunist) și a faptului că întrebarea despre ce va fi în lumea postceaușistă e cea mai dificilă: „Iar de va fi să ajungem la capăt, cum sperăm, ce ne va aștepta „dincolo”? [...] Dar un lucru e sigur: după clipele de beatitudine, după o cvasigeneralizare a iluziilor, după ipostazele sublime ale libertății, vor urma trezirea și contactul cu alte aspecte ale libertății, cunoscute de alții, dar necunoscute nouă: mizeria și imoralitatea, lipsa de scrupule, sălbăticia aceleiași „libertăți”. Domnilor, Occidentul se află și el într-o criză profundă, recunoscută de oameni luminați. Când va sosi momentul schimbării, noi pentru ce vom opta?” (Sin, 2007, II, 442). Citatul următor dezvăluie și mai clar momentul haotic-apocaliptic al tranziției din perspectiva căruia a fost scris romanul: „Omenirea se află într-un mare impas și a ajuns la un capăt de drum. E o criză, o criză teribilă, profundă, parcă fără leac. O criză de credință, de idealuri, de perspectivă și de speranță. Suntem în criză toți, cei ce ne-am trăit viața sub o continuă teroare și cei pe care i-am invidiat, considerându-i răsăfățați Occidentului...” (Sin, 2007, II, 440).

Tot prin Goian se fac auzite întrebările obsesive pentru prima perioadă de tranziție și pentru prima reprezentare, tot o intruziune a postcomunismului, care se întoarce mereu în trecut pentru a da sens experienței traumatice: Goian se întreabă și el, ca și Candid, de ce ne-a fost dată experiența comunismului, de ce a fost necesară și ce a învățat românul din această tragedie? (Sin, 2007, II, 171). Prin personajul lui Paul Goian, romancierul aspiră să sintetizeze toate dramele martorului complet al trecutului comunist: drama de a ști că nu există alternativă pentru un viitor confiscat de comunism, trauma carcerală și dezorientarea de după ieșirea din închisoare, drama celor eliberați prin decretul din 1964 (de a fi neîncadrabili), dezamăgirea față de exil și confruntarea cu orbirea Occidentului față de tragedia Estului. Pentru a mai sublinia tema predilectă a primei reprezentări, în roman apare și un personaj (Florescu) care a pictat un tablou intitulat „Tragedia României” care anticipa apocaliptic dezastrul de după 1948, personajul fiind înzestrat cu capacități profetice, un tip de personaj tot mai frecvent în proza de tranziție (Dan Stanca, George Cușnarencu sau Daniel Bănuțescu sunt cele mai bune exemple). Prin intermediul Părintelui Ioan, Florescu re-evaluează istoria comunismului în termenii religioși ai unei invazii de nestăvilit a unui Rău absolut, un leitmotiv frecvent al primei reprezentări, care va dispărea în celelalte.

Chiar dacă au conștiința difuză că sunt parte dintr-un sistem diabolic, aleșii au pentru o clipă iluzia că proiectele lor vor fi puse în practică în iminentul moment istoric în care România o va lua de la zero, astfel că dialogul se concentrează pe o problemă utopică (eludând distopia totalitară care aparține deja trecutului), subliniind apoi dezamăgirea după ce întregul plan se prăbușește fără explicație (un sfârșit abrupt și pentru edificiul narativ). Autorul păstrează ambiguitatea: întreg programul de prezentare al soluțiilor pentru o Românie postcomunistă pare o farsă, din moment ce puterea nu ține cont de ideile expuse acolo și o autoritate nedeterminată decide să le trimită câte un înlocuitor pentru fiecare, astfel că dezbaterile degenerază rapid în violență, mai ales după ce un vorbitor se întreba ce mai poate fi păstrat din moștenirea comunistă...

Romanul subliniază și alte obsesii ale perioadei, cum ar fi faptul că după 1989 schimbarea radicală și pozitivă nu poate avea loc, singura concluzie fiind că orice astfel de proiecte sunt sortite eșecului în perioada postdecembristă (ratarea acestui nou început apare și mai catastrofală din perspectiva anilor în care a fost scris romanul). *Quo vadis, Domine?* face deja trecerea spre următoarea perioadă, privind dincolo de coșmarul distopic totalitar, spre noua lume ce se va naște (scriind de fapt prin prisma ei). Narațiunea se deschide spre a doua tipologie și prin dorința de a relua filmul istoriei din diferite unghiuri, prin intermediul unor personaje, în special în volumul al II-lea. Aici Dominic are misiunea de a-i chestiona pe

fiecare pentru a le înțelege concepțiile (pentru a-i putea organiza). Este de fapt un pretext narativ care vizează amploarea compromisului în rândurile intelectualilor (problemă tipică pentru prima perioadă), urmărind justificările pe care aceștia le formulează (țara era oricum o imensă închisoare; astfel puteau îndeplini lucruri importante pentru țară și că trebuia acționat și din interiorul teribilei instituții), construind deci o anchetă din perspectivă morală. Suita de rememorări în cheie subiectivă din care se disting personaje ca Paul Goian sau Florescu, revin mereu la trecutul traumatic al implementării comunismului, la partea violentă a lui, subliniind nevoia de bilanț a primei reprezentări (care se va mai păstra și în a doua, dar va lipsi în a treia), dar și trecerea spre subiectivismul perspectivei din a doua reprezentare. Marea trecere de la comunism la postcomunism este reprezentată printr-o intrigă a „conspirației”, care poate fi un semn că ficțiunea câștigă teren în fața factualului.

II. 5. Concluzii legate de prima tipologie

Romanele primei tipologii mai comportă și alte trăsături importante: la nivelul personajului, eroi excepționali în situații excepționale, spre deosebire de a doua și a treia tipologie care va prefera anti-eroii; eroul, aflat în căutarea adevărului și a dreptății, cunoaște un sfârșit tragic, înfrânt în confruntarea cu Istoria; lumea ficțională rămâne sub semnul spațiului heterotopic (spitalul, închisoarea, sanatoriul, „Reședința”, spațiul izolat), lumea fiind o carceră din care nu există scăpare, fapt valabil și în filmul românesc al anilor '80-'90 (în special filmele lui Dan Pița și Daneliuc); culorile sunt întotdeauna tari, în toate aspectele, stilistic, dar și moral; personajele se cam împart în două categorii (opresori – victime; diavoli – martiri), maniheismul Bine-Rău fiind un principiu important, dar și problema vinovăției (cine sunt adevărații vinovați) sau problema Răului (aici este și breșa prin care reintră în ecuație religiosul, vizibil mai ales în a doua tipologie, în care apocalipticul joacă un rol mult mai important). În cazul celor două exemple etalon alese, diviziunea dintre personaje pozitive și negative, cea dintre Bine și rău nu este ideologizată în sensul invers, al inversării polilor în favoarea noii situații postcomuniste (comunismul e răul, cei care luptă cu el sunt cruciații Binelui). Această ideologizare se poate observa mai mult în cazul filmelor primei perioade, romanele lui Sârbu și Sin sunt și exemple pentru nuanțarea maniheismului periculos, la Sârbu ea fiind cu atât mai surprinzătoare cu cât comunismul nu se prăbușise încă, iar la Sin fiind o tentativă accentuată de a scoate la lumină complicațiile pactului cu sistemul și consecințele acestei coabitări înelungate cu totalitarismul, tentativă nu într-un totu reușită și înțeleasă greșit ca reabilitare a Securității.

Evoluția literaturii române după o traumă istorică (regimul totalitar) s-ar putea compara cu evoluția literaturii occidentale după 1945, care parcurge stadii similare (în acel caz asimilarea războiului, a invaziei regimurilor dictatoriale) de la realismul traumatic (formula lui Rothberg) al autobiografiilor martorilor/victimelor ororilor (lagăre, Gulag, persecuții politice) la proiecțiile apocaliptice (o reîntoarcere a religiosului), distopic-anticipative. Confruntarea extremelor Bine-Rău capătă adesea o turnură religioasă, mai precis întoarcerea spre interpretarea religioasă asupra istoriei se produce tocmai prin experiența Răului suprem și a suferinței.

III. REMEMORARE FICȚIONALĂ ȘI DISLOCARE FANTASTICĂ A TRE CUTULUI COMUNIST (A DOUA REPREZENTARE)

III.1. Caracteristici generale

Dacă prima tipologie se construia în jurul reprezentării regimului comunist ca stare de excepție, în care se naturalizase starea de claustrare, a doua tipologie va reprezenta comunismul ca pe o stare naturală, ca fiind deja un rău „naturalizat”, care și-a pierdut din forța inițială. Prima consecință se referă la spațiul lumii ficționale, care nu mai este structurat prin intermediul principiului heterotopiei, ca în prima tipologie. Dispare acel dualism tensionat dintre un „afară” și un „înăuntru”, separate de o graniță de netrecut, care însemna proiectarea libertății și a stării de regăsire identitară „în afară” și a dezumanizării, a sfârșitului omului-creator, gândirii și identității „înăuntru”, fie că era vorba de spațiul închisorii (de departe spațiul heterotopic preferat al primei reprezentări), fie că era vorba de „Sanatoriu”, „spital” sau „insulă”. Astfel de granițe dispar, mai precis dispare modul radical de a le percepe. Această naturalizare înseamnă și o trecere de la o intransigență morală a eroilor la o *etică a coabitării*: personajele dezvoltă în a doua tipologie arta supraviețuirii într-o lume a compromisurilor, în care răul nu se mai găsește în stare pură, ci întotdeauna amestecat, la fel și vinovățiile, responsabilitățile. Atitudinea predilectă a personajelor se schimbă din revoltă, opoziție spre umor și spre ironie, având tendința de a relativiza tema confruntării dintre individ și organismul social/ autoritatea atotdevorantă. Autorii își abat atenția de la categoria creatorilor, a intelectualilor spre un alt tip de personaj, recrutat din alte categorii sociale (omul obișnuit, muncitorul, țăranul sau chiar banalul activist de partid) și care respectă în mare parte tiparele antieroului, în sensul prezenței unor trăsături negative în fizionomia lor, în principal o „slăbiciune” de caracter (senzualitatea de nestăvilit a Leontinei Guran), dar mai ales dorința, firească până la urmă, de adaptare. Atenția creatorilor acestei tipologiei este de a evita orice ideologizare retroactivă a opoziției dintre sistem și victime, de a expune motivațiile nuanțate ale compromisurilor.

Prima tipologie vehicula concepte „tari” precum Bine, Rău, „ființă”, „neant”, Dumnezeu, Diavol, credință, concepte tipice pentru un important versant al (neo)modernismului din care ea făcea încă parte, chiar dacă este poate cea mai târzie manifestare a sa. Speculațiile protagonistului care căpătau adesea nuanțe metafizice sau religioase se confruntau cu răul pur al ideologiei și al implementării ei. Asemănările structurale ale romanelor primei tipologiei cu o distopie modernistă precum celebrul *1984* se

explică și prin reluarea aceleiași confruntări dintre modernismul cultural și partea opusă, a ideologiilor extreme, asociat și cu avansul tehnologic și cu importanța acordată Progresului. Prin trecerea de la prima la a doua tipologie se actualizează și problema trecerii de la o paradigmă neomodernistă la cea postmodernă, ale cărei implicații nu le vom putea prezenta decât pe scurt și aplicate la reprezentarea ficțională a trecutului comunist.

Această schimbare de paradigmă are un prim efect în inversarea ecuației „adevăr istoric-adevăr al martorului – mărturie – narațiune” în ficțiune care conține doar secundar și fragmente recognoscibile ca fiind parte dintr-o istorie reală, relativ recentă. A doua tipologie aduce deci o transgresare a perspectivei martorului către cea a povestitorului/fabulatorului, de la narațiunea ficționalizată a istoriei subiective a martorului la autonomizarea crescândă a poveștii față de adevărul istoric. Acest avans al ficționalului am încercat să-l evidențiem în fiecare caz analizat, inclusiv prin ordinea în care am plasat romanele, dinspre cele mai ancorate în partitura factuală a istoriei spre cele care se îndepărtează cel mai mult de ea.

La nivelul personajelor această schimbare se manifestă prin trecerea de la tipologia martorului spre cea a spectatorului, chiar dacă prima mai este încă prezentă și tematizată în aceste romane. Acești martori sunt rari, au roluri secundare și nu mai găsim prototipul protagonistului-martor-raisonneur precum Candid din *Adio, Europa. Viața și faptele lui Ilie Cazane* conține chiar o ironie amară a dispariției unui astfel de martor-victimă: Ilie Cazane este ucis de un camion imediat după ce fusese eliberat din închisoare, fără a mai relata nimic din propria experiență. În *Fantoma din moară*, povestea martorului-victimă este plasată la final, fiind cel mai scurt capitol. În același roman Adela Nicolescu își va găsi viața povestită într-un roman scris de un tânăr, care n-a cunoscut comunismul decât accidental, ca „spectator întârziat”. Tot un efect al aceste treceri spre ficțiune totală este și ruperea legăturilor dintre protagonist și narator, legătură importantă pentru prima tipologie, care permitea acreditarea implicită a perspectivei victimei sistemului și a opresiunii, în și prin intermediul protagonistului, care putea exprima o viziune apropiată cu cea a autorului. Aici personajele de tip raisonneur dispar sau sunt ele însele parodiate, ca în romanul lui Ioan Groșan, *Un om din est* sau au o unică și scurtă intervenție (Dan Iacomir din *Pupa russa*). Opiniile implicite ale autorului vor fi mai dificil de circumscris prin lipsa celui protagonist - „portavoce” pentru indignările și obsesiile acestuia, cu care ne-a obișnuit prima tipologie.

Frecventă va fi în aceste romane narațiunea (relativ) omniscientă, relativă pentru că frecvente sunt și intruziunile autoironice ale autorului în text. Acțiunea romanului nu va mai fi însă întreruptă de puseurile de revoltă ale naratorului-protagonist, ca în *Adio, Europa!* Acest narator omniscient imită foarte bine postura de spectator (regizor), având o privire impasibilă

asupra dramelor personajelor, trecându-se astfel peste maniheismul diviziunii dintre călăi și victime, între „martiri” și „diavoli”. O excepție este romanul Ruxandrei Cesereanu, *Un singur cer deasupra lor*, care resuscitează cu forță dimensiunea etică, divizând personajele în funcție de un criteriu extern lor (cel etic), dar prozatoarea optează pentru o narațiune de o omnisciență fără fisură.

Trecerea de la martor la spectator poate da seama și de straniețea subiectului, care nu mai poate fi re-amintit atât de ușor ca în prima reprezentare, nu mai poate fi surprins decât prin medierea unor discursuri, lozinci, obiecte, cu un autor ce pare mereu conștient de acest decalaj de netrecut dintre prezentul postcomunist din care scrie și trecutul care scapă mereu accesării directe. Narațiunea non-lineară, fragmentată, adesea întreruptă (de intervențiile autorului, de alte fragmente discursive, ca în *Pupa russa*) sugerează aceeași încercare repetată de re-apropriere, pornind de la premisa că nu ne mai putem imagina cu adevărat cum a fost viața în comunism decât dacă apelăm la imaginație sau la arheologia obiectelor sau la experiența fiecăruia (aici a doua tipologie o anunță pe a treia). Autorii acestei tipologii se recrutează mai ales din generația celor care s-au maturizat în comunism, conștientă că, atunci când regimul era încă prezent, reflexul era cel de a nu-l problematiza, fiind o stare „naturală” devenită cvasi-invizibilă prin obișnuință, iar după căderea lui capătă o straniețate aparte, de unde o altă diferență față de prima reprezentare, dată de momentul perceperii lui (simultan în prima reprezentare, retrospectiv în a doua).

Interpretând personajele prin grila spectatorului, înțelegem de ce trecem de la perspectiva celui aflat în acțiune, în confruntare cu sistemul, la această pasivitate de care sunt marcați mai toți protagoniștii acestor romane. Personajele din *Fantoma din moară* sau Ilie Cazane Senior sunt cu toții prinși în angrenajul sistemului fără amplele „crize de conștiință” detaliate în prima reprezentare, iar altora le lipsește total autonomia (Leontina Guran) sau sunt simple marionete (*Ambasadorul invizibil*).

O altă trăsătură structurală a reprezentării a doua este trecerea de la *lizibil* la *vizibil*, de la travaliul semantic, de înțelegere a resorturilor răului, de găsire a sensului din prima reprezentare la predominanța vizualului, prin descrieri de obiecte, imagini, senzații, de unde și programatica re-constituire a comunismului prin grila senzualității din *Pupa russa* sau *Un om din est* (unde trecutul este mereu vizionat, sondat prin suprafețele sale), prin grila miraculosului, a imperceptibilului, ocultului în *Fantoma din moară* (unde domină mereu tensiunea dintre vizibil și invizibil).

Aceste romane practică un anti-realism programatic: *Pupa russa* (intriga are și rol de metaforă centrală, lipsește redarea motivațiilor personajului, non-linearitatea formală etc),

Planeta mediocrilor (recursul la artificiiile genului SF), *Fantoma din moară* (intriga și metafora centrală a romanului sunt apropiate de realismul magic), *Dracul și mumia*, *Ambasadorul invizibil* (istoria transformată în partitură fantastică) sau chiar *Viața și faptele lui Ilie Cazane* (roșiile gigantice, invocarea spectrului lui Marx etc). Interesant este și cum se confruntă narativul inerent al fazelor trecutului comunist cu tentativele postmoderne care vizează o narațiune non-lineară, discontinuă, așa cum se observă în *Pupa russa*, unde, în pofida programului postmodern, istoria comunismului impune inevitabil o linearitate biografiei fictive a Leontinei (este linearitatea fabulei care impune subiectului o ordine destul de vizibilă), linearitate care va fi fragmentată și prin multiplele rememorări ale personajelor ca în *Fantoma din moară* sau prin continua schimbare a naratorilor, într-o mișcare regresivă spre cel mai îndepărtat punct al trecutului comunist, Revoluția rusă din Octombrie (*Ambasadorul invizibil*).

Rămânem în paradigma etică doar în măsura în care majoritatea autorilor sunt anticomuniști, iar perspectiva rămâne una critică la adresa trecutului. Marea deosebire este că ea nu mai survine cu franchetea din prima reprezentare, fiind filtrată prin diverse strategii literare, multe de factură postmodernă. Mai mult decât atât, romancierii celei de-a doua reprezentări vor insista mereu pe necesitatea dez-ideologizării perspectivei retroactive asupra comunismului, necesitatea de a elibera literatura scrisă după 1989 despre trecut de excesiva amprentă a unei grile extra-literare. În acest sens rămâne extrem de relevant romanul *Pupa russa* și premisa poetică declarată de autor și adesea citată de comentatorii romanului, un „crez” care este în mare măsură valabil pentru toți autorii acestei tipologii (judecând după texte): „Nu mi-am propus prin *Pupa russa* să scriu un roman politic sau să fie panorama socială a unei perioade istorice (comunismul românesc). Nu cred în viziunile cu ambiții totalizante pentru că ele sunt pândite de pericolul ideologizării. Cred în experiența de viață, în limbaj și în puterea imaginativă a celui care scrie.” (Crăciun, 2007, 472). Prin urmare, în ordinea importanței, imaginația, limbajul și experiența de viață vor prima în aceste romane în dauna aspectului politic. Acești autori par să dorească să demonstreze că literatura este cel mai puternic antidot contra exceselor ideologiei.

Tot în *Pupa russa*, într-o „Nota auctoris”, autorul problematizează tocmai confruntarea dintre două viziuni radical diferite asupra comunismului, echivalente, după terminologia noastră cu prima și a doua reprezentare, profesiunea de credință a autorului legitimând-o implicit pe a doua. Prima tipologie este profesată de Marele Romancier și pentru care „lumea comunistă era o lume atroce, brutală, inumană, oribilă, dementială, o jignire la adresa ideii de om. Vocea lui declara că în comunism nu există libertate, nu există lumină, nu

există căldură, nu există gândire liberă, ziare libere, nici posibilitatea de a fugi. Vocea lui repeta că în comunism nu există decât disprețul față de om, fanatismul ideologic, minciuna, aroganța, prostia, Securitatea, Miliția și frica, foamea și lașitatea celor care se lasă conduși.” (Crăciun, 2007, 162). Aici Marele Romancier reprezintă autorul tipic al primei reprezentări, cu temele și obsesiile sale predilecte, care ar fi, pentru autorul celei de-a doua tipologii, o imagine reductivă asupra trecutului, în pericol de a-l re-ideologiza după imperativele dominante ale anti-comunismului din noua eră: „Nu pot să iau cuvintele în care trăiesc ființe individuale și să mă port cu ele ca și cum ființele individuale nu ar avea cap mâini și picioare, ochi nas și gură, sex inimă și burtă. Nu pot să iau frazele vii și să le pun pe nicovăla ideologică, pe masa ideologică de operație, în patul ideologic de tortură ca pe niște exponate din muzeul adevărului gândit.” (Crăciun, 2007, 163-164). Această nouă ideologizare a trecutului ar implica și tendința de a-l efașa, de a-l refula, fiind un trecut vinovat de compromisuri, dar romancierul celei de-a doua reprezentări mizează pe o înțelegere reală a resorturilor sale interne, pe o re-apropriere a lui, de unde și opțiunea pentru personaje din categoria celor care au făcut compromisul, au semnat „pactul” cu sistemul, cum este Leontina Guran, multe din personajele lui Groșan și ale Doinei Ruști sau chiar dorința de a le da cuvântul celor din aparatul de represiune (*Viața și faptele lui Ilie Cazane* sau *Un singur cer deasupra lor*). Nichita Danilov sau Stelian Tănase vor merge mai departe, optând pentru alegerea unor figuri emblematice ale istoriei comunismului (Lenin, Stalin), figuri istorice reale care uneori dobândesc și vocea narativă (*Ambasadorul invizibil*).

Această a doua reprezentare e mai apropiată de a treia, constituind de fapt corpusul principal al literaturii despre trecutul comunist elaborată propriu-zis în perioada post-1989, prima tipologie fiind, așa cum am văzut, o prelungire a filonului dizident-distopic-anticomunist de tip neomodernist, ale cărei principale opere și trăsături sunt deja schițate când încă regimul comunist nu s-a prăbușit. Romanele celei de-a doua reprezentări care anunță caracteristici și motive ce vor fi centrale în a treia reprezentare sunt *Un Om din est*, *Pupa rusă* prin programatica dez-ideologizare a subiectului politic, prin transformarea, lui într-un spectacol comic (Groșan) sau prin revizualizarea lui în cheie senzuală (Crăciun) și implicarea grilei vizualului, a arheologiei obiectelor (Crăciun, Rădulescu).

Exemplele se recrutează mai ales dintre romanele apărute după 2000, dar există și excepții notabile: romane care au făcut din comunism o comedie, încă înainte de prăbușirea lui: Peter Esterházy, *Un strop de pornografie maghiară* (1984) sau *Planeta mediocrilor* de Ioan Groșan (apărut în foileton până în 1989), deși în cazul celui din urmă, orice implicație morală în sens clasic s-a retras, trecându-se de la satiră la registrul parodic. Este semnificativ

și faptul că ambele scrieri ies de sub incidența structurii romanului, fiind o proză fragmentară hibridă în primul caz, și suită de scenete în al doilea.

III.2. *Viața și faptele lui Ilie Cazane*- sinteza perspectivelor asupra trecutului

Romanul *Viața și faptele lui Ilie Cazane* de Răzvan Rădulescu (1997) constituie un excelent exemplu de hibridare între paradigma etică și cea ludică, a secundarului, o stranie și reușită combinație dintre un subiect plin de dramatism (chinurile și moartea unui om nevinovat) și un registru parodic (motivul anchetei sunt roșiile uriașe ale lui Cazane). Rezultatul stilistic al unei astfel de hibridări este, desigur, umorul negru, frecventat mai ales de generația scriitorilor ce se vor afirma în anii 2000, și care lipsea din prima tipologie¹¹. Momentul primei ediții a acestui roman coincidea cu epuizarea unei abundente serii de ficțiuni postdecembriste structurate pe imaginea obsedantă a Securității: *Sertarul cu aplauze* de Ana Blandiana, *Playback* de Stelian Tănase, *Quo Vadis, Domine* de Mihai Sin sau chiar *Orbitor. Aripa stângă* de Mircea Cărtărescu (Cesereanu, 2005, 351). Anul 1997 marchează deci, și prin acest roman, schimbarea de paradigmă în reprezentările despre trecutul comunist.

La nivelul unei părți din subiect, romanul conține toate ingredientele tipice pentru prima reprezentare, relatând în mai multe moduri cazul miraculos și inexplicabil al victimei (Ilie Cazane senior), care, denunțat pentru darul misterios de a obține la recoltă roșii de o mărime neobișnuită, este anchetat și eliberat mai apoi din lipsa probelor de colonelul Vasile Chiriță (aparent antagonistul), fiind călcat de un camion chiar în ziua eliberării. Ilie Cazane senior este un caz imposibil de rezolvat, repurtând astfel o victorie asupra sistemului, chiar dacă plătită imediat prin propria moarte: miracolul roșiilor gigantice aduce la un impas și ancheta și pe agenții sistemului (colonelul Chiriță și subalternul său, locotenentul Preda), după ce colonelul îi cere lui Cazane să repete experimentul (cu răsaduri putrede, la final de august), iar roșiile obținute de Cazane sunt la fel de mari. Ateist și fidel adept al unei versiuni simplificate de materialism dialectic, colonelul este învins cu propriile arme: roșia gigantică e menită să-i clatine din temelii convingerile, făcându-l să creadă că a asistat la un fapt supranatural, iar moartea lui Cazane, după ce i-a decis el însuși eliberarea, adâncește auto-culpabilizarea.

¹¹ Să nu uităm că Răzvan Rădulescu este și scenaristul favorit al regizorilor aparținând Noului Val Românesc.

La prima vedere, colonelul Chiriță se încadrează foarte bine în portretul-tip al antagonistului cu care ne-a obișnuit prima reprezentare: se mândrește cu activitatea de anchetator și cu cele „șase autobuze” de cazuri rezolvate cu închisoarea, manifestă aceeași schizoidie între practicile violente ale serviciului și viața domestică de mic-burghez excesiv de grijuliu cu soția, spirit duplicitar și autosuficient (nu citise nicio carte), resentimentar și însetat de putere și, convins că omul este stăpânul unic și incontestabil al propriului destin. Cazul Cazane este infuzat de miraculos și pentru că produce transformarea interioară tocmai personajului menit să reprezinte sistemul cu toate justificările sale dezumanizante, cu birocratismul lui criminal (cazul Cazane trebuia să se soldeze cu o condamnare pentru a justifica timpul pierdut al salariaților) și capacitatea malefică de a-și justifica propria versiune asupra realului (diferențele dintre cele scrise în raport și desfășurarea reală a anchetei). Procesul de re-umanizare, de transfigurare este succint rezumat, redat cu maximă economie de mijloace în capitolul 8, cel al retrospectivei culpabilizante, în care Chiriță își formulează sieși o întrebare obsesivă pentru protagoniștii primei tipologii (nu pentru agenții sistemului): ce sens și rost au avut moartea lui Cazane, arestarea lui și acest rău înfăptuit dintr-o eroare birocratică și un exces de zel al angajaților?

Un alt motiv asupra căruia prima reprezentare reflecta în mod direct era cea a ierarhiei responsabilității/ a Răului sau a „pactului cu diavolul”, motiv care apare în capitolul 8 ca puternic ficționalizat, tot în legătură cu auto-culpabilizarea colonelului Chiriță. După ce face o vizită familiei lui Cazane în satul Liveni, pe drumul de întoarcere, în compartimentul de tren îi apare un misterios companion a cărui înfățișare e voit ambiguă, având când copite de drac, când asemănări cu ministrul Justiției și pedepsindu-l pentru intențiile sale bune (eliberarea lui Cazane și dorința de a-i ajuta familia). Prin această ezitare perpetuă dintre parodic și dramatic (sunt totuși frământările interioare ale personajului), între cele două identități posibile ale misteriosului interlocutor (imaginea clasică a diavolului, cu pantaloni cadrilați și copite și discursul unei autorități superioare, dar și o materializare a părții negative din conștiința personajului), imaginea diabolică a agenților sistemului din prima reprezentare este asimilată de artificiile ficțiunii și subminată de prezența acstui registru parodic-intertextual (aluzie la cunoscutele apariții ale diavolului în literatură, de la Dostoievski la Thomas Mann). Din reprezentant al puterii, colonelul devine el însuși victima sistemului, retrogradat din gradul de colonel, mutat la un post simbolic la Arhive) și părăsit de soție.

Depășirea formulei narative a primei reprezentări se observă de la introducerea registrului miraculos într-o ficțiune politică până la adăugarea unor nuanțe comice tocmai personajului menit să ipostazieze victima, nimeni altul decât Ilie Cazane. La fel cum

comunismul a distrus lumea miracolelor (în care personajul era unic și atotputernic stăpânitor), în mod analog, Cazane subminează sistemul printr-o serie de miracole: roșia gigantică, convertirea colonelului Chiriță și avantajul nesperat de care poate profita fiul lui Ilie Cazane, care altfel nu ar fi urmat o școală. Modalitatea de a înfrânge Sistemul transgresează limitele prozei realiste, căpătând o nuanță parodică nouă (Cazane ca fruntaș în producție, pedepsit tot de sistem). Datorită plasării intrigii în registrul miraculos (roșiile gigantice), și suferințele îndurate de Cazane pe parcursul anchete capătă nuanțe noi, gratuitatea lor apare și mai evidentă, iar personajul primește o neașteptată aură de martir.

Deși brodează în jurul unui subiect cu aură tragică, autorul evită formula tipică a tragicului, pe care am discutat-o în cazul primei tipologii. După primele pagini, cititorul s-ar aștepta la un roman cu un fir narativ linear, exclusiv concentrat pe povestea tragică a lui Ilie Cazane, dar autorul strecoară întâi omonimia derutantă cu Ilie Cazane-fiul, iar primul capitol conține deja un rezumat al vieții lui Cazane, de la început până la moartea sa tragică, eliminând tocmai ce era mai important și ceea ce va detalia în capitolul 7, motivele arestării, ancheta, desfășurarea ei, confruntarea cu Securitatea. După acest prim capitol eliptic, urmează trei capitole consacrate lui Cazane fiul (intitulate, în mod ironic, în același fel, „Copilăria lui Ilie Cazane”), iar dilema este cine este personajul principal, Juniorul sau Seniorul, o ezitare simptomatică pentru că alegerea Seniorului ar implica un scenariu tipic pentru prima reprezentare (comunismul ca trecut traumatic), iar alegerea lui Cazane Junior ar fi tipică pentru a treia tipologie, cea a „spectatorului întârziat”, cel pentru care comunismul înseamnă doar un decor al copilăriei și al amintirilor frumoase.

Cazane-Senior nu mai apare propriu-zis decât în capitolul 7, ca subiect al anchetei, ținta bățăilor și a întrebărilor colonelului, capătând astfel trăsăturile unui personaj-absent, „legendar”, invocat de celelalte personaje și de documente (fotografii, rapoarte de Securitate). Suntem la polul opus față de situarea întreprinsă de prima reprezentare, care plasa protagonistul în acea *singularitate tragică*, fie în rol de portavoce a ideilor și opiniilor autorului, fie în rolul de martor-victimă-supraviețuitor al opresiunilor Sistemului (fie ambele variante). Altfel spus, accesul la personajul poveștii tragice a trecutului traumatic este ecranat, obstaculat de celelalte personaje, Ilie Cazane rămânând un mister greu de descifrat: în primul capitol, familia Georgetei încearcă să-l înțeleagă, să-i surprindă secretul trezirii prea matinale și a hărniciei, să afle ceva despre familia din care provine (e orfan), de ocupația avută (e un „pierde-vară”). Momentul arestării e relatat lacunar de socrul lui Cazane, după care perspectiva se mută spre cea a colonelului Chiriță și a autorităților.

Cele trei capitole avându-l ca protagonist pe Ilie Cazane-fiul ar corespunde cu

viziunea non-problematizantă, irizată de fantastic și nostalgie, care e tipică pentru a treia tipologie, dar acesta este întrerupt de o secvență-montaj oniric (Capitolul 5), axat pe obiectele capabile să reconstituie un trecut fascinant, după care plonjăm direct în povestea lui Cazane Senior, varianta extinsă. Acest capitol 6 este iarăși simptomatic pentru modul de raportare al autorului la personajele sale și la acest trecut îndepărtat. Instanța auctorială a celei de-a doua reprezentări cunoaște trecutul nu prin perspectiva martorului-prins-în istorie, ci prin perspectiva spectatorului neutru-distant, iar acest fapt se observă atunci când reconstituie trecutul personajului Chiriță. Biografia lui e schițată tot prin intermediul obiectelor (mobilierul casei) și e marcată de lacune, de impasul mărturisit al autorului, care se află în poziția unui cercetător de arhive care trebuie să imagineze povestea pe baza documentelor, în acest caz gestul paradigmatic fiind cel al contemplării/comparării unor fotografii din diverse etape ale vieții lui Vasile Chiriță. Un astfel de interval rămas în ceață sunt anii 1944-1946, pentru care „nu ne mai putem imagina mare lucru” (Rădulescu, 2008, 69), dar care este poate la fel de semnificativ pentru evoluția lui ulterioară, având în vedere că personajul călătorește atunci în Uniunea Sovietică, și revine în țară radical schimbat, nemaipăstrând niciuna din vechile prietenii.

Această distanță spune ceva despre raportarea acestei a doua tipologii față de comunism: nemaifiind în întregime un trecut trăit, parte din experiența directă, el trebuie imaginat, nemaifiind *lizibil*, el intră în sfera vizualului, de la memoria trăită la memoria-imagine. Capitolul 7, cel mai dramatic, face și mai explicit faptul că autorul imaginează povestea lui Cazane, reacțiile lui sau replicile lui Chiriță pe baza unor documente pe care le cuprinde în text în formatul original, aspirând să surprindă paralelismul dintre arhivă și faptul trăit, între documentul oficial și drama nescrisă de dincolo de el, drama nescrisă a victimei. Pentru a sublinia tăcerile din documentele oficiale și implicit din arhiva macro-istoriei, pentru a problematiza discursiv tocmai dialogul dintre istorie și drama individuală, autorul lasă spații albe pe parcursul interogatoriului imaginat (la rândul lui dublat de raportul oficial): aceste spații albe corespund violențelor și martiriului îndurat de Cazane și este o modalitate de a apela tot la imaginația cititorului, care poate face trecerea peste prăpastia dintre documentul de arhivă (raportul de anchetă) și realul traumatic. De altfel, chiar colonelul Chiriță e surprins întrebându-se, după o lungă tăcere a victimei: „Dacă nu știi, nu știi, ce să fac, să inventez eu ce nu e?” (Rădulescu, 2008, 94).

Cu tot subiectul său traumatic, capitolul 7 demonstrează tot prioritatea pe care o primește stilul în această a doua tipologie în ceea ce privește investigarea și reprezentarea trecutului (confruntare dintre stilul rapoartelor, al dialogurilor reale, dintre stilul întrebărilor

puse de agenții sistemului și răspunsurile lacunare ale victimei), dar și pentru evacuarea distopicului de către psihologic, a reflecției generalizante de către introspecție, așa cum se observă în alăturarea pe două coloane a celor două monologuri interioare (o confruntare dintre gândurile lui Chiriță și ale subalternului său). Același capitol surprinde, prin intermediul poveștii lui Chiriță un sfârșit al unei epoci (cea deșertă) și prin neîncrederea crescândă a celor doi ofițeri în vechile practici ale interogatoriilor, o prăbușire din interior a „obsedantului deceniu”.

O altă strategie narativă, provenită tot din gama secundarului, este prezentarea biografiilor paradigmatică ale unor personaje fictive, care însă înglobează istoria reală, oficială: biografia colonelului Chiriță se scrie în paralel cu ascensiunea comunismului. La dilema privind (im)posibilitatea individului de a înfrânge sistemul, balanța înclină acum către un răspuns afirmativ: convertirea colonelului de securitate Chiriță poate fi interpretată ca o mică victorie a lui Ilie Cazane, care nu răstoarnă sistemul, dar contribuie la eroziunea lui din interior. Suprapunerea voită a biografiei lui Chiriță cu fazele ascensiunii regimului din istoria oficială reprezintă tot un triumf al secundarului: viața lui Chiriță intră în regimul miraculosului cotidian, al umbrei, al misterului, implicând întreaga sa biografie exemplară, fiind un început de „re-vrăjire” al lumii, care ar revitaliza realitatea, scoțând-o de sub imperiul ideologiei, istoriei și, implicit, al morții.

Romanul e structurat de poveștile a trei personaje, Cazane-senior (povestea martorului-victimă), Cazane fiul (povestea copilăriei și a întâlnirii cu Tamara, fiica lui Chiriță), și a colonelului care deconstruiește rolul antagonistului (și reprezintă forța istoriei). Se observă că perspectivele sunt altele: povestea lui Cazane senior nu mai este relatată prin intermediul gândurilor sale, ci prin ale reprezentanților Sistemului, fapt ce implică o dislocare a perspectivei martorului-victimă asupra trecutului înspre o privire neutră, imparțială, care să înglobeze și vocea opresorilor, fiind o tentativă de a le dezvălui motivațiile interne.¹² Acestei tendințe îi corespunde alegerea autorului omniscient, a narațiunii la persoana a III-a (care înlocuiește persoana I a primei reprezentări sau privilegierea perspectivei protagonistului). Aceasta este departe de pretenția de a înțelege și a cunoaște complet toate resorturile și originile răului, subliniindu-și tocmai dificultatea de a accede la trecutul comunist, de a descifra complet enigma. Acest fapt se observă în aceste intruziuni ale autorului empiric din capitolul 7, care își dezvăluie perspectiva limitată (contemplarea unor fotografii vechi și a

¹² Tendința de a oferi și „călăilor” șansa de a se explica, de a se dezvălui, se observă, cum am văzut, în filmele documentare ale celei de-a doua perioade, filmele lui Alexandru Solomon.

unor documente în absența informațiilor) și faptul că această incapacitate de a mai cunoaște trecutul este suplinită prin imaginație.

Romanul cuprinde astfel și sinteza perspectivelor asupra trecutului traumatic din noua paradigmă: în absența relatărilor directe ale *martorului* (Ilie Cazane-Senior), aceasta este suplinită perspectiva spectatorului epocii comuniste (familia lui Cazane, Georgeta) și mai ales de perspectiva „spectatorului întârziat”, care este materializată în roman de Cazane-fiul și chiar de autorul empiric în chip de arhivar. Ni s-ar putea obiecta că romanul, conform demonstrației, ar aparține celei de-a treia tipologie, însă autorul nu acordă prioritate nici unei perspective, aspirația fiind aceea de a le pune în dialog pe toate trei, de a le sintetiza și de a relativiza, în stil postmodern, perspectiva asupra istoriei.

Un rol important în acest sens îl are chiar personajul lui Ilie Cazane-fiul, a cărui poveste implică tocmai relativizarea trecutului traumatic al confruntării dintre „călăi” și victime și sugerează, deocamdată incipient, perspectiva „spectatorului întârziat” pe care se va fundamenta cea de-a treia tipologie. Povestea lui Cazane-fiul ocupă capitolele 2, 3, 4 și ultimele două (deci mai mult cu un capitol decât istoria traumatică a tatălui) și cuprinde ironia destinului: talentat la matematică, este dat la un liceu din Capitală, unde intră cu succes, iar mai apoi va trăi o poveste de iubire cu Tamara, fiica lui Chiriță, o poveste care nu ar fi început dacă Chiriță nu ar fi dorit să cunoască viitorul familiei sale, ghicit de madam Sticlaru care invocă spectrul lui Marx (altă ironie a narațiunii), trimițând-o pe Tamara în tabăra unde îl cunoaște pe Cazane Junior (talentul lui Rădulescu este și acela de a realiza întorsături destinate complicate și în același timp veridice). Din cele cinci capitole în care protagonistul este Cazane-fiul, patru sunt dedicate copilăriei și atmosferei idilice aferente, în care comunismul își pierde total forța de sistem opresiv, totalitar și rămâne doar cu un aer de epocă pierdută, a obiectelor regăsite prin memorie, al mirosurilor și al magiei, menționând un singur eveniment al macroistoriei – introducerea curentului electric în 1966 – prilej de euforie pentru Ilie Cazane, care ilustrează perspectiva „spectatorului întârziat”. Autorul nu merge însă mai departe: nu accentuează nici nostalgia retrospectivă a personajului, nici perspectiva lui personală (narațiunea rămâne la distanța persoanei a III-a, astfel că Ilie Cazane-fiul rămâne la fel de misterios ca tatăl).

Viața și faptele lui Ilie Cazane se situează în punctul de interferență a celor două paradigme, tematizând trei posibile viziuni asupra trecutului comunist, refuzând să privilegieze o unică perspectivă, păstrând la cote rezonabile anticomunismul primei tipologie (fără a-l ideologiza), având dorința de sinteză și de deconstrucție postmodernă a istoriei și ideologiei specifică celei de-a doua reprezentări și anunțând perspectiva nostalgică a

„spectatorului întârziat” specifică celei de-a treia tipologii (fiind din acest punct de vedere un roman apărut prematur, într-un context care nu asimilase încă noua viziune). Romanul este o combinație neobișnuită, fiind o demascare a comunismului din perspectiva noii generații și implicând încă strategii postmoderne, reflectând momentul în care ficțiunea și imaginația dislocă istoria și imperativele factualului, atât de importante pentru prima tipologie (aflarea adevărului, posibilitatea de a trasa o judecată tranșantă în privința celor vinovați pentru menținerea sistemului opresiv etc).

III.3. Panoramări ficționalizante ale trecutului comunist: *Un singur cer deasupra lor*, *Fantoma din moară*, *Pupa russa*

Alte trei exemple de romane în care coexistă trăsături ale paradigmei etice cu cele ale noii etape guvernată de estetic și secundar sunt *Pupa russa* (2004) de Gheorghe Crăciun și *Fantoma din moară* (2008) de Doina Ruști și *Un singur cer deasupra lor* (2013) de Ruxandra Cesereanu. Toate cele trei romane ilustrează și prin intenția auctorială și prin textul în sine același imbold de a construi printr-o ficțiune, o summa a istoriei și trăsăturilor trecutului comunist. Am ales să bulversăm criteriul cronologic, așezând romanele după gradul de ficționalizare aplicat ansamblului istoric-factual, o trecere de la cea mai mare apropiere de istoria cunoscută, care structurează inclusiv capitolele și ordinea lor (*Un singur cer deasupra lor*), apoi la o confruntare dintre latura miraculosului și cea a politicului (*Fantoma din moară*) și, la finalul acestei secțiuni, aglutinarea temei comunismului și a factualului în magma discursiv-ficțională, unde problema comunismului poate fi citită ca un motiv al unei alte teme centrale¹³ (*Pupa russa*). Secțiunea demonstrează și o relativizare a criteriului cronologic: romanul Ruxandrei Cesereanu, deși apărut în plină dominanță a celei de-a treia tipologii, în cadrul celei de-a treia perioade, este aproape de impulsurile tipice ale primei tipologii, având însă strategiile narrative ale celei de-a doua.

III.3.1. Treizeci și patru de istorii despre comunism sau resuscitarea dimensiunii etice

¹³ Așa cum face Sanda Cordoș, demonstrând că tema principală este bovarismul (Cordoș, 2012).

Romanul Ruxandrei Cesereanu, *Un singur cer deasupra lor* (2013), este o surpriză pentru cititorul cunoscător al istorisirilor nostalgice recente (inclusiv filmice), în cheie minimalistă, având comunismul drept cadru-personaj, asumându-l ca pe o stare firească, ca pe o forță a naturii, distantă și de neînțeles, ca pe un decor fascinant unde viața poate să se desfășoare în ritmurile ei neabătute, caracteristici cunoscute ale celei de-a treia tipologii și perioade. Nimic din toate acestea în acest roman, în care intențiile autoarei sunt de a ne demonstra exact contrariul: comunismul poate fi înțeles, mai ales prin apropierea introspectivă față de martorii săi direcți; comunismul ilustrează adesea banalitatea răului, dar și eroismul implicit al celor ce s-au opus; comunismul este, înainte de a fi devenit un decor exotic, un fenomen totalitar; comunismul a fost de fapt insuportabil și intolerabil, dacă e să privim din perspectiva destinelor excepționale care au ales să lupte cu el; Istoria cu majusculă a celor 50 de ani poate fi re-apropriată și insolită într-o ficțiune masiv inspirată din experiența directă a martorilor ei, în pofida distanței insurmontabile ce ne separă de epoca de dinainte de Revoluție.

Cartea pornește deci de la un pariu maximalist, de a reflecta la fiecare mare eveniment al Istoriei românilor sub totalitarism printr-o poveste, printr-un personaj care să-i resusciteze pe deplin întreg dramatismul: lupta partizanilor în munți – „Lucreția” (referire documentată la personajul real al Lucreției Jurj); represiunea violentă a acestora – „Tinu” (soldatul care participă la prinderea lor); deportarea în Bărăgan – „Driș”; fenomenul Pitești, infernul „reeducărilor” – „Alexandru” (poate cel mai dur capitol al cărții); persecuția preoților greco-catolici – „Padre Basilio” (tot printr-un personaj real, al bunicului autoarei, Vasile Cesăreanu); legea interzicerii avorturilor – „Anda”; metoda racolărilor la Securitate din noua eră ceaușistă – „Onac”; cenzura și interiorizarea perfectă a obedienței totale față de sistem – „Silvestru” (cel care ajunge să-și cenzureze propriul poem), ravagiile urbane ale masivelor demolări – „Domnul Ionescu” (cel care va refuza să părăsească o casă aflată deja sub asaltul buldozerelor), emigrarea clandestină prin trecerea Dunării – „Roby”, reprimarea Revoluției și invenția diabolică a teroriștilor – „Iunian”; victimele Revoluției și dorința de libertate a tinerilor, fenomenul Piața Universității, mineriadele etc. Construcția romanească ascultă nu doar de legea poveștii derivate din fizionomia unui personaj (există și personaje fără poveste, precum „Șosescu”, „Coana” sau „Ilișoi”), dar și de binomul victimă – călău: fiecărui luptător și implicit martir al confruntării cu sistemul opresiv îi este contrapus un exponent al acestuia.

Riscurile unei astfel de construcții romanești nu sunt puține și sunt derivate și din proiectul de a asimila ficțional toate „esențele tari” ale celei mai întunecate perioade din istoria secolului trecut: revenirea la reprezentarea comunismului ca sistem opresiv are ca

rezultat împărțirea inerentă a personajelor între victime și opresori, care la rândul ei ar putea aluneca în tezism, risc pe care autoarea reușește să-l evite. Acest fapt se datorează capacității de a pune în scenă o pendulare discursivă interesantă între cele două și o concatenare spectaculoasă între destinele celor ce au suferit și celor care au organizat opresiunea. Povestea fugii neîntrerupte și a miraculoasei supraviețuiri a partizanilor în munți nu este completă fără portretul lui Tinu, soldatul mânat de dorința irațională de a captura sau împușca măcar un „bandit” din munți.

Povestea lui „Hambu”, un comunist care se îndrăgostește de nevasta unui partizan dispărut (Marcu), este implicit și o succintă demonstrație despre cum noua „ordine” dezlanțuie o forță malefică imposibil de stăvilit, spulberând în egală măsură și destinele victimelor și pe cele ale opresorilor. Hambu, pentru a se putea căsători cu Aurelia, contribuie la prinderea și uciderea lui Marcu, al cărui cap tăiat îl aduce soției drept dovadă, fapt ce declanșează veșnica neliniște a unei familii, totul redat într-un stil al maximei concizii, în două pagini memorabile, apropiate aici de forța realismului magic. Povestea lui „Iasmin”, rănit și spitalizat, este consecința indirectă a dorinței de putere a generalului Iunian, surprins la pupitrul de comandă, dând telefoane și răspândind el însuși zvonurile despre existența teroriștilor, făcând o diversiune a cărei victimă este tocmai Iasmin, martor al măcelului și folosit drept dovadă a existenței acestora. Firul care leagă capitolele „Ilișoi”, „Andrei” și „Pâlcu” este iarăși evident: Piața Universității și prima mineriadă, unde Andrei este studentul pletos care proiectează atmosfera de Woodstock asupra „Pieței U”, iar Pâlcu este unul dintre minerii care reprimă acest vis. Capitolul despre Pâlcu redă magistral atmosfera postdecembristă de incertitudine, haos și violență, la care și-a adus o contribuție majoră și presa vremii: în drum spre București, Pâlcu citește ziarele, încercând să înțeleagă rostul misiunii lor, asimilând sânguincios lozincile și limbajul violent al propagandei, redând cu umor contrastul dintre limbajul de lemn al ziarelor și ce înțelege un individ simplu, transformat de Istorie în ucigaș fără voie.

Romanul pune în scenă o confruntare între cele mai diferite registre stilistice cu care fiecare tipologie socială este reprezentată, putând astfel să creioneze memorabil o suită amplă de personaje. Categoria celor ce au clădit comunismul cuprinde o paletă largă de caractere umane, de la creierele mecanismului central de represiune precum Țurcanu sau generalul Iunian, la banali activiști ca Hambu, dar și minerul Pâlcu, acționat de fantezmele violente ale inconștientului colectiv postdecembrist sau soldatul Tinu. Cei doi sunt cazuri exemplare pentru modul cum angrenajul diabolic declanșat de noul regim cuprinde și oameni obișnuiți, transformându-i cu ușurință în criminali.

Tot prin intermediul personajelor sunt reprezentate și marile treceri de la o decadă la alta, încadrând coloratura specifică a fiecăreia și surprinzând șocul schimbării. Anii obsedantului deceniu (primul act al dramei) trăiesc din nou în toată grozăvia lor prin Țurcanu, Gheorghe Pintilie, prin victime ale gulagului românesc ca Alexandru, prin deportați în Bărăgan precum Driș. O a doua parte, un al doilea act începe cu noua atmosferă uneori erotizată (ca în „Iubiții”) a anilor '60, cu interzicerea avorturilor (prin cazul Andei), când începe „rezistența mută”, un alt stadiu al luptei cu sistemul, când confruntarea se consumă mai degrabă cu propria interioritate, ca în cazul lui Onac, cel care, după multe refuzuri și frământări, acceptă să devină delator. Sunt supraviețuiri mai puțin eroice, dar la fel de dramatice precum în povestea avortului clandestin al Andei sau împlinirea obedienței totale ipostaziate de Silvestru, cel care își cenzurează propriul poem, o reducere la absurd a ideii de cenzură.

Un al treilea act al dramei pricinuieste revenirea unui anumit „eroism” al confruntării directe cu sistemul opresiv, prin personaje ca Andrei sau Iasmin, dar și Petru, o invocare rapidă a personalității lui Ioan Petru Culianu și a morții sale, pus în oglindă cu portretul ucigașului său. Fiecare capitol e adesea povestea ultimei zile din viața personajelor, deci o deliberată focalizare pe dramatismul confruntării cu sistemul. Cu toate acestea, romanul nu duce lipsă nici de scene ale unor zile obișnuite din viața personajelor, cum ar fi scenele cu președinți („Șoșescu”, „Ilișoi”) sau capitolele – interludii, care nu urmăresc relatarea unui eveniment, cum sunt „Sândița și Lilica”, „Ciuciu”, „Iubiții” sau „The Great Grey”. Chiar dacă romanul aduce o reabilitare a caracterelor excepționale, fie în sensul celor martirizați de comunism, fie a personajelor diabolice, întrupând răul extrem, nu lipsește umorul, fie prin comicul de limbaj („Șoșescu”, „Pâlcu”), fie prin comicul de situație („Șoșescu”, „Șoimuleții” sau „Miliția română: rubrica Fapt Divers”).

Romanul Ruxandrei Cesereanu este o apariție singulară în peisajul ficțiunilor actuale despre comunism, schimbând radical registrul minimalist al figurării exotice și fetișiste a comunismului, devenit o sumă de obiecte, un decor, o recuzită. Autoarea își asumă și depășește riscurile derivate din pactul maximalist de a figura „esențele tari” ale comunismului, de a-i transfigura ficțional toate marile evenimente, de a le reprezenta prin tot atâtea personaje, caractere excepționale sau comune, „îngeri” sau demoni.

Romanul aparține celei de-a doua reprezentări prin evitarea limitărilor ce le aduce perspectiva martorului sau a unui eu confesiv, specific primei tipologii și, de asemenea, evitarea programatică a minimalismului celei de-a treia reprezentări, optând astfel spre o cale de mijloc, a sintezei și echilibrului adus de privirea unui autor omniscient, a unei instanțe

capabile să panorameze toate decadele și evoluțiile trecutului comunist, neevitând nici introspecția, insistând, după tipicul celei de-a doua reprezentări, pe confruntarea fiecărui personaj cu sistemul prin prisma propriei interiorități, sondând motivațiile interne (ale opresorilor în special) sau incluzând și caracterul non-eroic al luptei cotidiene cu lumea cenușie a deceniilor regimului cEAUȘIST.

Problema limbajului este crucială pentru a doua reprezentare, fapt vizibil în capitole precum „Șosescu”, unde CEAUȘESCU e surprins luând lecții de dicție de la logopedul State, pregătind un discurs „demolator” la adresa scriitorilor și prilej pentru autoare de a exersa comicul de limbaj, șarja și teatralitatea parodică sau în capitolul „Silvestru”, o reducere la absurd care demonstrează perfectă interiorizare a cerințelor Partidului (cel care ajunge să-și cenzureze propriul poem), dar și eludarea diferenței dintre „oameni masacrați și cuvinte masacrate” (Cesereanu, 2013, 80). Nu lipsește nici deconstruirea eroismului luptei cu sistemul, un exemplu fiind capitolul dedicat „Andei” și problemei avorturilor clandestine, petrecut pe fundalul romanțelor lui Gică Petrescu și a citatelor din Biblie sau cel dedicat dizidentului „Johann”, un poet german pe cale de a emigra, care uită un ziar „Scânteia” unde își notase poemele dizidente și, drept consecință, se trezește cu securității acasă.

Romanul refuză să se mențină într-un unghi al marginalității spațiale, așa cum face Doina Ruși în *Fantoma din moară* (având ca spațiu paradigmatic comunitatea din Comoșteni), împărtășind metoda caleidoscopică a perspectivelor, redată prin monologuri la persoana a III-a (discurs indirect liber), având aici și mai pronunțat Istoria cunoscută drept reper constant, chiar și în privința personajelor, care se împart aproape egal, între cele reale și cele ficționale, cele reale fiind conturate puternic, șarjate până la caricatură (CEAUȘESCU). Un singur cer deasupra lor rămâne o reușită memorabilă și emblematică pentru a doua reprezentare prin combinația dintre umorul succulent al limbajului, capacitatea de creație a caracterelor scoase la iveală de comunism cu tensiunea dramelor generate de această „faună” a compromisului.

III.3.2. Fantoma din moară a comunismului

O cuprindere panoramică a metamorfozelor comunismului realizează și Doina Ruși, cu *Fantoma din moară* (2008), roman care se constituie într-o microistorie completă a regimului, decupând diverse secvețe paradigmactice prin intermediul personajelor dintr-un spațiu de o coloratură apropiată de realismul magic (satul Comoșteni). Împărtășind o trăsătură

esențială a celei de-a doua reprezentări, romanul dislocă linearitatea și factualul (macro)-istoriei cunoscute prin ficțiune: evenimentele istoriei cad pe un plan secund, ca reflexie colaterală a întâmplărilor fictive ale personajelor, ale rememorărilor acestora, prin intermediul cărora se desfac diverse episoade retrospective, cea mai amplă aparținându-i Adelei Niculescu din prima secțiune (*Viața secretă a Adelei Niculescu*).

Această primă narațiune se deschide sub semnul acestei ecranări a perspectivei, tipică pentru raportarea la trecut a celei de-a doua tipologii: Adela Niculescu e simultan incitată să-și amintească și bruiată în procesul anamnezei trecutului de găsirea unui roman care îi relatează succint episoadele mai interesante ale vieții ei (intitulat la fel ca titlul capitolului), sugerând aceeași imposibilitate a accesului direct la trecut și inevitabila mediere prin ficțiune. În text, chiar și ordinea fragmentelor justifică această idee: întâi sunt citatele din acest roman fictiv, apoi comentariul și remorarea Adelei înseși, care mimează un personaj-martor al tipologiei întâi, aflat în căutarea adevărului, dar de fapt e vorba de un adevăr subiectiv, unde resortul principal este reconstituirea unei lumi pierdute (casa veche a unei familii cu tradiție intelectuală, casă părăsită și apoi distrusă), reconstituire fidelă a spaimelor, senzațiilor și contradicțiilor fiecărei vârste, nu atât judecarea unui sistem și condamnarea opresorilor.

În această primă narațiune avem și jocul perspectivelor asupra trecutului: romanul fictiv e scris de un autor tânăr care n-a cunoscut decât accidental comunismul, deci de un „spectator întârziat”, fapt ce o contrariază pe Adela Niculescu, care, la rândul ei traversează o memorie nostalgică și neștiutoare a copilăriei, neînțelegând dramele celor din prima generație confruntată cu sistemul totalitar, trecând apoi spre anii de școală și facultate spre postura de martor al strategiilor de compromis și supraviețuire a consătenilor, al diverselor evenimente inexplicabile și, la final, la ștergerea unui loc al memoriei, dispariția concretă a casei părintești (după dispariția neelucidată a părinților). Romanul începe deci sub semnul „spectatorului întârziat” și ale lui nostalgii după lumea pierdută a copilăriei cu aura ei fantastică (făcând parcă aluzie la multitudinea autoficțiunilor de acest fel din a treia tipologie), dar celelalte două secțiuni nu vor face decât să deconstruiască această perspectivă inocentă asupra trecutului comunist. Unghiul de percepție este unul voit marginal, marcat de incompletitudinea informațiilor: Adela asistă la diverse scene cărora le lipsește explicația, de unde și caracterul fantastic al primei părți din roman (care va evolua ulterior spre realism magic). Adela are acces la diverse porțiuni din trecut, frânturi dintr-o memorie mai vastă, care depășește amintirile personale, așa cum e viziunea cu „femeia învăluită în ceață” despre care abia în a treia parte aflăm că fusese omorâtă de comuniști, dar mai ales imaginea străbunicului care „a murit stând în genunchi și cu ochii deschiși spre cer” (Ruști, 2008, 30), final tragic pentru a

treia narațiune. Spre final vom înțelege și ironia privind autorul romanului fictiv despre viața Adelei, nimeni altul decât un strănepot al lui Andronache Pavel, unul dintre principalii antagoniști din ultima narațiune, făcând parte din prima generație, și cea mai crudă, de activiști (acel elev pe care dascălul Niculescu nu îl putea îmblânzi), ironia țintind spre situația postcomunistă, a confuziei dintre victime și profitorii acestora, care le confiscă și dreptul la mărturie (și mărturia însăși). Pe de altă parte, romanul face ecoul unei datorii la care îndemnau mai ales reprezentanții primei tipologii (Paul Goma): „Vinovați cei ce știu și nu protestează”, iată aserțiunea implicită, sugestie a unei culpabilități colective postcomuniste (dar și detaliată în a doua parte a romanului).

Prima secțiune arată sugestiv schimbarea de optică asupra fantomei din moară, inițial parte din universul fabulos al copilăriei. Treptat ea devine o prezență obsesivă în universul intim al eroinei, iar textul păstrează o echivalență subiacentă dintre intruziunea spectrului lui Maxu în viața Adelei și avansul tot mai insistent ale Securității, o echivalență care devine însă explicită la finalul primului capitol (fapt ce pierde din tensiunea inițială). Povestea anilor de facultate glosează excesiv asupra acestei echivalențe (care putea rămâne ambiguă), astfel că Adela ajunge să recunoască în toți agenții Sistemului „fețele lui Max”, la final primind chiar o scrisoare semnată de Max privind moartea tatălui (Ruști, 2008, 139).

Narațiunea explicitează însă în paralel și transformarea Adelei din spectator întârziat al dramelor celor maturi (bunicii, Tantilen, Iozefina) în actant principal al dramei, proces care începe tocmai cu dezvăluirea existenței Securității, cu ocazia primului banc politic auzit în copilărie și cu prima crimă inexplicabilă care se produce în moară (uciderea lui Max), culminând cu invitația de a intra în partid. Și aici avem o voită ocultare a macroistoriei prin evenimentele ficționale ale unei microistorii paralele: moartea lui Dej primește o singură mențiune, ca și un fapt accidental precum nebunia temporară a lui Mircea, băiatul croitorului, dar care o oglindește parodic (acesta strigă „nu ești tu stăpânul meu”-Ruști, 2008, 73); electrificarea satelor coincide în mod ironic cu un întuneric și mai pronunțat (economia la curent) și cu avalanșa evenimentelor neelucidate, sumbre (uciderea lui Maxu, a lui Tantilen, dispariția părinților); venirea lui Ceaușescu la putere se asociază cu invazia bancurilor în sat.

Autoarea orchestrează cu precizie diferențele de percepție când trecem de la subiectivismul istoriei Adelei la o cunoaștere cvasi-omniscientă a personajelor în a doua parte, ceea ce implică posibilitatea de a reflecta același personaj în multiple oglinzi, descriind astfel nuanțele multiple ale acelei culpabilități colective. Un bun exemplu este Sândina, personaj memorabil, prezent în prima narațiune în postura de martor al episodului traumatic al venirii comunismului la putere și singurul povestitor întâlnit de Adela având curajul să spună

lucrurilor pe nume, unicul martor deplin care are curajul de a înfrunta autoritatea, de a sesiza mulțimea amorțită a sătenilor atunci când se petrece vreo nedreptate. Explicația pentru acest comportament curajos apare în narațiunea a doua (Sândina e iubita lui Mitiță Pistol și datorită lui devine informatoare), și, cu toate acestea, ea rămâne unica figură justițiară a satului, care reușește să scape Comoșteniul de reprezentanții represiei, adoptând tactica subminării sistemului din interior. „Adevăratul paznic al morii”, este singura care rămâne imună la proliferarea răului/spectrelor.

În a doua parte, „Moara”, narațiunea plonjează în dezvăluirea crimelor cotidiene, abil escamotate de reprezentanții autorității reale, cei doi agenți de securitate, Nini, șeful cel mare, care îl conduce din umbră pe Grigore, milițianul, deși cel de-al doilea este adevăratul antagonist al întregului roman (datorită faptului că îl ucide pe Max, Nini este racolat de Securitate, el asumându-și vina). Perspectiva narativă difuză dezvăluie cu precădere postura „călăilor”, a regizorilor terorii cotidiene, focalizându-se mai mult pe Nini, stăpânul din umbră al întregii regiuni. Tot Nini este și posesorul dosarului complet al mărturiilor despre misterele morii (despre chipurile și căile răului). La fel ca și ceilalți exponenți ai autorității, Nini este și el fascinat de duhul morii, iar studierea acestui dosar oferă pretextul narativ pentru o primă dezvăluire a misterelor din prima ficțiune.

Partea a doua se constituie din gândurile și discursul intim al conștiințelor celor care au făcut pactul (profitorii regimului sau cei incapabili să-l condamne), avatarurile compromisului și autojustificările pe care și le oferă personajele cu fiecare destin pe care l-au frânt: Grigore, care îl ucide pe Maxu, Gabriel Neicușoru, care participă la un viol colectiv (pus la cale de milițian) sau Nini care, în pofida unor crime (uciderea lui Tantilen) e mulțumit de faptul că a ajutat comunitatea din Comoșteni, fie cu alimente, fie cu selectarea celor cu adevărat problematici pentru norma de arestări care i se impune. Ca și colonelul-anchetator Chiriță din *Viața și faptele lui Ilie Cazane*, Nini întrezărește spre final posibilitatea existenței factorului divin, datorită aceleiași prezențe spectrale: „Nini ridică ochii spre geamul luminat de norii clăbucosi care acopereau satul și, fulgerat, parcă dinspre lobul urechii stângi, simțind cum i se despică inima în două, se gândi surprins el însuși de acest gând: *Și dacă există Dumnezeu ?*” (Ruști, 2008, 321). Consecvent cu seria tipologică din care face parte, Nini este un agent al uitării, săvârșind actul final de ștergere a memoriei, demolând clădirea morii, un proces de anihilare început încă din anii '40, când stăpânii celor mai impozante edificii din Comoșteni fuseseră deportați.

Tentația este și în acest roman aceea de a oferi un spectru nuanțat al chipurilor Răului, de a dezvălui motivațiile interne sau autojustificările factorilor autorității, de a sonda

implicațiile acestei *coabitări* cu un sistem totalitar. Acest caleidoscop al perspectivelor, această rotire de carusel în același spațiu și în același timp narat al anului 1986, imediat după explozia de la Cernobîl (cu dese întoarceri în trecut) e menită să transgreseze postura de spectator din prima narațiune spre ideea că fiecare sătean a participat în grade diferite la perpetuarea unui regim care a sfârșit prin a distruge lumea paradisiacă a Comoșteniului.

Metafora centrală a romanului este dispersia duhurilor din moara bântuită, aflată în miezul sinistrelor întâmplări. Romanul oferă și asupra fantomei din moară multiple valențe. Aparent, romanul poate fi citit în cheia realismului magic, unde trecutul comunist este redus la o funție a intrigii (moara fusese naționalizată), dar, fiind în principal o poveste despre fenomenele inexplicabile din moara bântuită, o gură a satului, un „loc rău” care acumulează tot mai mare putere. La început, rememorările Adelei conduc spre această versiune. În al doilea tip de lectură, primează ficțiunea politică, iar aceasta se folosește de o metaforă a genului miraculos pentru a ipostazia o dispersie a răului ca mizerie morală de care niciun personaj nu scapă în urma experienței comuniste, concluzie similară cu cea subiacentă din *Pupa russa*. Comunismul este aici un spectru malefic, față de care niciun individ nu e imun, idee sugerată într-o imagine a dispersiei duhurilor ieșite din moară, invadând fiecare colț al lumii Comoșteniului, o sugestie destul de univocă a mizeriei morale care a înghițit în totalitate universul comunist. Mai mult, chiar și prima narațiune, care nu explică în cheie realistă fenomenele din moară, echivalează la final fantoma cu ochiul atâteștiutor al Securității. Dominanta romanului este deci a doua variantă, unde ficțiunea morii bântuite este chiar mijlocul de reprezentare al trecutului comunist ca fiind unul al dispersiei și amestecării răului, trasând un paralelism între momentul instaurării comunismului și clipa când moara este părăsită, proprietarul deportat, iar fosta „inimă a satului” devine un „loc rău”. Sursa acestui rău va fi însă uitată și singurul care cunoaște adevăratul secret al morii este bătrânul dascăl Ion Nicolescu: „Nimeni nu-și va mai aminti vreodată de locul fierbinte în care bătea inima satului ca o talpă uriașă de lemn” (Ruști, 2008, 422). De fapt, acest simbol central al romanului este învăluit într-o ambiguitate pe care nici finalul romanului n-o spulberă: „Și, iluminat de fulgerul morții, înțelese că toată nefericirea lui de acum va supraviețui, intactă, evadată din lumea stăpânită de Pavel. Iar pentru multă vreme, oamenii din Comoșteni o vor căuta și-o vor cinsti, ca pe un zeu.” (Ruști, 2008, 423).

Ultima parte („Două zile”) este unghiul privilegiat și singular pentru a judeca și condamna regimul totalitar. Spre deosebire de *Pupa Russa*, unde nu se postulează nicio „vârstă de aur” în contrast cu coșmarul totalitar relatat la timpul prezent, în ultimul capitol al acestui roman găsim descrierea unei astfel de epoci idilice de la 1910, o lume deplină, unde

relația dintre stat și cetățean este în totală armonie: învățătorul Nicolescu primește personal o scrisoare de la ministrul Spiru Haret. Anul 1953 îi aduce învățătorului Nicolescu convingerea că vor fi cu toții șterși din istorie, atunci când foști elevi de-ai săi deveniți între timp activiști de partid îi ard cărțile din bibliotecă. Lumea paradisiacă a lui 1910 își are corespondentul de semn contrar în lumea anului 1953, o lume pe dos în care suferința transformă clădirea morii într-un centru blestemat al noii orânduiri, locul-vid care amenință să absoarbă întreg Comoșteniul.

Cele trei părți ale romanului reprezintă tot atâtea stadii și perspective din care poate fi perceput comunismul, aspirația romanului fiind de a surprinde toată gama posibilă a atitudinilor. După o primă parte care combină fericita ignoranță a spectatorului întârziat cu drama celui care asistă și nu poate interveni într-un spectacol, după o a doua în care fiecare e forțat să accepte regulile unui joc diabolic, ultimul cuvânt al romanului aparține tot martorului-victimă, cel pentru care nu mai este loc în noua lume (Ion Nicolescu). Povestea tragică a distrugerii unei familii e rezumată în câteva pagini, parcă pentru a accentua tăcerile personajului însuși, care asistă la arestările și disparițiile prietenilor, venite la câțiva ani după ce opera de reconstrucție a celor mai importante edificii ale Comoștenilor fusese încheiată, fapt ce îi prilejuiește o sumativă și amară reflecție asupra mișcărilor de neînțeles ale istoriei celei mari: „Ce este de fapt o generație? O clică luptătoare: generația lui Pavel, generația lui Byron, generația lui Napoleon... Și, în umbra clicii, taie și spânzură disperării. Cine schimbă de fapt lumea? Nu căpeteniile revoltate? Voievozii care au tăiat capete, industriașii care au sărăcit mii de oameni, poeții care au călcat pe cadavrele altor poeți. Nu sunt ei învingătorii? Oameni temerari și necruțători, imposibil de oprit și de îmblânzit, șefi de trib, în stare să ucidă și să uite. Cruze, ucigași și incendiatori de cărți – fericirii făuritori ai istoriei! Cine își va mai aduce aminte că Virgil Popescu a făcut *Casa....Poporului*? Cine va știi câtă pasiune, emoție și fericire sunt îngropate în coloanele ei albe? Nimeni nu-i ține minte pe cei care fac școli și cămine culturale. Tot efortul lui va muri odată cu el, iar peste o sută de ani, pe acest loc se va înălța statuia lui Pavel, pe soclul căreia va scrie cu litere aurii: *Locul în care au fost arse cărțile dușmanilor*.” (Ruști, 2008, 420). Ultima scenă este, pe de altă parte marcată de tăcerea suferinței totale: bătrânul dascăl realizează că arderea bibliotecii lui înseamnă excluderea lui din noua lume, dar este în același timp și o tăcere a recunoașterii: „Apoi fu izbit din nou de privirea albastră a cerșetorului. [...] Bătrânul murdar și obosit era fiul lui. Întors din lagăr. Iar această înțelegere neașteptată îi despică fruntea și-i retează picioarele.” (Ruști, 2008, 422). Este recunoașterea totală pe care doar martorul o poate trăi față de puterea ultimă și malefică a unui sistem totalitar de a distruge ființa umană, memoria și umanul în sine.

Fantoma din moară este și un roman al generațiilor, descriind implicit trei tipuri de mentalități în fața comunismului: generația vârstnică, a marginalilor, a celor imposibil de asimilat, excluși din noua lume a comunismului, generație idilizată oarecum prin dascălul Niculescu; generația născută și maturizată sub auspiciile totalitare, care se împarte între spectatori și regizor-agenți ai opresiunii; cei născuți în ultima decadă a regimului, pentru care comunismul a fost doar un decor al copilăriei, implicit criticată pentru dorința de a „exploata” subiectul trecutului (Pavel, autorul romanului despre Adela). Concluzia amară a autoarei este că toate trei ipostazele sunt marcate de un grad variabil de culpabilitate, iar confruntarea individului cu totalitarismul nu poate rezulta decât într-o identitate scindată și o conștiință schizoidă.

Fantoma din moară poate fi considerat un roman total despre comunism, diferențiindu-se radical de mentalitatea relativizantă, amorală celei de-a treia tipologii, care evită abordarea episoadelor traumatice din trecutul comunist. Romanul amintește de marea tradiție a ficțiunilor antitotalitare, în care lupta individului cu sistemul este interpretat ca un conflict dramatic, dificil de relativizat prin ironie. Având forța epică necesară, abilitatea de a crea personaje tridimensionale, cu precizia descriptivă care reface atmosfera „întunecatului deceniu” în fiecare detaliu, romanul reușește să resusciteze o atmosferă specifică pentru reprezentarea de gradul întâi a comunismului (ca regim totalitar coșmaresc, care nu lasă loc râsului sau uitării), combinând-o cu nuanțele inedite ale reprezentării de gradul doi (istoriile alternative, secundare în confruntarea cu teroarea principalului).

III.3.3. Program postmodern și dez-ideologizarea trecutului în *Pupa russa*

Poetica explicitată de autor într-o însemnare de jurnal insistă pe intenția de a nu scrie un roman politic și nu unul neapărat narativ, înclinând spre urmărirea „simptomelor și a devenirii unui caz individual” (Crăciun, 2007, 473). Cu toate acestea, surpriza cititorului la prima lectură este tocmai prezența narativului, în pofida programului postmodern al autorului, după cum vom demonstra. *Pupa russa* ilustrează exemplar și tendința anti-realistă a celei de-a

doua tipologii prin opacizarea limbajului, prin o anumită problematizare, mult mai atenuată însă, a propriilor tehnici și poetici de creație, fapt constatat cu justete și de Andrei Terian, care observa revenirea prozatorului la niște tehnici mai tradiționale (Terian, 2004).

Cheia de boltă a romanului lui Gheorghe Crăciun este tipică pentru reprezentarea a doua: contrapunerea biografiei Leontinei Guran (o ficțiune) unei istorii ludice a comunismului, construită din fragmente de discurs, menite să de-realizeze trecutul comunist și să confere microistoriei (destinul Leontinei Guran) tăria ontologică a unei narațiuni care dislocă istoria reală. Avatarurile existențiale ale Leontinei se interferează cu fazele comunismului: Leontina se naște în 1948, copilăria îi este marcată de atmosfera sumbră a obsedantului deceniu. Scena în care copiii găsesc parașuta îngropată dezlănțuie o avalanșă de consecințe catastrofice, care vor determina întreg parcursul existențial al eroinei, de la arestarea tatălui și până la pactizarea ei cu puterea. La fel cum vârstele Leontinei par a fi separate una de alta, dar totodată incluzându-se reciproc, comunismul nu poate fi parțializat într-o unică imagine.

Istoria „oficială” a comunismului, cea a decretelor, plenarelor, deciziilor politice este prezentă prin fragmentele unui text ludic, menit să exorcizeze limbajul de lemn și să deconstruiască imaginea schematică despre decadele totalitare, în contrast cu realitatea plurimorfă a vieții Leontinei. Emanciparea ei sexuală coincide cu valul liberalizării din anii '60, iar decăderea ei corporală corespunde cu aerul crepuscular al anilor '80, când sistemul își trăiește ultimele clipe. Seria avatarurilor Leontinei se oprește la cea care observă într-o derută totală și cu un acut sentiment de vinovăție spectacolul ireal al Revoluției, un moment al retrospectivei menit să izoleze punctul de unde istoria a urmat o cale greșită. Ambivalența vinovăție colectivă/vinovăție individuală, destin colectiv/istorie personală este abil orchestrată până la sfârșit, atunci când Leontina asistă la mitingurile din Piața Universității, unde este pus la zid comunismul, iar „cuvintele lor îi pârlăneau carnea, o rupeau în bucăți, îi străpungeau ca niște ace creierul” (Crăciun, 2007, 357). Incapacitatea de a se opune este comună unei întregi națiuni. Moartea Leontinei coincide cu sfârșitul romanului și al comunismului, fiind o ucidere simbolică a acestuia, similar cu un efort disperat al unei națiuni de a-și eluda trecutul culpabil.

Cu toate că romanul reprezintă o implicită incriminare a trecutului, lumea postdecembristă este prezentată în culorile cenușii ale unei imense săli de așteptare, o mare masă de ruine aproape la fel de deprimantă ca și era totalitară abia încheiată, o nouă lume a descumpănirii și deziluziei, pe care o trăiește și eroina lui Dan Lungu (*Sunt o babă comunistă*) și V. Ernu în eseul său *Născut în URSS*, fiind apanajul celei de-a treia reprezentări: „După 1990 m-am trezit ejectat din lumea comunistă în care m-am născut într-o mare sală de

așteptare în care chipurile cenușii ale oamenilor ar trebui să devină luminoase și nu devin, cuvintele murdare ar trebui să devină curate și nu devin, în care convingerile tuturor celor care așteaptă ar trebui să devină adevărate și nu devin.” (Crăciun, 2007, 164).

Pupa russa anticipează această nouă etapă, în care „bruiajele”, inserțiile auctoriale despre lumea problematică a postcomunismului își vor face tot mai des apariția, întrerupând textul ficțional care construia iluzia unei lumi a trecutului. Există o dublă mișcare în textul romanului, una menită să reconstituie perspectiva dez-ideologizată a „spectatorului-trăitor” în timpul când comunismul exista ca realitate, fiind mai puțin discursivizat ca atare, dar și cealaltă, care este intruziunea prezentului, unde autorul are de trecut două obstacole (am putea spune aproape analoage), în calea generării unei perspective autentice: unul este cel al dispariției comunismului (când el este discursivizat după ideologia postcomunistă) și al doilea este cel corporal-identitar (transpunerea într-un corp-entitate feminină). O „Nota auctoris” cu apariția Marelui Romancier tematizează nu doar distanțarea programatică de temele și stilul primei reprezentări (comunismul ca lume inumană, ca ”jignire la adresa ideii de om” etc), dar și necesitatea re-umanizării experienței trăirii în comunism, pentru a evita refularea unui trecut vinovat, fapt explicitat și de personajul lui Dan Iacomir și de această suprapunere cronologică aproape fără rest dintre istoria comunismului și biografia Leontinei.

Intruziunea prezentului scrierii romanului se mai manifestă și prin efectul de comic adăugat sloganurilor, afișelor, lozincilor și limbajului de propagandă, efect vizibil mai ales în inserțiile menite să suprindă prin limbaj culoarea epocii, care suplinesc o descriere realistă: „Gospodina produce hârtie de ziar, zidarul scrie ziarul, ziditorul de noi ctitorii îl citește, fiul lui îl face sul și-l duce la centrele de recoltare. [...] Cântă cucul prin pădurile patriei, țăranul leapădă căciula, își suflecă mânecile, pune mâna pe creion și aduce graficul la zi.” (Crăciun, 2007, 83). Aceste decupaje parodice mai pot suplini informațiile care încadrează ficțiunea într-un timp anume, sugerând distanța temporală și bricolarea lor din perspectiva celui care nu mai cunoaște direct perioada, din postura de martor, ci din cartea de istorie: „Când s-a născut Republica Populară Română, afară era iarnă și crăpau pietrele. Pe la ferestre pândeau dușmanii mascați. Moșierimea își ascuțea dinții de aur și fugea peste câmp. [...] Ministrul Ana Pauker dansa cu tovarășul Iura, șoferul, ultimul ei amant, pe un vals sovietic. [...] Regele își pierduse cumpătul. Petru Groza scotea pistolul din haină și-l punea în sertar.” (Crăciun, 2007, 27). Fragmentul mai poate oglindi și naivitatea Leontinei în raport cu politica și mișcările istoriei, în contrast cu un alt decupaj sugerând tocmai opusul (situația ei de activistă) și fiind inserat spre final, parodiind limbajul de lemn al plenarelor, ședințelor: „Dragi tovarăși,

după cum este bine cunoscut. Toate acestea arată că. Însă așa cum am menționat. Subliniez aceasta. [...]”. Comunismul capătă cu adevărat efectul comic abia după ce s-a sfârșit.

Pornind de la premisa că romanul lui Gheorghe Crăciun nu este unul realist, că nu este „simpla poveste a nefericirilor unei femei”, Caius Dobrescu afirmă și faptul că Leontina Guran nu este un personaj obișnuit, fiind un personaj esențialmente mut și că „gândurile Leontinei nu sunt redade niciodată”, iar motivațiile sau crizele de conștiință lipsesc cu desăvârșire (Dobrescu, 2007, 12). Interpretarea sa, ca și cea a lui Ștefan Borbély, insistă asupra acestei „minuțioase proiectare de senzații” (Dobrescu, 2007, 12) și asupra faptului că autorul rămâne programatic în registrul suprafețelor, al senzorialului (Borbély, 2004). Vom încerca, în cele ce urmează, să explicăm: care sunt motivele de profunzime pentru această proliferare a senzorialului, a suprafețelor, ce implicații aduce pentru reprezentarea comunismului și cum deturneză acest subiect strategiile postmoderne prin întoarcerea la narativ.

Ducând mai departe această linie de interpretare, putem spune că *Pupa russa* ilustrează în mod indirect dimensiunea etică, prin chiar sugestia din titlu și prin metafora cu găsierea parașutei (care are simultan și rol de intrigă) reiterată în chip de leitmotiv obsesiv pe parcurs: Leontina este un produs integral al regimului totalitar (născută simultan cu instaurarea comunismului și moartă puțină vreme după prăbușirea lui), prin urmare lipsită de conștiință proprie, o entitate vidă, „o biată ființă de mucava”, care trăiește exclusiv într-un regim al suprafețelor (Borbély, 2004), rezultatul inevitabil al experimentului social comunist fiind omul nou, adică individul post-identitar. Transplantat într-un mediu diferit, acest tip de individ nu are șanse de supraviețuire – așa poate fi interpretată moartea rapidă a Leontinei după prăbușirea sistemului, anticipată de șocul traumatic trăit de ea atunci când asistă la primele discursuri anticomuniste.

Această interpretare rămâne însă parțială, neputând să justifice numeroasele fragmente care redau totuși frământările personajului. Exemplul cel mai evident apare cu deruta totală trăită de Leontina spre final, o dată cu Revoluția și trimite la impasul identitar al unei întregi națiuni în confruntarea cu o eroare întinsă pe jumătate de secol. Viața Leontinei este echivalentă cu un episod detestabil și renegat din istoria românilor, repudierea comunismului fiind un act care o anulează ca ființă, un dramatic moment revelator: „În ce lume trăise? În ce lume intrase ? [...] Se înhăitase încă o dată cu ei, era complicele lor, avea mâinile pătate de sânge, participase la un complot odios” (Crăciun, 2007, 357). Un alt moment în care Leontina își dezvăluie aceleași frământări legate de vinovăție survine o dată cu un personaj de unică apariție, scenă după care Leontina simte „o nevoie atroce să se pedepsească.” (Crăciun, 2007,

273) și prin care autorul pare să opereze o intervenție neașteptată, în forma unui discurs reflexiv (nu sunt prea frecvente asemenea discursuri, în contrast cu prima tipologie).

Dan Iacomir, „un fel de monstru al cinismului de circumstanță”, un „amărât” profesor de română, navetist (par aluzii la persoana autorului empiric) îi expune Leontinei, ca printr-o oglindă, propria dramă, punctând principala sursă de vinovăție, aceea de a fi devenit activistă: „Nu-l deranja condiția ei de activistă și încerca să-i explice de ce. Ea ajunsese unde ajunsese printr-o întâmplare a vieții, lui îi era limpede. Unii devin săpători de șanțuri, alții activiști, unele femei devin animatoare de lux, altele profesoare respectabile, dar asta nu înseamnă că.. nu înseamnă deloc... Pot să-ți dau nenumărate exemple, iubito, oamenii își fac tot felul de calcule imbecile, se lasă duși de val, merg înainte ca oile, devin șefi, toți știu să facă pe șefii, toți sunt în stare de cele mai mari mârșăvii, fiecare vrea să păcălească pe fiecare și uite-așa ne înfundăm cu toții în noroi, în cel mai pur noroi...[...] Lumea era absurdă. Oamenii erau robii convențiilor, unii mai buni, alții mai răi. Chiar și proștii se adaptau. Tu nu vezi? Toți își urmăreau interesul. Uită-te la colegile tale! Cât despre morală... Morală pe dracu! Ticăloșia sau bunătatea cuiva era urmarea care-l făcuse să fie ticălos sau bun. Asta, și nimic mai mult, dragă Tina! În orice om erau ascunși și criminalul, și sfântul.” (Crăciun, 2007, 270). Acest personaj-reflexiv exprimă și viziunea asupra relativizării moralei și a esențelor de Bine și Rău suprem, profesate de prima reprezentare, dar versiunea cinică asupra comunismului, din care rezultă aceste justificări și amestecul criteriilor este și rezultatul acestei lungi coabitări cu regimul pe care îl trăiesc majoritatea personajelor acestei tipologii (ca un ecou al experienței de viață al autorilor înșiși). Deziluzia și autoculpabilizarea de la finalul parcursului lor nu va fi însă cu nimic diminuat de acest cinism al supraviețuirii, un efect îndelung premeditat și de Gheorghe Crăciun pentru Leontina, care întrupează „prototipul feminin al păcălitorului păcălit, pe care l-a produs comunismul”, după formula autorului (Crăciun, 2006, 27)

Leontina nu este un personaj obișnuit, iar impresia de a fi golit de conștiință și gânduri proprii se datorează și amestecării perspectivei ei cu cea a naratorului, un exemplu fiind chiar găsirea numelui potrivit, procedeu de construcție cuprins în gândurile personajului, care o surprinde reflectând la propriul nume. Pe de altă parte, Leontina devine literalmente și lentila de percepție a lumii comunismului. Majoritatea dialogurilor celorlalte personaje, a reacțiilor lor sunt redată prin intermediul ei, dar omițând într-adevăr reflecția: această programatică evacuare a opiniilor protagonistului se explică prin aceeași dorință auctorială de a se distanța de romanele primei tipologii. Autorul nu poate evita, spre final, redarea anumitor momente de ezitare, de frământare pe care le are Leontina simultan în raport cu propria viață și în raport cu lumea comunismului, dar și acestea sunt descrise prin logica suprafețelor:

privind o fotografie cu „fiul poporului” și pagina de propagandă, „gândurile ei au început s-o ia razna”, „se împiedică în cuvinte”, îi revin amintiri din școala generală (echivalată cu o vârstă a inocenței), își amintește un cântec și se întreabă „de ce o cuprindea aceeași spaimă, de ce și-l amintea?” (Crăciun, 2007, 231). Fragmentul face vizibil și o arhitectonică a tăcerilor semnificative, iar răspunsurile se găsesc tot în acumularea narativă de până acolo: spaima trimite spre confruntarea cu propria vinovăție, acumulată de la episodul găsirii parașutei până la racolarea ei ca informatoare și apoi intrarea în partid. Narativul nu poate fi evacuat tocmai datorită combinării cu subiectul comunismului, care, chiar dacă e redat discontinuu, fragmentar și în cheie accentuat subiectivă trimite la o istorie cunoscută, la o cronologie recognoscibilă. *Pupa russa* epuizează acest tip de coabitare egală dintre factual și ficțional vizibilă în romanele analizate anterior.

Cu acestea, ajungem la câteva probleme importante, rezumabile astfel: este comunismul un simplu cadru pentru aceste evoluții ale protagonistei? Este acesta un timp narat arbitrar ales? Dacă nu, în ce măsură impune o revenire la poveste, o linearitate a desfășurării romanului? Cum se împacă aceasta cu programul postmodern al autorului? Desigur, romanul nu este doar simpla biografie a unei femei în regimul comunist. După cum se știe, în postmodernism nivelul de suprafață, cel sintagmatic, metonimic și cel de adâncime, paradigmatic sunt puse mereu în dialog (metafora structurantă a păpușii rusești). Cititorul societății de consum din postcomunism ar putea pune în prim plan cealaltă fațetă a temei romanului, cea legată de bovarism, sexualitate, corporalitate, văzând contextul epocii comuniste drept o perioadă ce putea fi înlocuită foarte bine cu oricare alta. De fapt bovarismul/senzualitatea și descrierea epocii sunt inseparabile, doar împreună alcătuind tema romanului și combinația optimă pentru a detalia efectele complexe ale coabitării/adaptării la un sistem „dezumanizant”, fără a ideologiza retroactiv confruntarea, prin optica postcomunismului și a induce necesitatea uitării, a „extirpării” lui ca trecut culpabil.

Pentru a evita astfel de stereotipii tipic postcomuniste, reprezentarea are nevoie tocmai de strategiile postmoderne, de folosirea conștientă a tăcerilor și a semnificațiilor subiacente (cum este metafora cu rol de intrigă a parașutei). Prin intermediul ficțiunii se poate oferi o ipoteză pentru marea enigmă a acestei îndelungi coabitări a românilor cu un sistem totalitar și care cere sondarea mișcărilor cotidiene ale unui univers intim al cedărilor progresive și tot mai grave ale Leontinei, sinonime cu pierderea iremediabilă a „vârstei inocenței” (de unde și necesitatea de a alege un protagonist feminin).

Romanul introduce deliberat o confuzie între pierderea inocenței politice și a celei biologice, după cum violența sexuală se amestecă deliberat cu violența intruziunii puterii în

universul intim al individului, după cum sugerează foarte pregnant un fragment des citat, care demonstrează tocmai conjuncția inseparabilă a celor două versante tematice: „Toți voiau s-o posed, s-o includă în palmares, s-o taie fericiți de pe listă. Toți voiau, fără nicio excepție. Sigur că toți voiau. Să se suie pe trupul ei insuportabil de viu și s-o rupă-n bucăți. Să-i sfășie combinezonul și pielea, tinerețea și nesupunerea, frumusețea și farmecul, uterul și stomacul, nervii și venele! Amușinare și mursecare, rupere în bucăți și zdrumicare, dezmembrare și sfârtecare, dinamitare și excavare, mărunțire și bătucire, victoria finală. [...] S-o răstoarne dintr-o mișcare peste biroul cu dosare și acte, peste covorul plin de scrumul atâtor ședințe, pe linoleumul sălii de sport, în iarba crudă, pe șanțul drumului, în paiele saivanului, pe șinele de tren, pe ziarele partidului și pe tarlalele țării, peste teancul de note informative și pe covorul persan din camera de protocol, pe dealul de cărbune și-n puțul cu petrol, peste cărnurile albastre din abatoare și-n vagoanele de tren cu grâu vrac, în avioanele lor sovietice de vânătoare și-n casa scărilor din blocul proletar, în văzduh și pe mare, în aer și pe uscat, la sate și la orașe, în fabrici și uzine, pe marginea strungului și pe șenila de tanc.” (Crăciun, 2007, 221-222). După cum se poate observa, povestea inocenței pierdute și cea a compromisului cu sistemul se potențează reciproc: la scurt timp după aventura cu profesorul Mălinaș, care mai păstrează o umbră de romantism și iluzie, urmează și întâlnirea cu securistul care știe totul despre ea, reiterând scena șantajului, aproape obligatorie pentru romanul celei de-a doua reprezentări.

Până aici, capitolele au urmat schema alternării fragmentelor despre vârsta tentațiilor adolescenței și cea a naivității, a copilăriei nostalgice (care iarăși a constituit un model nedeclarat pentru narațiunile celei de-a treia reprezentări), urmând ca în partea a doua cea omisă fiind tocmai vârsta inocenței, sugerând imposibila întoarcere. Semnificativă este plasarea scenei cu ancheta (altă scenă obligatorie, dar pentru prima reprezentare) pe palierul vârstei paradisiace, vârstă prin excelență exterioară ideologicului și puterii: copiii sunt anchetați întâi de un milițian care le cere să identifice spionii americani, aterizați cu ajutorul parașutei găsite din întâmplare, scenă marcată de comic (contrastul dintre prostia dogmatică a milițianului și inteligența naivă din punct de vedere ideologic a copiilor) și contrastând cu consecințele grave ce se reverberează hiperbolic asupra familiei și destinului (anti)eroinei: tatăl face închisoare, o mătușă e șantajată să devină informatoare, iar Leontina este aglutinată și ea de ierarhia sistemului. Capitolul „Hirundo” se deschide cu interogatoriul tatălui, cu violența limbajului anchetatorului, nefisurat de ironie, tocmai pentru a contrasta cu perspectiva de spectator a Leontinei, care nu înțelege nimic din ierarhia și practicile sistemului, dar trimite tot la o pierdere a naivității (față de proximitatea morții). În concluzie,

punctele de intrigă ale acțiunii romanului sunt aduse de realitățile subiectului ales, aducând acele ieșiri din orbita destul de statică a personajului, asigurând noile stadii ale devenirii sale. Comunismul, prezent ca istorie secundară, organizează implicit fabula romanului prin cronologia sa și mai ales prin finalul său, oglindit în decăderea și finalul Leontinei. Ar fi fost o eroare ca romanul să rămână ancorat exclusiv în această perspectivă subiectivă a derulărilor textualist- senzoriale a filmului cu imagini, amintiri și impresii ale Leontinei, deși aceasta însemna tocmai a duce până la capăt programul postmodern.

Romanul problematizează prin metadiscursul său și dificultatea reconstrucției unei epoci dispărute, care explică de ce prin ochii Leontinei se redau doar suprafețele, trecându-se de la lizibilul ce structurează frământările personajelor din prima reprezentare (protagonistul era acolo în căutarea sensului, al confruntării, al răului istoric) spre vizibilul tipic pentru a doua și a treia reprezentare. Leontina nu mai este în căutarea semnificațiilor pe care întâmplările vieții ei le au, ea se agață mereu de imagini, aceasta fiind și o modalitate auctorială de a problematiza incomprehensibilitatea trecutului. Programul redării efectului de experiență-a-trăirii-în comunism e unul anti-realist, vizând un trecut care a devenit o alteritate incomprehensibilă, o lume ireală din perspectiva anilor de după dispariția lui, de unde și faptul că toate notele auctoriale întrerup viziunea cu intruziuni ale prezentului postcomunist.

Discursul romanului pendulează mereu între descrieri ek-phrastice și jocuri de oglinzi: prima apariție a protagonistei e descrisă în termeni vizuali de un observator anonim; Leontina se percepe pe sine prin ochii bărbaților; cititorul o percepe prin descrierile minuțioase ale celorlalte personaje. Leontina are acces la propriul trecut prin vizualizarea unor obiecte sau, are acces la o epocă „interzisă” prin descoperirea unui cufăr conținând o uniformă de ofițer german, un steag cu svastică, ceea ce îi provoacă „un curent dureros de fierbințeală furnicându-i stomacul”, nu doar datorită obiectelor periculoase, ci și pentru legătura cu trecutul traumatic: „s-a speriat și de faptul că descoperea încă o dată în memorie foșnetul cenușiu și răceala sufocantă a parașutei găsite pe deal”(Crăciun, 2007, 101). Fabula romanului pornește la rândul ei de la un obiect-metaforă, trimițând spre imaginea (de)căderii personajului din „vârsta inocenței”, a impulsurilor nedefinite de erotism spre sexualitate și vulgarizare, spre compromis. Și reprezentarea trecutului se construiește tot prin obiectual, chiar și în inserturile mostrelor de limbaj propagandistic parodiat: „În Republica Socialistă România viața mergea înainte și ducea împreună cu ea mașini de spălat automate, semafoare rutiere, diplome de onoare, camioane cu carne pentru export, ciorapi Adesgo, haine din blană de vulpe, pălării de soare, pick-up-uri poloneze..” (Crăciun, 2007, 170). În acest sens romanul

anunță și travaliul celei de-a treia reprezentări, cuprinsă de aceeași fascinație față de arheologia obiectelor din comunism.

Marea ecuație pe care o propune implicit acest roman reflectă o răsturnare/dislocare a istoriei prin intermediul a trei categorii de strategii ale secundarului: tehnica literară (fragmentarea, amestecarea momentelor temporale, refuzul linearității), gama variată a erotismului și dedublarea ironică a discursului (parodie, pastișă, ironie gravă, melancolie). Oroarea de orice reflex totalizant sau ideologizant a autorului este manifestă în fiecare aspect al romanului, precum și într-o confesiune explicită de poetică: „Nu mi-am propus prin *Pupa russa* să scriu un roman politic sau să fie panorama socială a unei perioade istorice (comunismul românesc). Nu cred în viziunile cu ambițiile totalizante pentru că ele sunt pândite de pericolul ideologizării.”(Crăciun, 2007, 473). Procedul tehnic de efect al romanului, reluat mai târziu de numeroși prozatori tineri (un exemplu este Iulian Ciocan, cu *Înainte să moară Brejnev*), este punctarea narațiunii cu scurte fragmente de discurs menite să reprezinte tocmai istoria oficială a comunismului, cu tot caracterul ei alienant și dezumanizant. Macroistoria va fi întâi izgonită din textul principal al romanului, adică din narațiunea despre Leontina Guran, restrânsă la spațiul fragmentar al mostrelor de limbaj comunist, menit să-i reprezinte fazele oficiale, dar și aici intervin procedeele secundarului precum parodia, pastișa sau deconstrucția clișeeleor de limbaj ale epocii, menite să dizolve omogenitatea alienantă și dezumanizantă a ideologiei.

III.4. Ioan Groșan și comedia comunismului crepuscular

Deși publicate întâi în foileton în revista „Știință și tehnică” și sistate în primăvara lui 1989, apoi în volum în 1991, *Planeta mediocrilor* este la rândul ei o sinteză a celor trei tipologii, anticipând liniile tematice și galeria personajelor ce vor fi frecventate intens de

ficțiunile anilor 2000, în a doua și a treia tipologie: detașarea ironică față de comedia vieții cotidiene în comunism, încărcată de o mare doză de plictiseală; micul funcționar, muncitorul, activista de partid sunt cu toții scutiți de orice drame morale sau identitare, fiind surprinși în ipostazele cele mai banale; principala lor ocupație nu este nicidecum să reflecteze asupra mutațiilor aduse de comunism asupra naturii umane, ci să supraviețuiască provocărilor practice ale prezentului de zi cu zi, motivul fiind simplu: au fost deja transformați în roboți, la modul literal; statornica lor preocupare rămâne munca, fără pauze și concedii. Sugestia din subtext este că ne aflăm în faza ultimă a comunismului, când experimentul reeducării a fost dus până la capăt, iar acesta a reușit să producă la perfecție omul nou (în roman robotul, suma limitată a unor funcții care exclud umorul și orice plăcere umană), sugestie care trimite la prima tipologie.

Ambele scrieri (*Epopoea spațială 2084* și *Planeta mediocrilor*) au aerul unor distopii parodice, descrieri ale aceleiași lumi din care omul a fost scos din ecuație, fenomen cu o cauză simplă, sintetizată genial în următorul fragment, perfect valabil și pentru lumea contemporană a capitalismului incipient: „Așa că n-ai de ce să te odihnești: munca l-a transformat pe animal în om și tot ea l-a ajutat să devină robot” (Groșan, 2008, 42). Dialogul este purtat între două lumi ce păreau ireconciliabile pe atunci, cea a roboților proletari Dromiket 4 și Stejeran 1 și lumea capitalistă reprezentată de Getta 2, prototip al femeii occidentale, seducătoare, dezinhibată și descriindu-i timidului robot Stejeran 1 distracțiile interzise în comunism. Roboții sunt uneori cuprinși de un straniu spleen cosmic, adică des invocatul plictis al vieții rutinate din era „randamentelor depline”, iar episodul despre zona „Robertson-Kudașvili” este o descriere nu foarte cifrată a închisorilor comuniste: „orice comunicare cu exteriorul este întreruptă”, cei captivi acolo resimt o mare deznădejde și o „scârbă față de tot”. Imaginea repetată a „mamei cu un băț în mână este simultan parodică și invocă parcă frica de bătaie a deținuților, care, după ce trec printr-un stadiu al revoltei, sunt cuprinși de un sentiment de împăcare și de dorința de a elogia, „de a înălța imnuri, ode, cuvinte de laudă” (sugestia că procesul de reeducare și-a atins scopul). Nu lipsește nici categoria celor care sunt obsedați de muncă (planeta Talâmbilor), ființe reduse la funcția de a munci sau portretele „băieților cu ochi albaștri”, cei care ajung invizibili în urma experimentului Teleorman (parodie după experimentul Philadelphia).

Datorită faptului că aluziile textului sunt toate direcționate aproape exclusiv spre aspectele totalitare ale comunismului, iar data apariției primei ediții (1991) se încadrează în prima perioadă, la fel și opțiune pentru o alegorie (recuzita genului *science fiction* este folosită în acest scop), datorită faptului că această „planetă a mediocrilor” e descrisă până la urmă ca o

„imensă închisoare”, toate acestea ar trimite spre prima tipologie, dacă nu am avea și alte elemente care predomină, și care trimit spre a doua tipologie, uneori chiar anunțând-o pe a treia: dorința de a îngroșa contururile personajelor până la caricatură, de a accentua stereotipiile genului distopic/sf până la deconstruirea lor, de a expune aceste artificii cunoscute, spre deosebire de distopia care le îmbracă totuși în verosimil, optând pentru izomorficul alegoriei care nu lasă loc pentru acel „rest” al discursivizării unei critici directe a sistemului. Întreg textul face manifestă acea conștiință a mijloacelor literaturii (și a limitelor acestora), specifice postmodernismului, fiind chiar mai aproape de acesta decât romanul *Un om din est* și ilustrând acea predispoziție anti-realistă a celei de-a doua tipologii. În privința lumii descrise, Groșan combină aspectele totalitare ale comunismului cu cele ale cenușiului cotidian,

Volumul lui Ioan Groșan trimite către o alternativă ludică a receptării realităților comuniste, o alternativă care va fi fructificată în anii 2000, când secundarul va triumfa în fața moștenirii unei istorii traumatice.

III. 4.1 Un roman întârziat (*Un om din est*)

Am încercat să găsim o explicație pentru suita de cronici negative pe care le-a primit *Un om din est* de Ioan Groșan la momentul apariției, în afară de cartea însăși, care ni se pare un foarte bun roman, o revenire în forță a lui Ioan Groșan cel din *Caravana cinematografică* și *Trenul de noapte*. Prima explicație și cea mai simplă, ține de tipologia receptării de care au parte cărțile de mult anunțate și îndelung așteptate, care pricinuiesc cel mai adesea o undă de dezamăgire, datorită inevitabilelor proiecții pe care o generează în mintea cititorilor specialiști o nouă carte a unui autor deja consacrat, așa cum s-a întâmplat cu *Istoria critică* a lui Manolescu, cu *Orbitor corpul* și *Orbitor aripa dreaptă*. A doua explicație se referă deci la marile expectanțe pe care acestea le suscită în mod implicit, publicul avizat așteptându-se ca autorul să se reinventeze în mod necesar și total, iar în acest caz *Un om din est* este o revenire la o fază groșaniană anterioară *Planetei mediocrilor*, cea care l-a consacrat, fiind un postmodernism de substanță, nu de formă.

A treia explicație, și cu aceasta intrăm în miezul problemei este că acest roman pare la prima vedere o rescriere a nuvelei *Marea amărăciune*, în contextul maximei libertăți de expresie și al proliferării comediilor în decor communist, scrise parcă la concurență între optzeciști și douămiiști. Cert este că Ioan Groșan revine la universul ficțional din volumul de

debut, începând cu povestea cerbului fantastic văzut de Willy Schuster, care continuă scurta și celebra *Dimineață minunată pentru proză scurtă*, cele două personaje principale Iuliu Borna și Nelu Sanepidu, care îl continuă în mare parte pe Sebastian cel din *Marea amărăciune* și terminând cu alte teme importante din aceeași nuvelă, cum sunt criza creației, nevoia de subversiune a realităților opresante ale vremii (tot „întunecatul deceniu nouă”) prin arta amorului, ritualurile de cucerire, intertextualism și umor. Și cu toate acestea, nu putem spune că prin acest roman autorul se autopastează.

Dar tocmai prin încadrarea romanului în categoria atât de numeroasă a ficțiunilor comunismului crepuscular și comic se conturează profilul special al acestui roman, dezavantajat de apariția lui întârziată, tocmai într-un moment în care subiectul a fost atât de intens exploatat de prozatori din toate generațiile. Contrar opiniei unor critici, contrar faptului că autorul a lucrat la acest roman timp de trei decenii, observăm prospețimea acestor pagini: stilul este liber de orice aer desuet, reușind totodată să ne insereze în atmosfera deceniului nouă. Cronicile negative la *Un om din est* fac o nedreptate față de un autor care, alături de Petru Cimpoeșu, Cristian Teodorescu, pe filiera unui George Bălăiță, a implementat o formulă prozastică, aceea a realismului minimalist, axată pe universul provinciei, citit în cheie gogoliană, cu umanitatea ei de „planeta mediocrilor”, formulă preluată de unii autori mai recent, cum este Dan Lungu, față de care îngăduința este maximă. Genealogia influențelor nu trebuie totuși uitată.

Dacă nu l-am cunoaște pe Ioan Groșan și am citi cartea fără să știm cine e autorul, impresia ar fi că este scrisă de cineva dintr-o generație mult mai tânără, care persiflează, printre altele și o temă sacrosanctă pentru optzecism, cum este aceea a Textului care generează evenimentele lumii. Andrei Terian considera „un dezolant rateu” momentul dezvoltării obsesiei auctoriale care-l bântuie pe Iuliu Borna, evident un alter-ego al autorului și prilej de a regândi tema prescrierii realității prin ficțiune. Problema este că, de această dată, tema nu structurează decât secundar romanul și într-un mod de un derizoriu programatic, dând naștere unei imense farse, unei comedii spumoase și nu unui joc pe jumătate grav ca în *Marea amărăciune*. Derizoriul programatic al episodului cu directoarea are tocmai funcția de a parodia anticipările textualiste ale lui Iuliu Borna.

Finalul romanului lasă în suspensie influența textelor lui Iuliu Borna asupra vieții Viandei. Nu mai este deci vorba despre jocul care structurează o lume așa cum fusese în nuvela *Marea amărăciune*, ci de o îngroșare voită, caricaturală, parodică, cele două exemple ilustrative fiind evenimentul-leitmotiv al căderii directoarei în haznaua școlii și scena dialogului dintre maiorul Dobre și Iuliu Borna, cea din urmă fiind și o parodie al unui loc

comun din literatura despre comunism, interogatoriul securistic. Principalul ingredient al parodiei și al comicului este aici tocmai pre-scrierea atât de amănunțită a lui Iuliu Borna, care anticipează chiar și înjurătura exasperată a maiorului Dobre.

Datorită publicării târzii a romanului, multe din scenele lui nu mai au același efect asupra cititorului, fiind deja exploatate de generația unui Dan Lungu sau Răzvan Rădulescu, cea a „spectatorilor târzii” a trecutului comunist, iar Groșan se află cumva în situația personajului Adelei Nicolescu din *Fantoma din moară*, confruntată cu povestea comunismului spusă de tinerii care nu l-au cunoscut decât ca „spectatori întârziați”. Un exemplu este această scenă a anchetei, atât de frecventată de prima reprezentare și de literatura despre comunism în general și care propune un joc între maiorul Dobre și scriitorul Borna ca o parodie de anchetă și o ironie la adresa exploatării excesive a obsesiilor literaturii de detenție. Și aici, ca în cazul romanului lui Rădulescu, se petrece un mic miracol, cel prin care un „real” (aparența lui, realul de gradul întâi din roman) este înghițit de textul ficțional (pre)scriș de Iuliu Borna, cel căruia „tot ce scrie i se transformă în realitate” și care este o relativizare printr-un artificiu postmodern (excesiv schematizat și parodiat la rândul său). Este procesul tipic al celei de-a doua reprezentări prin care trecutul traumatic factual (anchetele și practicile Securității) este asimilat și relativizat de jocul ficțional regizat de cel anchetat. Prin Iuliu Borna, alter-ego al autorului, nivelurile ontologice se amestecă (tipic postmodern), iar din acest joc Borna iese învingător, transformând anchetă în scenă de roman și pe maiorul Dobre în simplu personaj absorbit de ficțiune. Acea „criză ontologică” a postmodernismului transformă orice fragment de trecut sau viitor al personajelor într-o ficțiune de gradul doi, iar transferul se propagă și pentru trecutul comunist însuși, care nu mai poate fi citit decât ca parte dintr-o ficțiune. Prin intermediul „însemnărilor erotice ale lui Nelu Sanepidu”, autorul oferă o istorie alternativă la lumea comunistă, deja mult „îmblânzită” față de cea regăsită în romane precum *Fantoma din moară* sau *Un singur cer deasupra lor*, o lume fără conflicte dramatice majore și anunțând astfel a treia reprezentare. „Însemnările” sunt un jurnal de bord al unui călător prin lumea comunistă, care trăiește pură plăcere de a descrie specificul locului, de a schița „caractere” (cu precădere feminine).

Un alt argument care ar situa acest roman în cadrul tipologiei a doua este această raportare total ludică la trecutul traumatic, care înlocuiește viziunea sumbră, moralizatoare cu o perspectivă distanțată, care ocultează latura totalitară a sistemului și speculează caracterul său teatral, spectacular, cu suita de plenary, adunări, ședințe, petreceri de partid, chefuri de apartament etc. Caracterul paradoxal pe care-l are comportamentul acestei umanități viemuitoare este tocmai ignorarea sistemului dictatorial sub care își duce existența, iar moto-

ul romanului din Eminescu („El n-a fost când era, el e când nu e”) s-ar putea referi la faptul că, atunci când se trăia efectiv în comunism, se evita programatic discuția despre el, fiind aproape ignorat, deși era o realitate, iar când acesta a dispărut, devenit epocă defunctă, se discută în exces despre el.

În acest stadiu crepuscular, regimul ceaușist acționează ca un afrodisiac, așa cum observă și Nelu Cucerzan: „cu cât merge mai prost totul, în țara asta, cu atât - aș zice direct proporțional - ne crește senzualitatea, libidoul [...]. Totul ne călăuzește spre sex: caloriferele reci iarna, lipsa apei calde, întreruperea curentului, teledifuzorul de seară care se împreunează incestuos cu cel de noapte, mamuții industriali și pepinierele lor liceale care ne aduc sub nas rumene și inocente fecioare de la țară, îndemnându-ne în ritmul forjelor, al ciocanelor pneumatice, al foalelor și preselor: Make love!” (Groșan, 2010, 166). Tema a mai fost exploatată amplu în *Pupa russa* sau în romanul lui Péter Esterházy, *Un strop de pornografie maghiară*, dar Groșan îi dă o turnură diferită: tot programul de aventuri erotice ale lui Nelu Sanepidu are ca scop studiul caracteriologic al femeilor, al tipologiei feminine apărute sub comunism, scopul fiind de a surprinde femeia în momentul de vulnerabilitate maximă (experiența erotică), iar reușita acestor pagini de jurnal este incontestabilă. Plăcerea specială a lui Nelu Sanepidu ni-l arată tot ca scriitor, mânat de plăcerea ludică de a cunoaște și consemna cât mai multe personaje/tipologii feminine, de la cele mai accesibile până la „trofeele” cel mai greu de cucerit, de la Saveta, „stahanovista în amor” din Făurei, până la directoarea de bancă din București, N.R.M., venită parcă din altă lume.

Datorită efectului de standardizare al existențelor și biografiilor pe care l-a dat comunismul, orice proză care-l are drept cadru de referință se confruntă cu niște locuri comune, iar „istoriile” din comunism sunt fatalmente similare, de aici și reproșurile (nef fondate) privind scenele clișeizate ale romanului. Într-adevăr, cele patru personaje care structurează întreaga materie a cărții, susținând edificiul romanesc (Nelu Sanepidu, Iuliu Borna, Grigore Samsaru și Willy Schuster) au cel puțin un punct comun în problema ratării, obsesie subliminală pentru fiecare dintre ei. Nelu Cucerzan și Iuliu Borna sunt două personaje crescute din aceeași tulpină autobiografică/ficțională, urmași direcți al lui Sebastian din *Marea amărăciune*, figuri complementare care-și dispută însăși lumea ficțională a romanului, aspirând fiecare la statutul de demiurg al ei, dominând unul începutul (Nelu Cucerzan) și celălalt sfârșitul narațiunii (Iuliu), porniți în urmărirea aceleiași femei (Vianda), ambii cu vocația scrisului și cu spaima ratării, ambii practicând o formă sau alta de revoltă (scrisul, erotismul).

Grigore Samsaru este prototipul profitorului ratat, care își dorește să intre în partid cu puțin timp înaintea căderii comunismului, iar Willy Schuster devine partizan al sistemului împotriva voinței sale, printr-o întâmplare, suprimându-și astfel vocația insubordonării. Excelent este pasajul în care realizează cât de adânc i-a fost inoculat limbajul propagandei, la care recurge în mod automat, cum cere situația: „oare din ce străfunduri întunecate și ipocrite ale memoriei, din ce coșmaruri idioate și nedigerate îi veniseră în gură, ca o vomă bruscă, acea bolboroseală STAS din care bufetul prin de fum și de miros de alcool prost nu mai ține minte o iotă și pe care n-ar fi fost în stare s-o repete nici cu un pistol la tâmplă?” (Groșan, 2010, 55). Sistemul și-a repurtat victoria în mod imperceptibil, mascat de aparențele unei adaptări conjuncturale, de nevoile imediate ale supraviețuirii cotidiene, plastic rezumat în constatarea lui Willy Schuster: „Cu un fior de greață ce părea să i se nfiripe chiar în stomac, ca un efect al amestecului de suc gastric și votcă, realizase că toate acele vorbe de care el încercase să se ferească și în școala generală, ca pionier, și în liceu și în facultate, ca utecist, toate acele formule de la economia politică, de la orele de socialism științific, toate acele lozinci atârnate pretutindeni, în clase, la porțile și pe pereții întreprinderilor, tipărite pe prima pagină a tuturor ziarelor, toate acelea pe care le crezuse că le poate ignora, cum ignori câteva hârtii aruncate cu o zi înainte la gunoi, de fapt îl ținuseră ele sub ochi și-n cele din urmă îi intraseră în sânge, în creier.” (Groșan, 2010, 55).

Sunt deci patru tipologii paradigmatiche de „oameni din est” la fel de memorabile, chiar dacă ultimele două supuse schițării rapide, procedură deprinsă și de prozatorii douămiiști, vizibilă mai ales în cazul personajelor feminine și care presupune menționarea câtorva trăsături, gesturi, ticuri esențiale, în momentul intrării personajului în narațiune. Tehnica este de factură minimalistă și este teoretizată chiar de Iuliu Borna, care „evită marile «tablouri» epice, incontrollabile de fapt” și se mulțumește „cu mici crochiuri, cu desene narative rapide, în tușe clare” (Groșan, 2010, 280). Toate aceste tipologii umane se încadrează de fapt în tendința specifică celei de-a doua reprezentări de a schița personajul adaptat rezultat din lunga coabitare cu un regim totalitar, un anti-erou care alege forme pașnice de confruntare cu sistemul (subversiunea și ironia subtilă în locul dizidenței), trăind la final dezamăgirea legată de posibilitatea ca sistemul să-i fi învins astfel (este și dezamăgirea trăită la final de Leontina din *Pupa russa*, după ce regimul s-a prăbușit). Panoplia portretelor din roman este departe de a se reduce la aceste personaje, *Un om din est* fiind marcat de aceeași vervă caracteriologică pură pe care o regăseam în romanul unui alt „om din est”, I.D. Sîrbu, o plăcere de a observa tipologiile umane (eterne până la urmă) care se manifestă prin „însemnările erotice” lui Nelu Sanepidu, un al doilea alter-ego al autorului, o plăcere gratuită, care ține tot de o strategie a

secundarului, a ficțiunii ca formă de evaziune (nu atât de supraviețuire ca în prima tipologie) din cenușul cotidian.

Ioan Groșan reușește să se întoarcă la simplitatea unei narațiuni de o fluentă fermecătoare, accentuând până la a le deconstrui temele/tehnicele postmoderne, cum este cel al ficțiunii lui Iuliu Borna care pre-scrie realitatea. La capătul celor 300 de pagini, senzația este asemănătoare cu aceea de a urmări un film palpitant, care se întrerupe inexplicabil și neașteptat *in medias res*, pe când devenise mai interesant.

III.5. Asimilarea fantastă a istoriei (*Dracul și mumia și Ambasadorul invizibil*)

În ultimii douăzeci de ani am asistat la proliferarea unei tipologii aparte de roman care asimilează mitologia și dramele comunismului, care a accentuat componenta parodică în mod progresiv, trecând accentuat spre burlesc, aproape substituind romanul asimilării etice a tragediei totalitare. Marele precursor al acestui filon românesc este desigur Bulgakov, dar și romanele lui Victor Erofeev (în special *Stalin cel Bun*), Péter Esterházy (*Un strop de pornografie maghiară*), piese de teatru semnate de Tom Stoppard (*Travestiuri*) sau Matei Vișniec (*Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*), unde satira se împletește cu umorul negru, comunismul este suma stereotipiilor sale fetișizate, devenind totodată o imensă farsă, într-o lume transformată într-un imens azil de nebuni. Se pare că figurile tutelare originatoare ale comunismului au fost deosebit de inspiratoare pentru prozatorii români în 2010, Marx, Stalin și mai ales Lenin ocupând prim-planul unor romane precum *Ambasadorul invizibil* de Nichita Danilov, a celor *Două povestiri* semnate Cosmin Perța, dar mai ales în cazul romanului semnat de Stelian Tănase, *Dracul și mumia* (*Un basm din secolul trecut*, Editura Adevărul, București, 2010).

III.5.1. Comedia burlescă a comunismului (Stelian Tănase, *Dracul și mumia*)

Romanul lui Stelian Tănase (2010) este echivalent cu o imensă farsă hrănită mereu de precise detalii istorice, începând cu moartea lui Stalin și dispariția statuii lui Lenin în același an din Piața Roșie, dublată și amplificată fabulos prin faptul că muzeul istoriei comunismului

a mai dobândit un nou locatar (Stalin), forțat să împartă mausoleul cu Lenin. Acesta, sculat din morți, decide să evadeze în Europa, concretizând o binecunoscută metaforă marxistă: stafia comunismului bântuie literalmente Occidentul, cu consecințe neprevăzute, lovituri de teatru și peripeții relatate în ritm alert.

Cronica acestor posibilități mereu ratate a stafiei lui Lenin de a răspândi Revoluția în țările capitaliste include și sugestia unei anxietăți absente la noile generații: comunismul s-ar putea reîntoarce oricând, în cele mai surprinzătoare forme și neașteptate momente. Frecvențele reveniri ale mumiei lui Lenin produc un vertij tot mai amplu de evenimente neobișnuite care se împletesc strâns și precis cu cele reale, post-1953 și fiind totodată un pretext ficțional propice infinitelor speculații ucronice legate de întrebarea: ce s-ar întâmpla dacă figura tutelară a Revoluției ar reveni în mijlocul noii stări de lucruri rezultate. Resuscitarea a lui Lenin în Uniunea Sovietică a lui Hrușciov este o a Doua Venire parodică a Salvatorului, menită să declanșeze haosul apocalipsei comuniste, o resuscitare simulată, în diverse forme, intercalată inclusiv cu o a Doua Venire a lui Isus, într-o repetare a învierii lui Lazăr.

Revenirea lui Lenin poate fi simultan o diversiune a istoriei, un act de teatru de bălci, în care actorul Starik joacă partitura principală sau chiar o halucinație a unor bețivi, care, împreună cu cronicarul-narator al cărții, pun cap la cap o istorie/istorisire alternativă. Aceasta se construiește din materia detaliilor ascunse și inedite ale (pseudo) istoriei, împletind strâns datele reale cu cele fictive, personajele cu figurile istorice. Romanul literalmente înscenează o coborâre de pe soclu a „zeilor tutelari” ai comunismului (în principal Lenin, dar și Marx), dinspre macroistorie spre o apocrifă a comunismului, atât de frecventată de scriitorii contemporani. Această istorisire apocrifă se constituie mai ales din descrierea în grilă confesivă a vieții intime, cotidiene a lui Lenin, reconstituind în cheie parodică jurnalul mișcărilor sale zilnice începând cu perioada din *Belle Epoque* imediat premergătoare declanșării Revoluției, insistând mai ales pe viața amoroasă a marelui revoluționar. Istoria cunoscută devine astfel doar un corolar al unor evenimente cruciale din perspectiva lumii ficționale, care puteau deturna întreaga avalanșă comunistă (iubirea lui Lenin pentru Inessa Armand). Istorisirea apocrifă este în mod ironic acreditată și secondată atent de o serie de note de subsol în cheie borgesiană, reconstituind fantezist și parodic procesul de documentare pentru crearea ficțiunii. *Dracul și mumia* este și o rescriere a istoriei secolului trecut din perspectiva fascinației incurabile pentru comunism, reverberată difuz la nivelul tuturor claselor sociale, cu un rol special acordat intelectualilor, reprezentați în roman de Brecht, devenit autor al unei piese admirative despre Lenin. Atracția pentru comunism e pasibilă de a

se răspândi oricând ca un virus letal printre democrațiile occidentale (mumia rățăcește prin Europa, reaprinzând focul Revoluției). O inserție de factură postmodernă este cea în care cartea pierdută din *Suflete moarte* își găsește continuarea, o alegorie la ideea că stafia comunistă bântuia mințile luminate ale Europei cu mult înainte.

În a doua jumătate a sa, romanul începe să treneze tot mai mult, intriga se dovedește prea firavă pentru a susține un edificiu romanesc întins pe patru sute de pagini: fuga lui mumiei lui Lenin prin Europa se repetă la nesfârșit, reiterând același scenariu și transformând narațiunea într-o mașinărie textuală care produce peripeții și lovituri de teatru previzibile (un text care s-ar putea genera la nesfârșit), disipând progresiv tensiunea și încărcătura de surpriză inițială. Aventurile lui Lenin cad uneori într-un scatologic gratuit, dar reușind să se îndepărteze de caracterizarea de pe coperta a patra: *Dracul și mumia* e departe de a fi un roman șocant, fiind tot mai puțin surprinzător pe măsură ce ne apropiem de final. De asemenea, romanul e departe de condamnarea etică a comunismului din prima tipologie: această „mașinărie textuală” generând la nesfârșit întâmplări în continuarea aceleiași intrigi e menită să relativizeze tot insolitul inițial al ei și al amestecării unor nume reale de personalități istorice cu cele fictive. Funcția lor este de a genera istorii alternative, un soi de „apocrife” ale istoriografiei (prea) cunoscute. Metafora specific postcomunismului a „coborârii de pe soclu a statuilor” de figuri istorice este literalizată și hiperbolizată narativ, dar textul este cel care pierde din această înscenare obsesivă a confruntării dintre macroistorie și istoria apocrifă.

În cadrul tipologiei românești a comedilor având drept cadru și subiect comunismul se pot distinge cel puțin două filoane, una axată pe banalul vieții cotidiene în comunism, al realismului minimalist bine reprezentat de Petru Cimpoeșu, Ioan Groșan, Dan Lungu, Savatie Baștovoi și cel al comediei burlești-bulgakoviene, al absurdului, grotescului, al fantasticului hrănit din magma istoriei și care sfârșește prin a îngurgita lumea, formulă atât de amplu exploatată de Stelian Tănase în *Dracul și mumia*, roman care mărturisește implicit despre epuizarea acestui filon prozastic al fazei târzii de reprezentare caricaturală a comunismului și figurilor sale tutelare.

III.5.2. În “matrioșka” ficțiunilor (Danilov, *Ambasadorul invizibil*)

Primul fapt care frapează după lectura cărții *Ambasadorul invizibil*, (2010) de Nichita Danilov este autonomia cvasitotală a părților care o compun, punând sub semnul întrebării

însăși încadrarea în genul romanesc. Cele șase tablouri anunțate pot fi reduse la trei părți, al căror unic fir unificator este jocul naratorilor care își predau unii altora ștafeta relatărilor, construind o “matrioșcă” a povestirilor. A doua notă ce ar putea fi surprinzătoare la *Ambasadorul invizibil* este descendența din marea tradiție a prozei rusești, cu temele ei obsedante (pervertirile puterii, trauma implementării comunismului, crepusculul Imperiului sovietic etc) și combinația de absurd, burlesc și umor negru, în bună tradiție gogoliano – harmsiano - erofeeviană. Nu este atât de surprinzătoare această situație pentru cititorul romanelor ultimelor două decenii, când influența marilor maeștri ruși s-a resimțit puternic în literatura postdecembristă, mai ales în romanele basarabenilor aclimatizați la noi și în proza scriitorilor ieșeni. Pe lângă motivele specifice, cadrul ales este unul pe măsura temelor, o margine de imperiu sovietic (orașul Odessa), dar și o de-localizare în *Cartea a treia*, unde se prefigurează un spațiu utopic, potrivit cu ideea de putere totalitară.

Romanul se contruiește ca un continuu dialog între un Povestitor și un Ascultător, o scară ierarhică în care rolurile se schimbă mereu, dominată la un capăt de interlocutorul tăcut care ar fi identificabil cu autorul însuși și, la celălalt capăt, de președintele Letinski și ale sale interminabile solilocvii. Ei sunt secondăți de o serie de martori-naratori intermediari, care filtrează gradual totul, aducând tot mai pregnant nota de fantastic și îndepărtându-ne de profilul recognoscibil al realității cunoscute, de la Evgheni Lein, cel care adună toate firele poveștilor, fiind unica lor verigă de legătură și consilierul Kuky Kuzin, care îi povestește lui Lein despre bizareriile președintelui Letinski. Pe lângă aceștia, îl avem și pe Alexei, o sosie a țareviciului și un mesager al Apocalipsei, care avertizează președintele în privința unui dezastru iminent și aduce un manuscris cu o “apocrifă” despre Lenin citind jurnalul ultimului țar, cu aceeași multiplicare a naratorilor care amenință să fie infinită: citatele îl aduc în scenă și pe Nicolae al II-lea în postura unui anti-povestitor, a cărui relatare se dizolvă în detaliile irelevante ale cotidianului.

Părțile cele mai reușite ni se par a fi primele două (*Androgenii* și *Ambasadorul invizibil*), deși prima dintre ele nu pare a avea vreo legătură cu restul romanului: Evgheni Lein ne plasează în plin univers gogolian, cu sătenii din satul Palanga, care dezgroapă morții pentru a-i folosi drept momeală pentru anghilele care aduc prosperitate locului. A doua relatare, mai amplă și ale cărei ște se complică fabulos și apocaliptic se desfășoară sub semnul crepuscular al ultimilor ani trăiți de Imperiul sovietic, când la Odessa, moartea lui Agaton se amplifică la dimensiuni nebănuite: orașul babilonic va fi zguduit de aparițiile sale în chip de Mesia anunțând sfârșitul Imperiului, după ce va fi îngropat cu un bilet loto câștigător, apoi dezgropat, fapt ce va dezvălui dispariția morților din cimitir și existența unei secte care preia

masiv din preceptele scopiților. Pasajul amintește de unul asemănător din *Orbitor. Corpul* de Mircea Cărtărescu, unde citirea unor pasaje biblice îndeamnă membrii unei secte să-și elimine părțile din corp care îndeamnă la păcat. Prozatorul reușește aici un melanj de vis și realitate profund original. Surprinde plăcut la Nichita Danilov abilitatea cu care ne introduce în fiecare relatare, prin trecerea în umbră a naratorului, cu o artă a divagării ce amintește de Günther Grass, poetică a digresiunilor amintită de Lein la sfârșitul primei cărți.

Povestirile lui Lein o vor lua într-o cu totul altă direcție, începând cu *Cartea a doua*, trecând de la metamorfozele grotești ale morții spre cele absurd-tragice ale puterii, păstrând mereu coordonata etică, dar camuflând-o sub faldurile umorului negru, al burlescului și parodiei. „Colportajul” operat de Lein își restrânge teritoriul la spațiul supravegheat în stil Big Brother al Ambasadei, ai cărei funcționari sunt erodați de un oblomovism molipsitor, prinși iremediabil într-un mecanism al disoluției, într-o corozivă decadentă a puterii, reverberată într-o multitudine de o oglinzi textuale. Ideea de putere ca viciu și virus paralizant e prezentă sub toate formele în ultimele două cărți ale romanului. Capitolul *O zi din viața lui Vladimir Ilici*, apocrifa lui Alexei ne propune un Lenin literaturizat și literaturizant, citind printre platele rânduri din jurnalul țarului propriul său declin și sfârșit, devenind tot mai obsedat de propria-i moarte pe măsură ce avansează în lectura jurnalului, dar și a telegramelor înfățișând ororile revoluției: „Da, într-adevăr, Revoluția își devorează fiii.. Curând, din mine va rămâne o simplă relicvă. Voi zace veacuri întregi lângă zidurile Kremlinului, gol, cu desăvârșire gol..” (Danilov, 2010, 205). Oricâte mânuși și-ar pune citind jurnalul și oricât de oripilat s-ar arăta de pasivitatea cu care ultimul țar își așteaptă moartea, nefăcând nimic să-și salveze familia, Lenin se molipsește până la urmă de oblomovismul incurabil al țarului, fiind magistral înfățișat într-o situație de nesiguranță care îi anticipează iminentul sfârșit, atunci când își face intrarea în sala în care e așteptat de liderii partidului, unde trebuie să mimeze relaxarea și să în-sceneze rolul conducătorului deținând puterea supremă.

Poate cel mai interesant personaj al cărții din perspectiva analizei noastre este Alexei, personaj misterios care apare mereu la ambasadă, cere audiențe, prevestește Apocalipsa, ia diverse înfățișări care sugerează legătura directă cu țareviciul Alexei Romanov, și, mai ales, se pretinde martorul direct al primei tragedii aduse de instaurarea comunismului, execuția țarului și a familiei imperiale. Înainte să dispară, Alexei lasă la ambasadă manuscrisul relatând ziua imediat următoare uciderii Romanovilor, relatând procesul prin care Alexei, devenit o instanță fluidă, decorporalizată, începe să-l bântuie pe Lenin („Eu, Alexei, eram acolo.. Pluteam ca un abur printre cărți..”), subminând din interior sursa puterii centrale, făcându-l să reflecteze asupra evenimentelor recente. Dincolo de acestea, această intruziune spectrală a lui

Alexei în universul intim al puterii supreme constituie un excelent pretext narativ tipic pentru a doua reprezentare de a construi o punte ficțională spre un trecut traumatic îndepărtat, a cărui înțelegere nu se poate realiza decât printr-un astfel de martor fictiv și prin imaginație. Prin această înrămare multiplă a acestui fragment îndepărtat de timp, sursa tuturor nenorocirilor ulterioare pentru Estul European, romanul tematizează tocmai incomprehensibilitatea unui moment istoric și progresiva lui absorbire în ficțiune: apocrifa lui Alexei înglobează macroistoria, din unghiul unei zile aparent banale din viața lui Lenin și punctând ca un leitmotiv prezența spectrală a unui trecut imposibil de anihilat, de uitat („eu, Alexei, eram acolo. Sângeram printre gândurile lui!”). Apocrifa lui Alexei transferă și asupra lui Lenin specificul oblomovism rusesc care marcase cu pasivitate și ultimele clipe ale țarului, care asistase impasibil la tragedia propriei familii: „«Parcă sunt țarul», își spuse cu dojană. (Eu, Alexei, eram acolo..). «Măine-poimăine, dacă o să huzuresc mai mult în fața parcului, o să mă apuc să țin și un jurnal, scriind când despre vreme, când despre hemoroizi... » ” (Danilov, 2010, 203). Oblomovizarea unui Lenin care se identifică tocmai cu țarul este semnificativă pentru plăcerea autorilor celei de-a doua reprezentări de a gândi istoria ca palimpsest și de a completa cu ficțiune golurile, indeterminările, evenimentele dificil de înțeles (zilele Revoluției, pasivitatea țarului, execuția Romanovilor, blestemul lui Rasputin, rolul lui Lenin).

O eroare auctorială a fost supradimensionarea *Cărții a treia*, o previzibilă parabolă a puterii, partea care trenează cel mai mult și care îngroapă toate pisteles altfel foarte interesante în interminabilul monolog sofistic al președintelui Letinski. Paginile sunt bine scrise, dar eșuează în câteva locuri comune ale postmodernismului și ale esteticii sale neo-manieriste: frecvențele “puneri în abis”, ficționalizarea istoriei și prezentarea ei ca un spectacol de marionete, motivul *theatrum mundi*, președintele Letinski ca demiurg, dedublările, copia care substituie gradual originalul, jocul gratuit al multiplicării infinite a Păpușarilor, istoria umanității prezentată în cheie ludică etc. Dezamăgirea e cu atât mai mare, cu cât apetitul cititorului a fost stârnit cu atâta măiestrie în primele două părți, când ficțiunea putea urma oricare din potecile prefigurate de Lein și care se anunțau extrem de fructuoase tematic și epic. *Cartea a treia* se salvează însă prin povestirea confesivă pe care ajunge s-o spună președintele Letinski despre foametea care a dus la canibalism în satele URSS-ului din perioada stalinistă, tot cu valoare exemplificatoare a exceselor puterii, ca și marele muzeu de sosii ale președintelui.

Romanul este semnificativ pentru tendința tot mai copios ilustrată de această a doua tipologie de a vedea filmul istoriei comuniste cu lentile noi, care să-l insoliteze estetic, iar principalul procedeu pare a fi același: caricaturizarea figurilor istorice arhicunoscute,

coborârea figurilor de muzeu din imobilismul istoriei oficiale și redesenarea palimpsestică și avangardistă a conturilor diverselor personalități (în cazul de față, de la Lenin și țarul Nicolae al II-lea la ampla galerie de figuri de ceară a lui Letinski). Cu toate scăderile care i s-ar putea imputa (lipsa unui fir unitar între cele trei părți, amplificarea exagerată a *Cărții a treia*, prezența locurilor comune din postmodernism etc), *Ambasadorul invizibil* cuprinde o proză de un stil impecabil, o construcție ambițioasă, o galerie de personaje memorabile (de la Galina, “mama tuturor morților”, la apocalipticul Agaton sau bizarul președinte Letinski) și mai ales inconfundabilul timbru de povestitor al lui Nichita Danilov, care “vrăjește” și surprinde cititorul cu fiecare pagină.

IV.COMUNISMUL CA FUNDAL AL PROIECȚIILOR ESCAPIST-NOSTALGICE

IV. 1. Triumful secundarului și sfârșitul paradigmei etice

Ieșirea din paradigma etică se produce sub imperiul secundarului (preeminența detaliului, minimalismul, umorul negru, deflaționismul, perspectiva non-ideologică asupra

comunismului) și le aparține cu predilecție douămiiștilor (scriitorii debutați în anii 2000). Secundarul este văzut de Virgil Nemoianu (care a schițat o teorie extrem de funcțională) ca o modalitate de apărare a artelor în fața terorii anihilante a istoriei, iar „principalul” fiind echivalat cu centralizarea, autoritatea, uniformitatea, dogmatismul, abstractul, inumanul, reprimarea libertății anarhice, limbajul unificării (ideologie, politică, știință, teorie) (Nemoianu, 1997).

Prezența masivă a strategiilor sale în scrierile douămiiștilor poate fi interpretată ca un răpuns polemic la ampla tradiție a ficțiunii antitotalitare și la întreaga paradigmă etică de raportare la comunism. Aceste scrieri reprezintă tot niște ficțiuni „mixte”, dar, în locul marilor porțiuni de istorie reală pe care le asimilau primele două tipuri de reprezentări, autorii actuali introduc autobiograficul, istoria personală reală: memorii, eseuri intens subiectivizate (*O lume dispărută; Născut în URSS; Tovarășe de drum*); autoficțiune (*Băiuțeii*) sau roman autobiografic (*Iepurii nu mor; Înainte să moară Brejnev*). Orice observator atent al literaturii române scrise în prezent poate constata fenomenul de proliferare a „istoriilor personale” având drept decor ultima decadă din istoria comunismului românesc. Fenomenul iscă o serie de întrebări: care e cauza acestei abundențe; de ce aceste scrieri tind să producă o unică reprezentare stereotip a comunismului; care e motivul succesului lor și de ce sunt alese cu predilecție pentru a fi traduse în Europa.

Aceste romane par a fi scrise în primul rând pentru un public european, și abia apoi pentru unul românesc, cel mai cunoscut exemplu fiind romanul lui Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă*, apărut în 2007 și tradus după doar un an, la Editura Jacqueline Chambon și apărut la Paris în februarie 2008 (nominalizat la două secțiuni ale premiului Jean Monnet). Această frenezie a traducerilor în limbi de circulație internațională este parte a unui vechi și statornic complex al culturii române de a fi fost multă vreme ignorată și exclusă din republica mondială a literelor, situație ce astăzi pare a fi depășită. Autorii amintiți aici au fost incluși în câteva programe importante de promovare a literaturii române contemporane în Europa, astfel că scrierile lor exportă o gamă de reprezentări despre România și trecutul ei comunist (un bun exemplu este și site-ul Contemporary Romanian Writers, care îi cuprinde printre alții și pe Doina Ruști, Petru Cimpoeșu, Bogdan Suceavă, Răzvan Rădulescu, Ioan Groșan sau Filip Florian). Recent, la Târgul de la Frankfurt s-au vândut drepturile de traducere și pentru Vasile Ernu, *Născut în URSS*, tot o reconstrucție a unui trecut diferit și o legitimare ironică a comunismului. Este probabil promoția literară cea mai tradusă din ultimii treizeci de ani, o postură privilegiată, care aduce și noi responsabilități: ei schițează un anume construct

identitar național, pe care au șansa de a-l difuza unui larg public european, care se reîntoarce la cititorii români cu un plus de credibilitate.

Scrierile lor sunt parcă o încercare de a depăși o traumă identitară rezultată din impasul posttotalitar și tendința de a oculta trecutul comunist prin faptul că reprezentarea regimului eludează programatic aspectele lui problematice, relativizând caracterul său totalitar, abuzurile, teroarea, transformând comunismul într-un aspect accesoriu, fortuit al vieții cotidiene, a cărei continuitate, par a spune douămiiștii, nu a fost tulburată în aspectele ei esențiale. E pusă între paranteze culpabilitatea celor care n-au posedat arta rezistenței la avansul totalitar, crezând că e un sistem ca oricare altul, la care se pot adapta – o problemă identitară a tuturor popoarelor din spațiul comunismului sovietic, amplificată mai ales de adoptarea unui sistem total străin de profilul națiunii. Cenzura, lipsurile zilnice, paradele, schimbul intens cu produse occidentale, cozile la alimente nu sunt semnele unui coșmar, ci ingredientele care fac ca fiecare zi să semene cu o aventură. Viața în comunism e mult mai interesantă și plină de farmec decât cea din era consumistă, o supraviețuire chinuită printre simulacre (Baudrillard, 2008) (ale comunicării, ale divertismentului, ale fericirii, bunăstării) și apăsată de teroarea zilei de mâine (nesiguranța specifică economiei pieței libere). Explicația pentru aerul nostalgic care se degajă din acest tip de reprezentare a comunismului este și unul de factură subiectivă: douămiiștii proiectează pe fundalul epocii ceaușiste visul unei copilării fericite, în contrast cu prezentul capitalist care coincide cu dezvrăjirea lumii și frământările vârstei mature.

Dimensiunea etică este relativizată și nu mai are pondere în edificiul narativ, un bun exemplu fiind *Sînt o babă comunistă*, unde perspectiva Rozaliei (cea care ar putea fi socotită o victimă a regimului, fiind „copila unui dușman de clasă”) este exilată la finalul romanului, rezumată într-un capitol și neavând niciun efect important asupra nostalgiei Emiliei pentru anii tinereții din comunism. Ficțiunea-sinteză prin care putea fi înțeles comunismul în a doua reprezentare se dizolvă treptat, lăsând loc experienței și autobiografismului, perspectivei parțiale a spectatorului întârziat, care poate fi asemănat cu un spectator sosit cu întârziere în sala unde se proiectează un film straniu, interesant, dar căruia îi vizionează doar finalul. O altă obsesie va fi într-adevăr sfârșitul comunismului, cel care structurează narativ și aceste autobiografii. Sfârșitul comunismului este evenimentul paradigmatic al celei de-a treia tipologii, la fel cum momentul traumatic al implementării comunismului era episodul cel mai re-vizitat de prima tipologie.

Comunismul – subiect asigurând succesul, pasibil la diverse estetizări sau problemă încă nesoluționată, de natură morală și identitară? Comunismul – spectacol de revăzut sau

traumă a istoriei? Comunismul, prilej de a depăși lipsa de vizibilitate a literaturii române în Europa prin intermediul unor ficțiuni „exotice” – iată câteva întrebări la care se poate răspunde inteligent prin intermediul literaturii. Dilema aparține de fapt întregului tablou prozastic al anilor 2000 și este perfect esențializată într-un dialog dintre un martor deplin și un spectator întârziat, o confruntare dintre mentalitatea unui martor al ororilor privind păstrarea memoriei trecutului și dezinteresul tinerilor, dialog care are loc în povestirea lui Bogdan Suceavă, *Bunicul s-a întors la franceză*.

Bunicul, maiorul în retragere Aristide Ioan, înțelege în ianuarie 1990 că datoria lui morală este de a scrie istoria fără cenzură, adică a scrie o carte de memorii. Rostul celor 900 de pagini urma să fie aflarea adevărului despre rezistența în munți („vreau ca lumea să știe! Sunt povești care explică o lume! Tot rostul vieții mele aici!”) și o compensație pentru lașitățile trecutului: „Cu toții avem o socoteală de încheiat cu anii '50. Anii '50, aceia în care s-a ucis până s-au scuturat cerurile, anii păcatelor capitale pentru cei de vârsta noastră. Lașitatea mea de atunci îmi dă dreptul să mărturisesc acum” (Suceavă, 2013, 221). Nepotul îi dă un răspuns demn de post-istoricii ani 2000: „Nu e nimic nou în toată istoria asta. Nimic nou. Oamenii știu foarte bine. Nu le pasă. E vorba despre trecut. Nu mai pasă nimănui de toate acestea” (Suceavă, 2013, 225). Drama bunicului e legată de o culpabilitate nestinsă și traumatizantă: vina lui este de a fi ars scrisoarea prin care colonelul Vișoianu îl convoca printre partizani, o imposibilitate de a face alegerea justă, de aici și o penitență a scrisului, a mărturiei duse până la capăt.

Din perspectiva martorului unei realități atroce, orice privire detașată spre trecut, orice lecturare ironico-umoristică a lui este exclusă: „Să nu iau în serios? Așa zici? Așa? Eu nu glumesc niciodată. Nu e de glumă, mai ales acum, și în legătură cu asta n-a fost vreodată de glumă.” (Suceavă, 2013, 226) Proza se încheie cu o imagine donquijotescă: „maiorul în retragere Aristide Ioan” în parcul pustiu, încercând să adune un auditoriu pentru mărturia sa care ar restabili un adevăr istoric. În ceea ce privește povestea manuscrisului, morala este perfect relevantă pentru fenomenul editorial din prezent, mult diferit de realitatea anilor '90: pentru a-i asigura publicarea, bunicul trebuia să îndeplinească câteva condiții: să treacă de la genul memorialistic la roman, să nu urmărească aflarea adevărului, latura etică și judecarea lașităților, ci exotismul inerent unei perioade atât de dificil de înțeles pentru publicul tânăr, și, desigur, manuscrisul să nu depășească 200 de pagini. Într-un cuvânt, să facă din comunism un subiect accesibil noii sensibilități post-tranziție.

În mod paradoxal, a treia reprezentare trăiește un reviriment al autobiograficului, simțind necesitatea mărturiei, într-un mod și similar și diferit de prima reprezentare: radical

diferit pentru că mărturia nu este suscitată de un trecut traumatic, nu este neapărat o formă de supraviețuire, iar necesitatea ei se încadrează într-o tendință mai generală, a căutării autenticității și a unui nou realism, căutare specifică unei prime generații maturizată în noua lume postcomunistă a consumului. Similară este o anumită fascinație pentru retrospecție, pentru întoarcerea în timp, această perspectivă post-ideologică și post-etică a „spectatorului întârziat” este foarte bine rezumată de Iulian Ciocan la finalul romanului său autobiografic *Înainte să moară Brejnev* (2007), alături de alte trăsături definitorii ale celei de-a treia etape, cum ar fi imperativul eliberării de afecte, de patetism, ancorarea în regimul vizualului: „Mă agăț de memoria mea cu sentimentul acut al neliniștii. O copilărie într-un univers închis – care înăbușea orice alternativă – ar fi putut să-mi provoace azi revolta sau scârba, dar ceea ce simt în timp ce cobor în trecut este doar neliniștea. Ce-i drept, o neliniște devoratoare. Cert însă este că mă leg de amintiri fără ură, fără sete de răzbunare, fără patetism. Dacă patetizezi, plângi, strigi, riști să spulberi dramatismul situației și să sperii cititorul. Ideal ar fi să renunți la propria subiectivitate și să utilizezi tehnica naratorială a camerei de filmat sau, cel puțin, să folosești mai multe perspective, să arăți că același lucru poate fi deopotrivă comic și dramatic, absurd și amuzant, în funcție de punctul de vedere.” (Ciocan, 2007, 161).

IV.2.Comunismul pe înțelesul copiilor (*Iepurii nu mor*)

A treia tipologie își face intrarea în literatura română prin intermediul unui scriitor basarabean, Ștefan Baștovoi prin romanul *Iepurii nu mor*. În anii 2000, scriitorii basarabeni au găsit în România secretul succesului la public și totodată a bunei valorizări a criticii, luând-o înaintea conaționalilor lor (mulți preocupați de controverse interne sterile) și chiar a scriitorilor români înșiși. Pe plan cultural, România a fost cucerită și colonizată de valul de tineri din Basarabia, scriitori care aparțin generației 2000 (și nu numai), care pot fi considerați parte din vârful ei de lance. Dumitru Crudu, frații Vakulovski, Oleg Garaz, Iulian Ciocan sau Ștefan Baștovoi au ajuns nume de referință înaintea scriitorilor basarabeni din generațiile anterioare, cvasinecunoscuți la noi (Arcadie Suceveanu, Ion Druță, etc), fiind complet asimilați de literatura română actuală și imprimându-i o viziune aparte, în special prin intermediul acestor romane despre comunism (*Măcel în Georgia* sau *Înainte să moară Brejnev*)

Iepurii nu mor apărea într-o primă ediție în 2002, anunțând această a treia tipologie de reprezentare, care nu avea încă exponenți, literatura despre comunism fiind la acea dată în plină confruntare dintre prima și a doua tipologie, fiind apropiat și ca dată de apariție și ca stil de filmul *Goodbye, Lenin!* A doua ediție, cea din 2008, plasează romanul în plină dominanță a celei de-a treia reprezentări care devine aproape o imagine-tip despre comunism, reiterată în linii mari de la filme ale Noului val (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*), la explorări în cheie biografică (*O lume dispărută*) sau autoficțională (*Băiuștii*). Între timp, numărul studiilor, romanelor și al filmelor care tratează comunismul la modul „spectacular” a crescut simțitor. Douămiiștii se raportează cel mai adesea la comunism fie animați de o stranie nostalgie indirectă pentru o parte din decorul propriei copilării, fie distanțat-academic-statistic, fie estetic, privind ca la un spectacol aproape exotic al unei epoci de neînțeles astăzi.

O soluție tehnică și tematică pentru a oferi o imagine inedită despre viața în comunism este situarea perspectivei narative în orizontul copilăriei, eludând astfel dramele adulților și Istoria cu majusculă. *Iepurii nu mor* se constituie integral din suma percepțiilor infantile, neproblematizante ale unui elev (Sașa), surprins în așteptarea tensionată a zilei festive când va fi făcut pionier (zi care pare să nu mai sosească), contemplând aproape simultan coloristica paradelor și luxurianța naturii, aflat într-o incapacitate acutizată de a se integra în mulțimea aplatizantă și conformistă a colegilor săi. Protagonistul e descris prin intermediul narațiunii de persoana a treia, însă autorul prezentifică un persoana înțîi plural, din care face parte și cel care observă/scrie totul: e colegul de clasă, rămas anonim până la final.

Sașa este prins parcă într-un carusel angrenat într-o mișcare accelerată a repetării acelorași imagini, alternând mereu două registre ale realității, unul citadin, marcat de cele mai neașteptate restricții și celălalt rustic, uitat pentru o clipă de Sistem într-o poetică sălbăticie. Un cer glorios, plin de baloane colorate sau un cer limpede, întrezărit printre coroanele copacilor. Pedepsele și muștrările învățătoarei sau liniștea pădurii. Umilința trăită din plin în mijlocul mulțimii sau împăcarea cu sine din singurătate. Sașa rătăcit în mulțime, printre pancarte, steaguri și microfoane, Sașa alegând flori în grădină. Toate sunt instantanee dintr-o existență marginală, singuratică și lipsită de surprize. Singura aparentă excepție este învățătoarea Nadejda Petrovna, reprezentant al puterii în acest micro-univers intim, dar intruziunile ei energice rămân izolate și fără efect în raport cu calmul lumii lui Sașa. Chiar și organizarea aceluia careu din capitolul 15, imitând procesele de excludere din lumea celor mari și delațiunea generalizată îl ipostaziază pe Sașa în postura de spectator distanțat, menit însă a-i atrage atenția asupra Soniei, de care se va îndrăgosti. Narațiunea se clădește pe ritmul alternanței dintre atmosfera de început de lume din natura unde Sașa se refugiază mereu și

lumea orelor de școală care cuprinde sloganurile, paradele, dorința de a deveni pionier etc. Prima conține și simbolul central al romanului, construirea unei scări de lemn, „o scară pitorească, pe care Dumnezeu se suie în cer.” (Baștovoi, 2008, 35)

Romanul anunță tendința celei de-a treia tipologii de a evita programatic construirea unei acțiuni: comunismul nu mai oferă aici punctele de intrigă ale poveștii, ci rămâne exclusiv în postura de decor de epocă sau se prezentifică în discurs într-o manieră similară cu cea din *Pupa russa*, prin intruziunile unor fragmente de propagandă nedigerate. Datorită ancorării exclusive în orizontul copilăriei, momentele de intruziune ale comunismului nu mai structurează devenirea protagonistului în același mod vizibil. Suntem în plin program minimalist al unui realism care își propune să redea cenușiul eternei repetiții a zilelor, dramatizând viața protagonistului în comunism până la cele mai mici detalii: „Nu era niciun semn că timpul ar fi trecut pe acolo, în chip de oboseală, lehamite sau altă formă. Era o zi nemărginită, cu vânturi calde și ușoare, care nu făceau decât să lege capetele portocalii și galbene care-și deschideau gurile la adierile plăcute, ca niște pui de pasăre la auzul bățăilor de aripi. Era o zi imensă care nu se mai termina” (Baștovoi, 2008, 95). Într-adevăr comunismul pare o lungă zi care nu se mai termină, autorul omițând și momentul finalului său istoric: romanul nu se încheie cu finalul comunismului.

Celelalte personaje par a se molipsi de această melancolie cehoviană a zăbovirii continue în deriva dată de absența istoriei. Scriitura lui Baștovoi se coagulează în jurul premisei fracturiste a desființării intrigii, a diseminării narațiunii tutelare, în direcția simultaneizării fragmentelor pe firul timpului narat și astfel a ilustrării autenticiste a percepției nude a copilului Sașa. De aici și o anumită frustrare a cititorului care așteaptă alături de personajul principal evenimentul-cheie care să întrerupă mișcarea circulară și alienantă a imaginilor realității, mereu aceleași, prinse într-un ritm mecanic, repetitiv până la exasperare, reluând aceleași ritualuri știute pe dinafară de participanți. Abia către final Sașa realizează amplitudinea coșmarului în care se află angrenat fără posibilitate de ieșire, și, în replică, își imaginează un traseu ficțional propriu, al dispariției totale din sfera spațiului citadin coercitiv. Astfel de proiecte himerice îl caracterizează pe micul erou ratat, ale cărui expectanțe sunt întotdeauna înșelate. Marea ocazie festivă în care va fi făcut pionier este amânată de pedepsele absurde ale învățătoarei, dar când ziua în sfârșit sosește, ceremonia decurge ca o comedie proastă, Sașa își uită poezia, gestul sacru al legării cravatei nu-i aparține Soniei (cum își dorise), ci unui băiat, etc.

Eterna repetiție a acelorași imagini e menită să surprindă un efect pervers cunoscut al vieții cotidiene în comunism, dificil de ipostaziat în ficțiune, dar care lui Ștefan Baștovoi îi

reuşeşte până la capăt cu o naturaleţe rară, datorată abilităţilor discursive capabile să comute registrul de la replicile absurde în stil Daniil Harms, la ritmul sacadat al lozincilor, apoi la clişeele compunerilor şcolare, trecând prin frustrările unui şcolar marginalizat şi pierzându-se în reveriile unui Saşa departe de lumea dezlănţuită a paradelor. Fiecare notă a acestui angrenaj aproape muzical nu rămâne pradă vreunui exces sau derapaj stilistic, aproape inevitabile în cazul unei astfel de teme problematice. Trecutul comunist este exilat exclusiv în domeniul percepţiilor, al senzorialului (într-un fel şi al inconştientului), dobândind la nivelul discursului aparenţa unei ek-phraze continue. Suntem la polul opus faţă de romanul lui Dan Lungu, dar sintetizând aceeaşi tipologie de reprezentare: *Iepurii nu mor* descrie o lume total dezideologizată, dar repetând mereu spectacolul organizării ei, înscenând fără fisură perspectiva ne-problematizantă a copilăriei, într-un regim marcat de vizual, în care comunismul a devenit ilizibil.

IV.3. Deziluzia postcomunistă (*Sînt o babă comunistă*)

Dan Lungu recunoaşte, într-un interviu, că o posibilă cauză pentru succesul romanului său în Franţa ar fi „exotismul subiectului”. Într-o lume în care alteritatea a fost desfiinţată, calea depăşirii acestei rarităţi a altului (despre care vorbeşte Marc Guillaume în *Figuri ale alterităţii*) este construcţia „ficţiunilor mixte”, de tip istoric, adică hibridizarea subiectivă a unui trecut, în cazul nostru, comunismul, care devine obiectul unui „turism istoric” (Baudrillard, Guillaume, 2003, 35), trecutul fiind revizitat din perspectivă muzeală, eludat de încărcătura istoric-specifică.

Romanul lui Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă*, face parte din canonul creat de *Pupa Russa* lui Gheorghe Crăciun în privinţa încercării de a suprapune biografia comună a unei femei proletare peste macroistoria comunismului şi prăbuşirii sale, neperceput aici ca sistem totalitar sau represiv, ci din perspectiva unei femei comune, pentru care orice altă ordine socială pare de neconceput. Naraţiunea alternează prezentul deziluziei postdecembriste (marcat de nostalgia după era apusă) cu trecutul idealizat, din care se decupează diverse cadre, în special din cadrul rural, dar lipsit de idilism, al copilăriei eroinei. Imaginea obsesivă pentru Emilia Apostoe este cea a fabricii unde lucrase, acum închisă, în ruine: „am senzaţia că acolo, în secţie, scheletele noastre au rămas în poziţie de lucru, gata în orice moment să înceapă treaba. Că e doar o pană de curent.” (Lungu, 2007, 6).

Suntem imediat după prăbușirea comunismului, amintirile despre vechea ordine sunt încă vii, iar deziluzia în legătură cu prezentul e mai acută ca oricând. Fiica Emiliei tocmai se întoarce din Canada, pentru a-și prezenta viitorul soț, întâmpinat cu mari emoții de părinții fetei. Alice este reprezentanta noii generații, dorind să uite cât mai repede de România și să se stabilească definitiv în Occident. Sunt semnificative pentru criza de reprezentare a străinului de după 1990 felul în care părinții Alicei îl primesc pe canadian, privindu-l cu atenție și mirați că acesta pare un om obișnuit. Rememorarea obsesivă a anilor comunismului, planurile utopice de resuscitare a lui prin reînființarea fabricii ca afacere particulară, refuzul de a vota, dificultatea de a se integra în lumea nouă sunt toate teme curente ale imaginarului colectiv postdecembrist care se regăsesc în acest roman inserate mult prea programatic.

Ca și în celelalte scrieri ale douămiiștilor, punctul de referință este „întunecatul deceniu nouă” în toată concretețea lui, cu cozile interminabile, lipsa alimentelor, ostilitatea crescândă a populației față de regim și vizitele de lucru ale lui Ceaușescu. Doar o victimă a comunismului i-ar putea demistifica și deconstrui mitul: Rozalia, care este dovadă vie a existenței componentei represive, prezentându-i Emiliei cealaltă versiune despre comunism: „ăsta e comunismul meu: cel care a luat cu forța atelierul tatii, care mi-a refuzat în fașă visul de a mă face pictoriță, care m-a lipsit de culori toată viața”(Lungu, 2007, 207). Spre deosebire de Leontina Guran, Emilia își refuză autoculpabilizarea: „unde erau tinerețile mele? Nu făcusem rău nimănui, nu băgasem pe nimeni la închisoare, nu turnasem la Securitate, de ce să mă simt vinovată?” (Lungu, 2007, 209).

Ca în majoritatea scrierilor lui Dan Lungu, și aici întâlnim același schematism, parte programatic pus în aplicare (clișeele de reprezentare despre comunism al generației născute și maturizate atunci), parte nejustificabil, așa cum este chiar această narațiune-confesiune la persoana I, imitând o lungă spovedanie ca răspuns la o întrebare simplistă (de ce era mai bine pe vremea comunismului?), o narațiune la persoana I care nu-și găsește rațiunea organică, ci mai degrabă stânjenește și procesul rememorării episoadelor unui trecut fericit.

Pretextul pentru a auzi justificările Emiliei Apostoae privind nostalgia ei pentru comunism este iarăși unul străveziu: Alice, fiica, face campanie pentru democrație și o întreabă cu cine votează. Drept consecință, Emilia are revelația propriei condiții de fostă comunistă (este fostă membră de partid, ca și Leontina Guran), iar rezultatul este un lung monolog pe tema micilor neajunsuri ale socialismului real, care substituie total celălalt versant (comunismul ca regim totalitar) prin echivalența cu lipsurile lumii postcomuniste (solidaritatea, veselia, munca), fiind tipice mai mult pentru un intelectual de stânga din postcomunism decât pentru o „babă comunistă”: „până la conversația mea cu Alice, nu mă

gândisem niciodată la mine ca la o comunistă. Mă trezisem adesea visând la perioada frumoasă din viața mea, când eram tânără și munceam voinicește, când făceam mese îmbelșugate în familie și mergeam în concedii, dar niciodată nu-mi trecuse prin cap că asta poate însemna să fii comunist. Regretam timpurile acelea, oamenii de care eram înconjurată, veselie, solidaritatea, dar nu știu de ce, nostalgia asta nu se lipea deloc cu numele de comunist. Adică s-ar putea să știu. Poate pentru că pe vremuri, între noi, îi numeam comuniști pe cei care țineau discursuri înflăcărâte, la ședințe plictisitoare și lungi. Pe cei care țineau linia partidului, fără să vadă în stânga și în dreapta, fără nicio grijă pentru oameni și fără înțelegere pentru situații particulare. Pentru noi, nu membri de partid erau comuniștii, ci politrucii și habotnicii. Pe ăștia nu-i regretam. Acum comuniștii erau cei care au mințit, au luat cu de-a sila, au băgat la închisoare, au torturat și multe altele. Eu nu mă număram nici printre unii, nici printre alții. Eu ce fel de comunistă eram? Dacă aceia erau comuniștii, atunci însemna că eu vreau un comunism fără comuniști? Dar era posibil un comunism fără comuniști «din aceia»? Dacă nu, mai voiam eu comunism?» (Lungu, 2007, 66-67). Întreg romanul, o nuvelă extinsă căreia îi lipsește adevăratul conflict dramatic, este o discursivizare mecanică, de anchetă sociologică, a acelorași dileme, atât de discutate de teoreticienii de stânga ai postcomunismului care insistă pe aceleași teme (societatea pierdută, noua pauperizare, lipsa solidarității, desființarea statului social etc)

În opinia noastră, acest schematism dat de narațiunea de persoana I a protagonistei este mai degrabă un simptom pentru dificultatea reprezentării a treia de a mai ilustra credibil perspectiva „spectatorului-maturizat-în-comunism” și de a fi iremediabil marcat de cea a „spectatorului întârziat”: Emilia traversase epoca ignorând cu totul fațeta lui problematică, cel expus prin povestea Rozaliei. Romanul aparține celei de-a treia reprezentări prin această criză ce intervine în ficționalizarea trecutului comunist, ruptură datorată intruziunii realităților postdecembriste: romanul e un fals jurnal al Emiliei, narat exclusiv din perspectivă postcomunistă, o retrospectivă care mimează cuprinderea de ansamblu a trecutului, fiind de fapt ancorată total în subiectivismul personajului, accentuându-i limitele. Miza din subtextul romanului este tipică pentru a treia reprezentare: nu putem avea acces la trecut în mod abstract, ci doar prin lentilele experienței personale, subiective. Amintirile, micile evenimente fericite ale Emiliei nu pot fi decantate și „purificate” de mediul, cadrul, contextul comunist în care au avut loc.

Romanul lui Dan Lungu problematizează, poate prea tezig și la vedere, conflictul insurmontabil între asumarea nostalgică a comunismului ca parte din istoria națională, fiind un sistem care a greșit doar parțial (viziunea Emiliei, prototip al omului obișnuit care s-a

„descurcat” excelent în comunism) și necesitatea judecării lui morale ca principal factor de sciziune identitară individuală și națională (perspectiva Rozaliei). Neorealismul autorului critică atitudinea moralizatoare la adresa nostalgicilor, intenționând nuanțarea perspectivei anticomuniste, examinând în detaliu motivațiile privirii nostalgice și dificultatea crescândă de a le demonta, sugerând totodată că perspectiva asupra comunismului diferă radical în funcție de generații și categorii sociale.

IV.4. Comunismul la apus (*Măcel în Georgia*)

După aproximativ un deceniu de la afirmarea intempestivă a fracturismului, Dumitru Crudu, autor al manifestului care a dat culoare unei întregi generații, se afirmă și în roman, după un traseu controversat și de succes în dramaturgie și poezie. Cam tot ce întreprinde Dumitru Crudu în domeniul literar are o alură explozivă și e însoțit deseori de controversă, dar dincolo de acestea se întrevede un program creator de anvergură și de mare coerență, care cuprinde acum toate cele trei genuri, poezie, teatru și roman.

La o privire superficială, s-ar părea că *Măcel în Georgia* (2008) combină două locuri comune ale celei de-a treia reprezentări (și ale prozei douămiiste implicit), alegând drept cadru temporal ultimele clipe ale comunismului și filtrându-le printr-o perspectivă subiectivisto-confesivă, condimentată cu scene de sex, violență și nesfârșite aventuri bahice. Aceste toposuri ale prozei douămiiste sunt prezente și în romanul lui Dumitru Crudu, dar proza sa are destulă forță de a le depăși în cele mai inedite și neașteptate direcții. Într-adevăr, decorul pentru nefericirile și aventurile personajelor este dominat de atmosfera crepusculară prezentă în Chișinău și Tbilisi, surprinse cu puțin timp înaintea prăbușirii Uniunii Sovietice, iar dominant este discursul deprimist al unui anti-erou nonconformist, paralizat de excesiva conștiință a eșecului personal și aflat nu de puține ori în pragul sinuciderii. O bună parte din roman urmărește filmic traseul haotic al personajului principal (Angelo) prin labirintul capitalei georgiene zguduită de proteste antisovietice și, în final, de confruntările armate anunțând sfârșitul regimului comunist. În realitate, *Măcel în Georgia* nu e încadrabil pe deplin nici în nesfârșita serie a romanelor autobiografismului minimalist, dar nici în categoria „istoriilor personale”/revizitărilor în cheie subiectiv-ludică ale epocii comuniste, ambele căzute azi într-o oarecare dizgrație a criticii.

Dincolo de narațiunea uneori obositor de alertă, zac profunzimi care situează romanul pe o poziție avansată într-un top valoric al romanelor publicate în 2008. O primă și

substanțială componentă a romanului este cea realistă, a cărei miză, împlinită cu brio de autor, este de a construi o amplă galerie de tipuri umane reprezentative și de a surprinde profilul societății emergente de sub comunism, de a-i dezvălui gradul de pervertire și mecanismele de funcționare. Reflectorul este îndreptat mai ales spre lumea literară, unde specia predominantă este cea a profitorilor, a cinicilor, duplicitarilor, o lume marcată în profunzime de consecințele pactului cu regimul. Excepțiile sunt rare și notabile: poetul Șota, poate cel mai reușit personaj episodic al romanului, un fel de spirit salvator al poeziei, care duce o cruciadă cu gloria literară și cu falsificarea poeziei prin publicare, incendiindu-și creațiile în momentul finalizării lor. Reflex tipic al prozei douămiiste, personajul predilect este individul cu apucături bizare, gesturi hilare, surprins în situații comice, deseori degradante, dar accentuat autentice, capabile să dezvăluie adevărul despre ființa lui intimă. Deși narațiunea survolează o vastă și colcăitoare mulțime de personaje, iar portretele sunt creionate rapid, doar din liniile esențiale, prozatorul evită caricaturizarea și schematismul în construcția personajelor, datorită artei de a le caracteriza prin intermediul unor situații cheie, reiterate și amplificate cu detalii inedite.

Romancierul este mereu secondat de dramaturg, mai ales în preferința pentru scene în loc de rezumate, pentru acțiunea la timpul prezent în locul rezumării la trecut, pentru orchestrația repetitivă a scenelor și străduința de a păstra narațiunea la un ritm alert. Totuși, tendința prozei de azi de a caracteriza personajele în momentul intrării lor în scenă e substituită cu o tehnică mai rafinată, de a trece de la narațiunea la persoana a treia, la cea de persoana I, similar cu jocul de oglinzi din *Fantoma din moară*, unde perspectiva glisa de la un personaj la altul în stil faulknerian (*Pe patul de moarte*). La Dumitru Crudu, aceeași întâmplare e povestită când de un narator impersonal la persoana a treia, când de personajul implicat la persoana întâia, după principiul poetic fracturist al subiectivismului inerent, capabil să reliefeze aspecte inedite despre real. Spre sfârșitul romanului, după ce unghiul de percepție a realității a trecut de la Che Guevara, la Enrico și apoi la Angelo, cel din urmă rămâne stăpân al perspectivei narative, ceea ce proiectează realitatea descrisă pe o orbită halucinatorie, labirintică, în care dispare distincția dintre real și imaginar, mintea lui Angelo rămânând principiul solipsist al generării evenimentelor, care, pe de altă parte, păstrează intact caracterul verosimil. Efectul multiplicării straturilor onirice ar fi fost deplin fără intervențiile stridente ale naratorului-Angelo, care aduce ultima parte a romanului mai aproape de teatru, decât de roman, într-un act V în care revin pe scenă toate fantasmale culpabilității, hărțuind personajul principal.

Drama lui Angelo este tocmai aceea de a fi evadat dintr-un infern (Chișinău) și de a fi căzut în altul, fiindcă, la o privire mai atentă, Chișinăul și Tbilisi seamănă ca două picături de

apă, două societăți cu izbitoare similitudini, egalizate de regimul sovietic, care instaurează același tip de ierarhii și comportamente. Cu acestea ajungem la componenta secundă a romanului, cea etic-politică, o miză importantă pentru autor fiind să expună excesele naționalist-fanatice, care degenerază în falsificări, reduții ale imaginii străinului, transformate rapid în violență. Deși fructifică o problemă majoră (ciocnirile identităților naționale ale popoarelor supuse imperiului sovietic), forma rămâne ancorată în registrul comic, cu note absurde uneori, un melanj à la Kusturiza, unde e posibil ca aceeași indivizi care se omoară în bătaie să stea în secunda următoare la aceeași masă, prinși în aceeași frăție bahică omniprezentă în roman, bazată pe revelația destinului similar de popoare opresate (georgienii și moldovenii). Capitolul 19 este unul de mare forță, consacrat naționalismelor și fanatismelor de toate tipurile (include o percutantă analiză a categoriei admiratorilor fanatici ai Uniunii Sovietice, cei care urăsc România), și a legăturii acestora cu violența, totodată o demonstrație implicită pentru frumusețea contradictorie a sufletului slav.

Ca și în *Fantoma din moară* a Doinei Ruști, umanitatea romanului și implicit domeniul narativ se împart în funcție de atitudinea fiecăruia față de regim, putere, sistem. Cele două romane par o replică indirectă oferită literaturii reconstituirilor ludice ale vieții cotidiene din comunism, o resuscitare a paradigmei etice. Romanul lui Dumitru Crudu transpune în lumea tinerilor tipologia socială produsă de comunism, de la artistul boem (Angelo), la turnătorul-profitor (Che Guevara) sau intelectualul dizident (Enrico). Prăbușirea imperiului sovietic prilejuiește stranii metamorfoze interioare personajelor, în special lui Che Guevara, care trăiește neliniștea de a fi „omul sovietic rămas fără patrie”, iar pe Enrico îl cufundă într-o neagră depresie, aceea de a-și fi pierdut sensul vieții (lupta cu sistemul totalitar).

Măcel în Georgia este și romanul revoltei, al protestului contra ipocriziei, convenționalismului, clișeeilor, senilizării, romanul nonconformiștilor, al evadării dintr-un sistem opresiv și, implicit drama unei generații de eterni marginali în luptă cu o lume pervertită. Perspectiva narativă se mută de la un personaj la altul, într-un unic cerc al exilaților, pe care îi reunește aceeași dorință de protest, de fugă de autoritate, de minare a convențiilor, și, cu unele excepții, a compromisului cu puterea. Che Guevara este porecla care s-a lipit iremediabil, ca o ironie a sorții, tocmai de trădătorul grupului, de cel lipsit de orice energii protestatare, cel care se înrolează de bună voie ca informator, construindu-și astfel o biografie în voit răspăr cu cea a mamei sale, luptătoare contra comunismului. Pare o aluzie indirectă la atitudinea nostalgică față de comunism a unor personaje douămiiste, o falsă nostalgie provocată de capriciul de a fi în răspăr cu anticomunismul generației

anterioare...Idea autoexilului și evadării dintr-o societate opresivă și sufocantă este totuși prea schematic redată. Georgiana fuge din Chișinău după ce tatăl, cinic profitor al regimului, se sinucide inexplicabil în momentul maximei bunăstări; Angelo pleacă din Chișinău în urma rușinii de a fi publicat în revista școlii un text în registrul realismului socialist, pentru care e condamnat tacit și ipocrit de locuitorii urbei („Am plecat la Tbilisi ca să nu mă arunc în gol”); Vladimir, dezertor din armată dintr-un pur joc al hazardului; Enrico, vajnic luptător anticomunist și participant la mitinguri de protest, venit din Chișinău după ce mama sa făcuse pactul cu regimul etc. Tbilisi nu este un tărâm al libertății, ci o altă carceră, din care eroii scapă ca dintr-un coșmar prin apariția miraculoasă a unui autobuz, imagine-metaforă pentru întregul roman, în care tinerii, cei care au pus umărul la prăbușirea comunismului ocupă locurile din față, iar cei care perpetuează comunismul, pervertitorii, îi pândesc cu viclenie de pe rândurile din spate.

Prin dexteritatea cu care jonglează cu artificiile tehnice, eșafodajul solid construit al romanului, curajoasele sale mize etice într-o eră a reconstituirilor ludice a istoriilor din comunism, forța percutantă cu care schițează o amplă galerie de personaje memorabile, *Măcel în Georgia* atestă vocația de romancier a lui Dumitru Crudu. Depășind clișeele prozei douămiiste, *Măcel în Georgia* un roman foarte reprezentativ pentru generația 2000, surprinzându-i cu acuitate aspirațiile, dramele, eșecurile, fiind totodată portretul generației care a răsturnat comunismul. Romanul aparține celei de-a treia tipologii mai degrabă prin conținut decât prin formă (evitând autobiografismul): este romanul căutării autenticității, al revoltei tinerilor contra „bătrânilor”, echivalați cu cei care perpetuează regimul comunist, iar tinerii fiind cei care ajută la prăbușirea lui, dualism care nu capătă accente teziste, fiind cuprins în imaginea-metaforă a autobuzului murdar care îi ajută să evadeze din orașul-carceră și dezvoltat dramatic pe întregul romanului.

IV.5. Comunismul ca pretext autobiografic (*Băiuțzii, Înainte să moară Brejnev, Născut în Urss, O telenovelă socialistă*)

Băiuțzii (2006), romanul fraților Florian la fel de valoros și reprezentativ pentru a treia tipologie, care uzează la fel de intens de strategiile secundarului, cu perspectiva situată la punctul de incertitudine dintre copilărie și adolescență și având drept cadru crepusculul

ultimilor ani de comunism. Discursul neașteptat de unitar al celor doi frați/autori/naratori se coagulează într-o autoficțiune demistificatoare, în stil apropiat cu Oskar Mazerath din *Toba de tinichea*, reușind să deconstruiască detaliu cu detaliu lumea adulților, dar și să păstreze iluzia universul infantil-adolescent pe care niciun eveniment grav din lumea maturilor nu reușește să-l fisureze, nici chiar asumarea unui narator care povestește totul de la o mare distanță temporală. Această dedublare inherentă unei autoficțiuni despre copilărie este mereu abil deghizată printr-un irezistibil umor și prin situarea precisă la intersecția dintre realitate, ficțiunea copilăriei și autobiografie.

Deși apelează uneori la același procedeu al reconstituirii unei epoci prin inventarierea obiectelor ei caracteristice, similar cu filmul *Goodbye, Lenin* (film cu influență covârșitoare asupra „istoriilor personale” scrise în ultimii ani despre comunism), totuși lipsește tezismul obositor din *O lume dispărută*: parfumul „întunecatului deceniu” la crepuscul este mult decantat, prezent doar ca fundal. Puterea de transfigurare a celor doi autori-naratori-personaje e nelimitată, astfel că regatul construit din fâșii ale diverselor ficțiuni consumate de copii capătă granițe precise în spațiu, (de la bulevardul Drumul Taberei spre locul unde 368 are ultima stație, câmpul de la marginea Bucureștiului bântuit de vulturi negri și de unde începe teritoriul umbrelor) și diverse creaturi din povești apar să-i spioneze de la înălțimile blocurilor. În mijlocul betoanelor, miracolul se produce până la urmă în forma unei oaze de verdeață, un sanctuar, „dovada vie că poveștile au fost întotdeauna adevărate și că troleibuzele se pot transforma în bizoni” (Florian, 2006, 96). Romanul orchestrează abil dezagregarea unei familii, a unui spațiu și al unui timp istoric, punându-le între paranteze și păstrând intactă lumea miracolelor, care transfigurează „spectacular” și fascinant decorul comunismului crepuscular.

Băiuțeii se structurează consecvent pe principiul perifericului spațial și temporal (perspectiva copilăriei, a „spectatorului întârziat”), păstrând fără fisură iluzia reconstruirii cosmosului infantil și implicit a percepției extra-ideologice asupra comunismului ca decor exotic, simulând cu naturalețe aceeași ingenuitate în fața evenimentelor majore ale lumii „maturilor”, niciodată receptate la adevărata lor tensiune, ceea ce-l apropie și de *Iepurii nu mor*. Emblematică pentru a treia reprezentare este și tentativa de a sparge granițele dintre instanța autorului, a persoanei reale și a naratorilor, o trecere naturală ca ieșire din problematizările postmoderne.

Tot un roman autobiografic este și *Înainte să moară Brejnev* (2007) de basarabeanul Iulian Ciocan (protagonistul este chiar un Iulian, la vârsta copilăriei, dar într-o narațiune de persoana III), roman ce se apropie mai degrabă de dimensiunile unei nuvele, dar atent

structurat de povestea familiei Ciocan în atmosfera decăderii sistemului comunist. Romanul surprinde excelent acest proces de disoluție prin intermediul veteranului Polikarp Feofanovici, care se trezește în toiul unui conflict cu generația tânără și având revelația schimbării ce s-a petrecut pe nesimțite de o roșie stricată aruncată de Iulian, reprezentant al noii generații despre care Polikarp constată că este: „contaminată de indiferentism și absența simțului moral. Existau o sumedenie de fapte, care toate vorbeau în același sens.” (Ciocan, 2007, 33) Revelația ce acumulează noi detalii ale schimbării îi provoacă o spaimă „devoratoare” și sintetizează tema centrală a romanului: „însălmântător era faptul că societatea nu observa această atitudine. Acești huligani nu erau pedepsiți! Prin urmare, societatea era bolnavă. Se întâmplase ceva grav. În aparență, totul era ca și înainte, ba chiar mai bine, pentru că fuseseră nimiciți dușmanii poporului și înfricoșați inamicii externi. Dar nu mai existau elanul, entuziasmul primelor cincinale, spiritul eroic din timpul războiului și proverbiala bunătate a tinerilor. Se evaporaseră, în ciuda vieții îmbelșugate. Sau poate chiar absența dușmanilor și a greutăților provocase această decădere morală?” (Ciocan, 2007, 34). Ca și la Dumitru Crudu, vechea generație întrupează și concret și simbolic chiar decrepitudinea sistemului învechit, cu toate tarele sale, dar înconjurat de un nimb al îngăduinței tocmai datorită slăbiciunii sale, în confruntarea cu tinerii rebeli, revoltați contra lumii cenușii, de blocuri sărăcicioase în care s-au născut. Galeria de scurte portrete îl cuprinde și pe Pavel Kavrig, activistul de partid ale cărui nefericiri recente (aventurile fiicei, moartea unei femei iubite în tinerețe) le acompaniază pe cele ale lui Polikarp. Narațiunea se încheie cu o intervenție a autorului însuși, care face o pledoarie pentru proza care re-vizitează trecutul sovietic în cheie subiectivă pentru că „nu există un singur cotidian sovietic, același pentru un rus, un moldovean și un tungus, pentru centru și periferie, pentru toate păturile sociale.” (Ciocan, 2007, 160), de unde și necesitatea mărturiei fiecăruia.

Imaginea tip a unei părți consistente din proza și istoriile personale despre comunism este axată pe redarea ultimelor clipe ale epocii ceaușiste: nu face excepție nici *Tovarășe de drum* (2008), volum-anchetă despre specificul experienței feminine în comunism. Fragmentele din acest volum variază între proza autoficțională (*Sarsanela* de Adriana Babeți, *Ginecologii mei* de Doina Ruști, *Halatul Veronicăi* de Anamaria Beligan etc) și jurnal (Adriana Bittel, *Servus Reghina*), între aceste două limite înscriindu-se o mare varietate de istorii personale, mai mult sau mai puțin adecvate temei volumului. Și aici se observă oscilarea dintre nevoia de autenticitate și tentația de a narativiza, dar primează cea dintâi: a re-vizita anii comunismului prin lentila subiectivă a istoriei personale. Autoarele optează să răspundă acestei anchete fie printr-o autoficțiune care vizează să transforme evenimentul

subiectiv în experiență emblematică (Adriana Babeți, Doina Ruști, Anamaria Beligan), fie să oglindească direct adevărul epocii prin suma caracteristicilor sale (Sanda Cordoș), fie pur și simplu jurnalul cu detalii emblematice (Adriana Bittel).

O resuscitare în cheie subiectiv-ironică a spiritului timpului face și Vasile Ernu în eseul autobiografic *Născut în URSS*, încercând să răspundă la o întrebare riscantă: „ce s-a pierdut o dată cu dispariția comunismului”, răspunzând: „s-a pierdut ceva esențial și semnificativ în experiența noastră umană” (Ernu, 2006). A scrie azi nostalgic despre comunism este perceput ca un act de nonconformism, având premisa implicită la Ernu de a fi sceptic în legătură cu capitalismul. Întreg eseul său hibrid este clădit pe demonstrarea analogiei vieții cotidiene din comunism cu cea din capitalism: pentru fiecare simbol american, autorul găsește un corespondent rus (James Bond vs Stirlitz, Armstrong vs Gagarin etc). Ultima propoziție a cărții este emblematică pentru toate aceste reconsiderări ale epocii comuniste: „cum m-aș fi comportat eu în lumea veche? ca în lumea nouă”. Sau: „compromisurile noastre în lumea nouă sunt identice cu compromisurile pe care le-am făcut în lumea veche” (Ernu, 2006). Cu aceste cuvinte se pune între paranteze întreaga esență ireductibilă a totalitarismului. Eroare explicabilă: după dispariție, URSS produce o criză a identității, cauzând o ruptură și o expulzare într-o lumea nouă, similară, dar lipsită de farmec.

IV.5.1 Autoficțiunea ca pretext (*O telenovelă socialistă*)

Cei care îl cunosc pe Doru Pop din cărțile anterioare, nu se puteau aștepta să-l regăsească în postura de autor al unei autoficțiuni având drept cadru ultimele două decade ale regimului ceaușist. Cărțile sale de până la acest roman autobiografic tratau teme legate de mass media, ideologie sau discurs politic (*Mass Media și democrația*, 2002; *Mass media și politica*, 1999), filosofia percepției vizuale (*Ochiul și corpul. Modern și postmodern în filosofia culturii vizuale*, 2005) sau un tratat satiric dar precis despre lumea postcomunistă și despre reprezentările mediatice ale liderilor politici (*Alegerile naibii. Fals tratat despre metehnele imaginarului politic autohton*, 2007).

Puteam anticipa deci o carte despre mesaje politice și ideologiile recente, nu atât un *Bildungsroman* autobiografic scris la persoana I, care împlinește totuși o expectanță legată de tematica teoretică a autorului: *O telenovelă socialistă* este, printre altele, și o anatomie a discursurilor din era comunistă, de la sfera puterii la cea privată, de la basmele sale alterate

ideologic la bancurile politice. Romanul înscenează foarte bine intruziunile propagandei în cele mai marginale aspecte ale vieții cotidiene.

Cititorul familiar cu autoficțiunile celei de-a treia tipologii scrise de autori aparținând aceleiași generații s-ar aștepta la un anume aer nostalgic în *Telenovela socialistă*, acel ton nostalgic-ironic-relativizant pe care acești autori îl practicau în răspăr cu condamnarea oficială a comunismului, prezent totuși într-o anumită măsură și aici. Cu toate acestea, stilul lui Doru Pop tinde să evite acea edulcorare a anilor de decădere ai ceaușismului, printr-o proză căreia nu-i lipsește sarcasmul la adresa socialismului real, care poate reda atmosfera sumbră, în ciuda comediei suprafetelor și a jocului comic al ego-urilor. În acest sens, trebuie observat că romanul se deschide cu două asumptii despre moarte. Naratorul își plasează confesiunea sub iminența morții, având revelația, la o înmormântare, că toți bărbații din familie, inclusiv tatăl, au murit înainte să ajungă la patruzeci de ani.

Primul capitol oferă o altă dimensiune importantă acestui *Bildungsroman* care se transformă într-o căutare a tatălui, ucis de o moarte prematură, un episod la care se face aluzie în multiple rânduri, dar nu este detaliat narativ niciodată pe deplin (rămâne un mister). Scena propriu-zisă lipsește, evenimentul traumatic fiind mereu în afara razei privirii, amânarea acestuia fiind și o metodă de a conferi tensiune dramatică, de poveste unei autobiografii. Timpul narat se focalizează în jurul anului 1975, anul acestui eveniment și cel care structurează rețeaua amintirilor. *O telenovelă socialistă* este o comedie punctată cu morți misterioase (a bunicului, a nașului).

Construirea unui roman autobiografic este dificilă datorită materiei principale din care e format subiectul, amintirile fiind dificil de ordonat într-o narațiune cu început, mijloc și sfârșit. Labirintul amintirilor este dificil de controlat, de supus unei singure intrigi și unei singure structuri. În absența unei drame intense și a unor personaje puternic marcate, narațiunea poate deveni un eseu care explorează diverse teme trimițând spre aceeași „arheologie” a comunismului. Doru Pop reușește să depășească impulsul centripet al autobiograficului prin limbaj, păstrând și miza reconstruirii epocii pierdute, schimbând cu dexteritate diverse tipuri de discurs, tonuri (de la dramatic la comic și înapoi) și reușind să creioneze personaje prin intermediul stereotipiilor de limbaj. Tatăl vitreg este prezent cu o scurtă antologie de expresii favorite („Dicționar de tată vitreg”), iar Rebeleș, altă figură memorabilă, oferă o contrapondere comică la substanța gravă a subiectului (căutarea tatălui) prin interludiile, proverbele sau basmele respuse în cheie personală („Interludiu de basm: Povestea lui Făt-Frumos”; „Scrisoarea lui Făt-Frumos către Harap-Alb”).

Autorul dramatizează analogia dintre istoria personală și macroistorie. Decăderea comunismului e gradul dramatizată în discurs, ceea ce transpare foarte bine în capitolul 8, cu un scurt fragment despre ură: „Mai întâi l-am urât pe tata. Pentru că a murit. Sau pentru că m-a părăsit. Pentru că pur și simplu a plecat și nu s-a mai întors viu. Pentru că m-a părăsit fără să știu nimic” (Pop, 2013, 186). „Cât de dulce e gustul urii” funcționează deopotrivă ca și punct culminant pentru narațiune și pentru versiunea personală a comunismului. Încă din era stalinistă a anilor 30, reprezentările regimurilor totalitare au cuprins mereu și problema dezlănțuirii de ură, dar Doru Pop reușește să creeze o altă atmosferă pe baza acestei teme, care devine o metaforă leitmotiv direcționată mai degrabă spre contingentele legate de epocă decât spre personajele romanului, toate prezentificate în acest capitol, un pretext de a face retrospectiva umanității reprezentative din roman. Capitolul funcționează ca o metonimie pentru viața cotidiană din comunism și pentru întreaga *Telenovelă socialistă*, prin intermediul obiectelor ei favorite (jucăriile, țigările Carpați, mașinile Dacia 110), obiceiuri, mâncăruri, vise, imagini (desene animate, Popeye, marinarul), jocuri, tipologii de profesori (cel de educație politică), colecții de cărți.

Ar putea apărea un semn de întrebare legat de apartenența romanului la a treia reprezentare, având în vedere capacitatea lui de a cuprinde un ansamblu destul de vast din peisajul trecutului comunist. Trebuie menționată tendința programatică de a menține timpul narat la un eșantion limitat din era comunistă (perioada 1975-1989). Aceasta coincide cu perioada amintirilor și tot ce precede acest interval îl situează de fapt pe naratorul-autor în postura de „spectator întârziat”, în special scena uciderii tatălui, a cărei descriere e compusă din fragmentele relatate de ceilalți, cu o voită ecranare dată de multiplicarea povestitorilor-martori, limitând informațiile și obstaculând imaginarea ei: „Târziu am aflat că fusese ucis. Lovit din spate cu un cuțit. O lovitură. Direct în artera aortă. Ucis cu un cuțit de brutar. Am auzit povestea din gura finului Rebeleș, care descria ce auzise și el la proces, unde doar el și Mămica au fost singurii membri ai familiei prezenți în sala de audieri și zicea că martorii ar fi afirmat că tata ar fi apucat să spună numai atât: «M-au omorât». Iar Mămica s-ar fi ridicat din bancă și s-ar fi dus la criminal și l-ar fi blestemat într-o limbă necunoscută. Alții, care fuseseră martori la incident, spuneau că a fost ucis într-o bătaie într-un bar, unde, împreună cu gașca lui de prieteni, și-au bătut joc de un moroșan, care s-a răzbunat pe el.” (Pop, 2013, 187). Autorul construiește și un joc interesant între un personaj absent (tatăl adevărat) și un substitut, un dublu negativ (tatăl vitreg), unul întrupând autoritatea ereditară, (amplificată

chiar prin absența dintre cei vii a tatălui¹⁴), înspre care copilul proiectează fantasmele pozitive și celălalt puterea prezentă, indezirabilă, adunând toate aspectele negative. Aceasta din urmă trimite subtil spre acest exercițiu al puterii în absența unei autorități morale pe care un regim totalitar o pune în practică. Comunismul, este, pentru autor, lumea indezirabilă a tatălui vitreg, un substitut și un simulacru de autoritate reală.

Doru Pop a trebuit să depășească o altă dificultate, privind contextul anilor 2000, când a apărut o întreagă serie de romane autobiografice despre era comunistă, scrise de autori din aceeași generație. Cea de-a treia tipologie a stârnit un adevărat fenomen nu doar în proză, ci și în filmul românesc al Noului Val, de la *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* de Cătălin Mitulescu până la *Amintiri din epoca de aur*. *Telenovela socialistă* se distinge de aceste exemple, fiind o examinare mai radicală a trecutului care nu lasă loc pentru nostalgii edulcorate. Dincolo de evidentul talent pentru genul comic al autorului, există o reflecție mai profundă asupra trecerii timpului, asupra morții, a relației cu tatăl absent și dificultatea recuperării timpului pierdut.

IV. 5.2. Addenda: Între două lumi (*Noaptea cand cineva a murit pentru tine*)

Noaptea cand cineva a murit pentru tine (2010) este un roman axat exclusiv pe zilele Revoluției care să izbuteste situarea în acel loc geometric din care fiecare detaliu al acelor clipe își redobândească prospețimea, tensiunea cutremurătoare și întreaga dramă etică de atunci, potrivit pentru a încheia această secțiune a reprezentării a treia cu o un roman autobiografic care descrie, prin intermediul haosului din Decembrie 1989 tocmai momentul de trecere dintre cele două lumi.

Citind noul roman al lui Bogdan Suceavă, ai putea avea impresia că Revoluția s-a încheiat ieri, senzația fiind de plonjare totală în acele clipe ale haosului, proximității morții, imersiune într-un timp zero al golului de putere creat de fuga dictatorului. Mai precis, avem “lumea în două zile”: 25/26 decembrie 1989 constituie prezentul narațiunii, deopotrivă punctul de start și de final al ei, un timp circumscris și descris cu o precizie de ceasornic elvețian, aproape de unitatea de timp a tragediei. “Filmul” tulburat al prezentului, surprins cu o cameră în mișcare, apropiată de stilul “noului val” din cinematografia românească este punctat cu ample retrospectivă din cele nouă luni de armată, în chip de *flash-uri* ale memoriei

¹⁴ Alexandre Kojève consideră Autoritatea celui mort superioară celei simple a tatălui, una din cele patru tipuri de autoritate simplă (Kojève, 2012, 42).

și contrapunct comic la clipele dramatice al căror martor este personajul principal, *alter ego* care oglindește fidel persoana reală a autorului. I s-ar putea imputa acestuia autobiografismul ca o limitare a viziunii românești, însă esențială este poetica autenticității ca premisă a romanului, a căutării adevărului experienței din perspectiva martorului, de aici și narațiunea la persoana întâi, eludarea oricăror informații și interpretări survenite post-eveniment, scrupulozitatea detaliilor realiste, stilul disruptiv al propozițiilor scurte, de maximă economie verbală. În romanul lui Bogdan Suceavă, *Revoluția trăiește în toată plinătatea ei*, cu splendorile și ororile ei deopotrivă, ca un eveniment traumatic refuzând literaturizarea, calofilia, ficționalizarea (istoriile alternative la care s-ar putea gândi un observator distanțat sunt restrânse aici la câteva coșmaruri, avute de personajul-narator, din care s-ar putea naște adevărate ucronii).

Una din marile izbânzi ale romanului, marcă stilistic-structurală și pentru *Venea din timpul diez* este capacitatea de a îmbina fără stridențe două tonalități diferite: registrul comic-absurd al vieții cazone cu cel dramatic al clipelor de haos revoluționar. În primul fir epic, recruții se luptă cu ordinele absurde ale superiorilor, cu toaletele, cu chiuvetele, cu praful de pe portretele luptătorilor comuniști, cu zăpada, cu frigul, cu somnul, cu imbecilizarea produsă de un sistem anihilant, într-o serie de scene ce vor face deliciul oricărui cititor. În ipostaza sa revoluționară, lupta personajului-narator se poartă cu moartea a cărei proximitate este tot mai tulburătoare, cu lipsa ei de sens și cu o culpabilitate difuză, care izbucnește în câteva replici memorabile, menite să anunțe noua lume și radicalismul ei orb la nuanțe. Lovitura de grație a romanului este modalitatea prin care filonul comic este absorbit de cel dramatic, prin evenimentul final, o dezvăluire menită să reconfigureze întreg parcursul lecturii, ca un scurtcircuit care irizează într-o lumină nouă toate scenele prezentate până atunci. și pe care va trebui să-l descopere cititorul însuși. Secvența temporală restrânsă, focalizată pe drumul haotic al personajului printr-un București ajuns la un punct zero al istoriei, punctul maxim al haosului, e punctată cu ample flashback-uri cu viața cazonă a personajelor, scene de un umor spumos, înregistrând simptomatologia absurdă a unui sistem militar inerțial, decrepit, un rest al comunismului muribund. Romanul este rezultatul aceluiași program dez-deologizant al celei de-a treia reprezentări, de a depolitiza un episod traumatic al trecutului recent prin perspectiva martorului, ancorat în aceeași poetică a autenticității, reducând afectele la minim, dar păstrând dramatismul, într-o modalitate similară cu filmele Noului Val românesc.

Noaptea când cineva a murit pentru tine este o combinație unică și tulburătoare de roman reportaj și roman autobiografic, o narațiune care poate străbate un spectru larg de

tonalități, de la umorul spumos al vieții în armată la tragismul ce răzbate din spatele tăcerilor din final, într-un ritm alert și cu un stil de o claritate filmică.

IV. 6. Concluzii despre al treilea tip de reprezentare

Dacă principala îngrijorare a scriitorilor paradigmei etice, în special cei încadrabili în primul tip de reprezentare despre comunism era acțiunea acestuia de a anihila orice formă de alteritate (altul ca dușman al poporului), prozatorii anilor 2000, simțindu-se prizonierii unei ere a consumismului și a generalizării globale a capitalismului, scriu sub imperiul invenției necesare a alterității, concretizate în ficțiunile mixte, resuscitând o epocă radical diferită de cea actuală și sugerând diferența față de generațiile ce vor urma-douămiiștii fiind ultimii posesori ai unei copilării în decor comunist, pe care o pot transforma într-un bastion de rezistență la uniformizarea erei globalizării. Coșmarul totalitar se metamorfozează astfel într-o epocă idilizată prin distanța enormă (nu atât temporală) ce o separă de frământările prezentului. Ca și comunismul ultimei faze, consumismul nu apelează la forțe coercitive vizibile, dar rezultatul este tot omul de masă, individul post-identitar, mulțimea de inși cu biografii identice, pasibili a fi controlați total prin condiționări similare. (Orwell e mai actual ca oricând, din perspectiva erei transparenței, a supravegherii totale). Un nou revizionism față de comunism devine tot mai probabil având înaintea un viitor sumbru, cel al iminentei prăbușiri a sistemului actual. Istoriile cotidiene din comunism exercită o atracție specială nu doar pentru occidentali, ci chiar pentru cetățenii fostelor țări comuniste, care se simt în posesia unei experiențe unice, inaccesibile Europei din afara fostului imperiu sovietic, un episod traumatic, dar care le poate investi cu farmecul unui exotism atât de căutat într-o lume a dispariției alterității.

BIBLIOGRAFIE

I.OPERE:

- Aldulescu, Radu, 2006. *Amantul Colivăresei*. București: Cartea Românească.
- Baconsky, A. E., 2011. *Biserica neagră, Echinoxul nebunilor*. Colecția Bpt, București: Jurnalul Național.
- Baștovoi, Ștefan, 2007. *Iepurii nu mor*. Ediția a II-a revăzută, Iași: Polirom.
- Cesereanu, Ruxandra, 2013. *Un singur cer deasupra lor*. Iași: Polirom.
- Culianu, Ioan Petru, 2004. *Hesperus*. Prefață de Mircea Eliade, Polirom, Iași.
- Crudu, Dumitru, 2008. *Măcel în Georgia*. Iași: Polirom.
- Ciocan, Iulian. 2007. *Înainte să moară Brejnev*. Iași: Polirom
- Crăciun, Gheorghe, 2007. *Pupa russa*. Ediția a II-a, augmentată, studiu introductiv de Caius Dobrescu, dosar de receptare critică, addenda cu desenele autorului și prefață de Carmen Mușat, București, Grupul Editorial Art.
- Danilov, Nichita, 2010. *Ambasadorul invizibil*. roman în șase tablouri. Postfață de Radu Aldulescu, Polirom.
- Erofeev, Victor, 2004. *Stalin cel bun*. Paralela 45.
- Ernu, Vasile. 2006. *Născut în URSS*. Postfață de Sorin Antohi. Iași: Polirom.
- Florian, Filip; Florian, Matei. 2006. *Băiuțeii*. Prefață de Radu Cosașu. Iași: Polirom
- Gheo, Radu Pavel; Lungu, Dan (ed.). 2008. *Tovarășe de drum*. Experiența feminină în comunism. Iași: Polirom
- Goma, Paul, 1990. *Gherla*. București: Humanitas.
- Groșan, Ioan. 2008. *Planeta Mediocrilor precedată de Epopeea spațială 2084*. Ediția a III-a. Iași: Polirom.
- Groșan, Ioan, 2010. *Un om din est*. Noul Scris Românesc, București: Tracus Arte.
- Konwicki, Tadeusz. 2002. *Mica apocalipsă*. Traducere din poloneză de Aura Țapu. București: Humanitas.
- Lungu, Dan. 2007. *Sînt o babă comunistă*. Iași: Polirom.
- Nedelcovici, Bujor, 1991. *Al doilea mesager*. București, Editura Eminescu.
- Pop, Doru, 2013. *O telenovelă socialistă*. București: Cartea Românească.
- Rădulescu, Răzvan. 2008. *Viața și faptele lui Ilie Cazane*. Ediția a II-a, Iași: Polirom
- Ruști, Doina, 2008. *Fantoma din moară*. Iași: Polirom.
- Sîrbu, Ion D., 2006. *Adio, Europa!*. ed a III-a, Prefață de Daniel Cristea-Enache, București: Corint.
- Sin, Mihai, 2007. *Quo Vadis, Domine*. București: Nemira.
- Suceavă, Bogdan, 2013. *Să auzi forma unei tobe*. Satu-Mare: Millenium Books.

Suceavă, Bogdan, 2010. *Noaptea cand cineva a murit pentru tine*. Iași: Polirom.

Tănase, Stelian, 2010. *Dracul și mumia, Un basm din secolul trecut*. București: Adevărul.

Vișniec, Matei, 2014. *Cafeneaua Pas-Parol*. Iași: Polirom.

II. CRITICA:

Antohi, Sorin, Vladimir Tismăneanu (coord), 2005. *De la utopie la istorie. Revoluțiile din 1989 și urmările lor*. Traducere din limba engleză de Marilena Andrei, Elena Neculcea, Livia Szasz, București: Curtea Veche.

Agamben, Giorgio, 2006. *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva și martorul*. Cluj: Idea Design & Print.

Ariès, Philippe, 1997. *Timpul istoriei*. Traducere de Răzvan Junesco, București: Meridiane.

Arendt, Hannah, 2000. "What is Authority". In Peter Baehr (ed) 2000, *The Portable Hannah Arendt*. New York: Penguin Books.

Arendt, Hannah, 1994. *Originile totalitarismului*. Traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București: Humanitas.

Aristotel, 1998. *Poetica*. Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M.Pippidi, ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, București: Iri.

Barbu, Daniel, 1998. "Destinul colectiv, servitutea involuntară, nefericirea totalitară: Trei mituri ale comunismului românesc". În Lucian Boia (ed.) 1998, *Miturile comunismului românesc*.

Baudrillard, Jean, 2008. *Simulacre și simulare*. Traducere de Sebastian Big, Cluj: Idea, Design & Print.

Baudrillard, Jean, Marc Guillaume, 2003. *Figuri ale alterității*. Traducere de Ciprian Mihali, Pitești: Paralela 45.

Bârna, Nicolae, 2001. *Comentarii critice*. București: Editura Albatros.

Boari, Vasile, Ștefan Borbély, Radu Murea (coord), 2009. *Identitatea românească în context european. Coordonate istorice și culturale*. Cluj-Napoca: Risoprint.

Boia, Lucian, 2000. *Istorie și mit în conștiința românească*. Ediția a II-a. București, Humanitas.

Boia, Lucian (ed.), 1998. *Miturile comunismului românesc*. București: Nemira.

Booker, Cristopher, 2004. *The Seven Basic Plots. Why We Tell Stories*. New York: Continuum.

Buden, Boris, 2012. *Zonă de trecere. Despre sfârșitul postcomunismului*. Traducere de Maria Magdalena Anghelescu, Cluj: Tact.

Cesereanu, Ruxandra, 2013. "Securitate în Romanian Contemporary Narrative: a Communist Dystopia". În „Transylvanian Review”, Vol. XXII, nr.3, pp. 170-179.

Cesereanu, Ruxandra, 2005. *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*. Eseu de mentalitate, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași: Polirom.

Crăciun, Gheorghe, 2006. *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la „Pupa russa”*. Pitești: Paralela 45.

Corciovescu, Cristina, Magda Mihăilescu (coord.), 2010. *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor*, Iași: Polirom.

Cordoș, Sanda, 1999. *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof.

Cordoș, Sanda, 2003. *În lumea nouă*. Cluj-Napoca: Dacia.

Cordoș, Sanda, 2012. *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București: Cartea Românească.

Crețu, Bogdan, 2008. *Utopia negativă în literatura română*. București: Cartea Românească.

Cuddon, J.A. (revised by C. E. Preston), 1977. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London: Penguin Books.

Cristea-Enache, Daniel, 2005. *București Far West. Secvențe de literatură română*, București: Albatros.

Cristea-Enache, Daniel, 2006. *Un om din est*, București: Curtea Veche.

Durand-Le Guern, Isabelle, Ioana Galleron (eds), 2010. *Roman et politique. Que peut la littérature?*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Ducrot, Oswald, Jean-Marie Schaeffer, 1996. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu, București: Babel.

Ernu, V. C.Rogozanu, Ciprian Șiulea (eds), 2008. *Iluzia anti-comunismului. Lecturi critice ale raportului Tismăneanu*. Chișinău: Cartier.

Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, 2006. *Raport final*. București: 2006.

Ekiert, Grzegorz, Stephen E. Hanson (coord), 2003. *Capitalism and Democracy in Central and Eastern Europe. Assessing the Legacy of the Communist Rule*, Cambridge: Cambridge University Press.

Frunză, Victor, 1990. *Istoria stalinismului în România*, București: Humanitas.

Gill, Graeme, 2002. *Democracy and Post-Communism. Political Change in the Post-Communist World*, London and New York: Routledge.

Le Goff, Jean-Pierre, 2014. *Democrația posttotalitară*. Traducere din limba franceză de Diana Dănișor, Craiova.

Le Goff, Jacques, 1988. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard.

Lovinescu, Monica, 1990. *Unde scurte. Jurnal indirect*. București: Humanitas.

Gottlieb, Erika, 2001. *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*, London: Mc-Gill-Queen's University Press.

Ierunca, Virgil, 1990. *Fenomenul Pitești*. București: Humanitas.

Hossu-Longin, Lucia, *Memorialul durerii*. Humanitas: București.

Kojève, Alexandre, 2012. *Noțiunea de autoritate*. Traducere de Dumitru Țepeneag, Cuvânt înainte: François Terré, Cluj: Tact.

Kovacevic, Natasa, 2008. *Narrating Post-Communism. Colonial Discourse and Europe's Borderline Civilization*. New York: Routledge.

Kovač, Nikola, 2002. *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme. Suivi de Le Cannibalisme ideologique*. Preface de Tiphaine Samoyault, Paris: Éditions Michalon.

Manolescu, Nicolae, 2008. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești: Paralela 45.

Matei, Alexandru, 2011. *Mormântul comunismului românesc. "Romantismul revoluționar" înainte și după 1989*. Prefață de A. Cioroianu, București: Ibu Publishing.

Mihăilescu, Dan C., 2006. *Literatura română în postceaușism. II Proza. Prezentul ca dezumanizare*. Iași: Polirom.

Milosz, Czesław, 1999. *Gândirea captivă. Eseu despre logocrațiile populare*. Traducere din polonă de Constantin Geambașu, Postfață de Włodzimierz Bolecki, București: Humanitas.

Nedelcovici, Bujor, 1998. *Aici și acum*. București: Editura All

Negrici, Eugen, 2006. *Literatura română sub comunism. Proza*, Ediția a II-a, București, Editura Fundația Pro, 2006

Nemoianu, Virgil, 1997. *O teorie a secundarului. Literatură, progres și reacțiune*. În românește de Livia Szasz. București: Univers, 1997.

Niculescu, Lelia, 1999. *Ion D. Sîrbu despre sine și lume*, Craiova: Scrisul românesc.

Parent, Sabrina, 2011. *Poétiques de l'événement, Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Paris: Classiques Garnier.

Poenaru, Florin, Costi Rogozanu (coord.), 2014. *Epoca Traian Băsescu, România în 2004-2014*, Cluj-Napoca: Tact.

Pop, Doru, 2014. *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*. McFarland & Company.

Popescu, Cristian Tudor, 2011. *Filmul surd în România mută. Politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989)*. Iași: Polirom.

Rădulescu, Carmen-Ligia, 2003. *Bujor Nedelcovici: utopia realității și realitatea ficțiunii*. București: Fundația Luceafărul.

Rev, Istvan, 2005. *Retroactive Justice. Pre-history of Post-Communism*. California: Stanford University Press.

Ricoeur, Paul, 1997. *L'idéologie et l'utopie*. Traduit de l'anglais par Myriam Revault D' Allones et Joel Roman, Paris: Éditions du Seuil.

Ricoeur, Paul, 2001. *Memoria, istoria, uitarea*. Traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Timișoara: Amarcord.

Ricoeur, Paul, 1983, 1984, 1985. *Temps et récit, 1,2,3*. Paris: Éditions du Seuil.

Rothberg, Michael, 2000. *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sîrbu, Adrian T. Alexandru Polgar, 2009. *Genealogii ale postcomunismului*. Cluj: Idea Design.

Simion, Eugen, 2001. *Ficțiunea jurnalului intim*. vol. I–III, București: Editura Iri & Univers Enciclopedic

Simion, Eugen, 1997, 1998. *Fragmente critice*. vol. I–II, Craiova: Scrisul românesc.

Simion, Eugen, 1999. *Fragmente critice III: Mit, mitizare, mistificare*. București: Univers Enciclopedic.

Simion, Eugen, 2002. *Genurile biograficului*. București : Univers Enciclopedic.

Simion, Eugen (coord.), 2014. *Cronologia vieții literare românești. Perioada postcomunistă, I-III, 1990-1992*, București : Muzeului Național al Literaturii Române.

Ștefănescu, Alex, 2005. *Istoria literaturii române contemporane. 1941–2000*, București: Mașina de Scris.

Ștefănescu, Domnița, 1995. *Cinci ani din istoria României. O cronologie a evenimentelor decembrie 1989-decembrie 1994*, București: Mașina de Scris.

Todorova, Maria, Zsuzsa Gille (coord.), 2010. *Post-Communist Nostalgia*, New York, Oxford: Berghahn Books.

Todorova, Maria, 2010. *Remembering Communism. Genres of Representation*, United States: Social Science Research Council.

Werner-Müller, Jan, 2004. *Memory and Power in Post-War Europe. Studies in the Presence of the Past*, Cambridge: Cambridge University Press.

Žizek, Slavoj, 2010. *Living in the End Times*, London: Verso.

Žizek, Slavoj, 2011. *Did Somebody Say Totalitarian?*, London: Verso.

III. Dicționare:

Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989, Academia Română, Institutul de lingvistică și istorie literară „Sextil Pușcariu”, Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2004

Dicționarul cronologic al romanului românesc (1990-2000), Academia Română, Institutul de lingvistică și istorie literară „Sextil Pușcariu”, Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2011

Dicționarul general al literaturii române, Academia Română, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004

Dicționarul scriitorilor români, I–IV, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, București, 1995–2002

Dicționar analitic de opere literare românești, coord. Ion Pop, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007

IV. Periodice:

Borbély, Ștefan, 2004. „La suprafața pielii”, în *Apostrof*, 9.

Simuț, Ion, 2008. „O satiră politico-filosofică”. În „România literară”, (Anul XL), nr.8.

Terian, Andrei, 2010. „Cartea râsului și a uitării”. În „Cultura”, nr.268.

Terian, Andrei, 2004. „Cuvinte și lucruri”, *Euphorion*, nr. 7-8, iulie-august 2004.

“Mesure. Cahiers Semestriels”, *L’histoire comme genre littéraire*, no 1, 1989.

„Secolul 21”, *Filmul*, nr.10-12, 2001.

„Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077