PERSONAJE METALEPTICE ÎN PROZA LUI MIRCEA NEDELCIU

Dr. Gabriela Anamaria GÂLEA
Colegiul Național „Titu Maiorescu" Aiud

Abstract*: The 1980s environments and the categories of the marginal, specific to the reality of the 70s-80s, are made up of characters who testify to existential drift and serious slippages generated by identity crises. These are "metaleptic characters": nomads – commuters, drivers, tourists, marginal characters – the orphan, the hero, the bohemian, the rebel, the dislocated being. Understanding the rhizomatic subject not only as a multitude of selves that defines the being, but also as its dispersion in the objects with which it comes into contact, as the passage of some complementary identity paths, I opted for the illustration of this category by referring to a series of metaleptic characters, fictional constructions that cross Nedelciu's work, in a becoming that can be associated with a series. The configuration of the self is done against a cultural and social background, the intimate body refuses to be verbalized, the fixed identity is eluded. Lacking the consciousness of belonging to a matrix place, the characters cross different spaces in search of a denied meaning of existence.*
Keywords*: categories of the marginal¸ metaleptic characters, rhizomatic subject, complementary, identity, meaning of existence*

Într-o societate comunistă care stă **sub semnul unei *liminalități permanente, o schismogeneză*** în termenii lui Bjorn Thomassen[1] și Arpad Szakolczai[2], individul trăiește experiențe liminale în contextul cărora fiecare loc capătă dimensiunile unui *prag* – fie că este vorba despre spații de trecere, frontieră sau spații intime –, ale unor *spații heterotopice* (Michel Foucault[3]). Chiar dacă opțiunea scriitorului este pentru o descriere realistă, fotografică, a acestora, experiențele de viață sunt cele care dezvăluie imposibilitatea adaptării, a *locuirii,* a transformării non-locurilor (Marc Augé[4]) în locuri antropologice, deci a găsirii unui sens. Cu toate aceste peregrinări, ființa nu mărturisește eșecul, ci își asumă o altă căutare, un alt traseu, într-o devenire permanentă, procesuală. Plasat într-o asemenea lume, personajul postmodern se definește în termeni de ***structură verbală***[5]***, nod de relații***[6], categoria individualului fiind elementul definitoriu al trecerii

[1] Bjørn Thomassen, *Liminality and the Modern. Living Through the In-between,* Ashgate, 2014.
[2] Arpad Szakolczai, *Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events* în „*International Political Anthropology*" Vol. 2 (2009) No. 1 http://www.academia.edu/8343072/Liminality_and_Experience_Structuring_transitory_situations_and_transformative_events
[3] Michel Foucault, *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri – 1963-1984*, trad. Bogdan Ghiu (partea I), Ciprian Mihali, Emil Cioc și Sebastian Blaga (partea a II-a), Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2001.
[4] Marc Augé, *Non-place. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, transalted by John Howe, Verso, London, New York, 1995.
[5] Jean-Yves Tadié, *Le récit poètique*, Gallimard, Collection Gallimard, Paris, 1994, p. 18.
[6] Ioana Em Petrescu, *Modernism/Postmodernism. O ipoteză*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003.

înspre noua epistemă. În locul metafizicii prezenței se instituie ***devenirea*** unui subiect care pierde dimensiunea transcendentală și se așază în poziția ***observatorului-participator*** aflat în relație cu *universul observat.* ***O lume-țesătură de evenimente*** reflectată în text prin pluralitatea planurilor narative, inserții metatextuale, intertextualitate, tehnica inserturilor etc. într-un demers de cuprindere a ***totalității*** pe o singură pagină.

Metafora spațială a ***labirintului de tip rețea sau rizomatic*** definit de Eco se naște printr-o permanentă încercare de ***transgresiune*** a unui loc pe care ființa îl descoperă în traseul său existențial. Pentru a demonstra existența unor trasee posibile, infinite, ne vom opri asupra *locurilor, amplasamentelor* traversate pentru a contura dimensiunea de ***spațiu liminal, prag***, imposibilitatea *locuirii* pe diverse paliere ale existenței: genealogic, social, moral etc. Poeticii spațiale i se adaugă una a temporalității. Tehnicile cinematografice utilizate de Nedelciu, *transmisiunile directe,* permit ilustrarea unor temporalități pulsatorii, ritmice care amplifică starea de marginalizare sau de excludere a individului. Într-un asemenea spațiu vorbim despre *existențele metaleptice* – personaje care traversează universul ficțional construindu-și o identitate fluctuată prin relațiile pe care le construiesc în diferite momente temporale ale existenței.

Un univers postmodern pare a fi reprezentat de *modelul cosmologic al complementarului* materializat în *structura labirintului rețea* în care individualul/ ființa caută un sens al existenței printr-o *gândire enciclopedică, contextuală și conjuncturală*. Existența umană într-un asemenea spațiu al complementarului poate fi reprezentată drept rătăcire în lipsa unui centru salvator, dar considerăm că este de fapt o *permanentă experimentare* a căilor posibile care oferă *soluții existențiale multiple*, uneori contradictorii. Într-un spațiu el însuși definit ca permanentă metamorfoză, o *lume-țesătură*, fiecare traseu al devenirii umane este nu doar posibil, ci și ideal pentru un anumit moment, iar cunoașterea lumii, ca și cunoașterea de sine, reprezintă o *sumă* a tuturor traseelor posibile. Considerăm că geografia orașului/satului românesc din perioada comunistă, amplasamente în care nu se mai distinge la modul calitativ între centru și periferie, este a *labirintului-rețea*, fiecare loc dobândind semnificație în momentul instituirii unei relații cu omul care caută sensul existenței.

1. Figura orfanului

Proza de debut din volumul *Aventuri într-o curte interioară* ne oferă imaginea a patru tineri aflați în pragul majoratului surprinși într-un proces de căutare a propriei identități. De altfel, o mare parte a prozelor scurte nedelciene din acest volum, și nu numai, sunt incluse în categoria prozelor de formare, mici bildungsromane care fixează categorii sociale și ontologice specific nedelciene. Se impune de acum **figura orfanului**, personajul-narator și Rolly, personaje care trăiesc în spațiul heterotopic al internatului de băieți, loc care amplifică fragilitatea identitară. Lipsa numelor, înlocuite de inițiale, porecle sau diminutive, devine un indiciu al debusolării, fragmentării Sinelui unor ființe care „par astfel aproape anihilate, fără identitate relevantă, înscrise într-o nomenclatură, indexate”[7]. Carmen Mușat subliniază rolul numelor proprii ficționale ale personajelor, identitatea acestora purtând o „povară culturală”, o identitate de graniță condiționată de cunoașterea povestirilor anterioare. Pentru cititor, recunoașterea personajului este

[7] Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Ediția a III-a, prefață de Al. Cistelecan, Editura Cartea Românească, București, 2006, p. 185.

însoțită de recunoașterea „spațiului literar" din care provine, un „inconștient intertextual". Astfel, spune autoarea, importurile de personaje spațializează narațiunea „efectul de prismă realizat astfel, prin multiplicarea și suprapunerea unor identități narative preexistente, e comparabil cu acele imagini răsfrânte de suprafețe poliedrice ale dopurilor de sticlă – figurile reflectate sunt și nu sunt aceleași, multitudinea lor creând iluzia mișcării și a diversității"[8].

Personajul-narator pare a fi unica sursă a imaginilor, perspectiva subiectivă domină textul fiind unică, dar nu unitară. Trecerile succesive dinspre persoana I spre persoana a II-a sau chiar a III-a marchează o multiplicată luare în posesie a unei lumi fragmentate care refuză transcendența, privirea rămâne exterioară, ochiul nu coboară nicicând înspre intimitatea acestei ființe care se refuză verbalizării. Personajul este plasat inițial în spațiul cofetăriei, loc de tranzit în opera nedelciană, iar atmosfera din jurul său se construiește treptat prin imagini vizuale și sonore pure. Un amestec de voci pe care urechea le înregistrează, obiecte învestite cu semnificație prin privirea care le contemplă fără ca aceste demersuri să stabilească o relație între ființă și mediu. Un amalgam de imagini vizuale și sonore conturează haosul exterior, iar revelația unui paradis pierdut este asociată temporalității – imaginea unor globuri imponderabile pe care o ființă imponderabilă le poate culege la simpla sa dorință, ore sau zile care ar putea fi trăite fără o ordine prestabilită. Identitatea personajului-narator se construiește treptat, prin frânturi de amintiri sau conversații imaginate. Orfan de ambii părinți, tânărul nu trăiește o dramă morală: „I-am zis că și părinții mei au murit. Au murit apărând o idee. În 52 se mai putea muri astfel"[9]. Își asumă cu seninătate ipostaza de marginal, pe care existența la Leagănul de copii, apoi în internatul școlar o amplifică, dar și pe aceea de revoltat. Unul dintre inserturi, relatat la persoana I plural, un noi generalizat, definește o întreagă generație: „Este un lucru minunat pentru noi că am devenit majori și am căpătat drept de vot în chiar A.D. 1968. A doua zi după ce Pictoru suflase în cele 18 lumânări ale așa-zisului tort pe care i-l pregătisem (...) am avut rara plăcere să salutăm steagul bleublancrouge care flutura pe limuzina lui însuși de Gaulle"[10]. Momentul este unul cu multiple semnificații. În primul rând, trimiterea la 1968, moment al revoltei studențești franceze, despre care naratorul mărturisește candid că nu avea cum să știe, conturează atmosfera închisă a societății românești prin opoziție cu libertatea celei occidentale. În alt context, mai 1968 este considerat de Baudrillard punct final de manifestare a spiritului de apartenență la o comunitate și instituirea spectralității „formă de comunicabilitate care ne face să ne despărțim de nostalgia comunității, de dialectica tradițională a individualului și colectivului"[11]. Or, tocmai această nostalgie este mărturisită de către individul nedelcian, pentru care dobândirea vârstei majoratului reprezintă și asumarea conștiinței libertății îndepărtate: „Lumea se dovedea mai puțin rectangulară decât crezusem până atunci. Fără aceste dovezi, dialectica, despre care tocmai citisem noi câte

[8] Carmen Mușat, *Frumoasa necunoscută. Literatura și paradoxurile teoriei*, Iași, Editura Polirom, 2017, p. 163

[9] Mircea Nedelciu, *Opere I. Aventuri într-o curte interioară. Efectul de ecou controlat.* Ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p. 55.

[10] *Ibidem*, p. 57.

[11] Vezi Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, traducere de Ciprian Mihali, Pitești, Editura Paralela 45, 2002. pp. 14-26.

ceva prin manualele de liceu, ar fi rămas o simplă metafizică în capetele noastre. Am mai fi avut noi atunci dreptul să devenim majori?”[12].

Partea a III-a a prozei de debut revine în prezentul evenimențial și surprinde câteva zile din viața în spațiul insalubru al internatului. Frigul și pustiul sunt elementele definitorii, nu doar în sens propriu, ci și metonimic, al lumii în care ființa trăiește. Un sfârșit de săptămână în spațiul heterotopic al internatului, gesturi și comportamente care mărturisesc singurătatea absolută a ființei, chiar dacă experiența este trăită de ambii orfani, naratorul și Rolly. Discursul se construiește la persoana a II-a, un tu dramatizat care permite instituirea unei stări de zbucium fără ca ființa să coboare în propria-i interioritate, fără să mărturisească zbuciumul interior: „Cum dracu n-ai răcit spălându-te în frigul ăla, Rolly?”[13] Frigul capătă dimensiuni metaforice prin relatarea morții unui tânăr de treisprezece ani. Moartea implacabilă, descrisă din perspectiva fratelui mai mare.

Personajul se mișcă printre obiecte, trasee randomizate între internat, cantina goală, un cinematograf, pentru ca, în final, duminica dimineața, să evadeze într-o excursie la câmp. Trecerea dinspre citadinul încremenit înspre ilimitatul câmpiei stă sub semnul recuperării unei normalități a naturii. Frigul e de data aceasta firesc, excursia cu cortul se dovedește o adevărată aventură din cauza viscolului de trei zile și trei nopți care se abate neașteptat peste loc. Excursia la câmpie pare a fi o nouă etapă existențială în care personajul narator redescoperă bucuria de a trăi, apartenența la o micro-comunitate „mă simțeam bine, în general, în cortul acela din mijlocul câmpului acoperit de zăpadă, iar noaptea, dormind în șuba mare și grea și călduroasă, alături de ceilalți la fel de bine echipați, aveam întotdeauna vise frumoase, atât de frumoase încât niciodată nu mi le aminteam dimineața”[14]. Aventura existențială presupune contemplarea spațiului ilimitat al câmpiei, singurul care poate oferi o primă respirație liberă. Privirea personajului narator descoperă apropiatul și îndepărtatul, iar limbajul capătă inflexiuni poetice sugerând parcă intrarea într-o altă dimensiune ontologică, aceea a ficțiunii: „Era totuși un tablou de iarnă ca-n visele poeților. (...) păduricea de salcâmi ale cărei contururi clare-negre spărgeau cerul cenușiu-înghețat de pe latura estică a cadrului nostru. Ieșise și soarele în această primă zi de liniște. Conturul lui galben șters se ghicea prin norii nu prea opaci care defilau prin fața lui într-un marș lent, ostenit, calm”[15]. Într-un asemenea peisaj, ființa se metamorfozează și dobândește ipostaza ficțională. Tema dublului este materializată prin imaginea a patru siluete, patru *Crai de Curte de Veche* adolescentini, care apare în planul orizontului, „păreau cumpenele a patru fântâni pornite înspre nord înspre căutarea apei”[16]. Prezența fantomatică a ființelor care se mișcau nefiresc, în cerc, apropiindu-se și îndepărtându-se constant, se prelungește și în a doua zi de dimineață în căutarea „urmelor păsărilor sau urmele unei păsări anume”[17], prelungind în eternitate imaginea celor patru adolescenți plecați în căutarea sensului lumii sau a sensului propriei existențe. Evadarea într-un spațiu „alternativ” al creativității este menționată și de Ion Bogdan Lefter: „ar putea fi vorba despre setea tinerească de aventuri, de patetisme, de

[12] *Ibidem*, p. 58.
[13] *Ibidem*, p. 53.
[14] *Ibidem*, p. 59.
[15] *Ibidem*, p. 62.
[16] *Ibidem*, p. 63.
[17] *Ibidem*, p. 65.

libertate, despre căutarea generică, despre evadarea într-un spațiu căruia albul zăpezii întinse cât vezi cu ochii, până la orizontul (...) acum îndepărtat și albastru, îi acordă – metaforic vorbind – ilimitarea; evadare – poate – și în spațiul alternativ al creativității (...)"[18]. Cele patru siluete pot fi înțelese ca proiecții ale lor fie în căutarea unui sens al vieții pe care realitatea – de tip comunist sau așa cum o percep la 18 ani – îl refuză, fie într-un spațiu imaginar, al literaturii, singurul care poate oferi un sens într-o lume resimțită ca opresivă, „curtea interioară". Atât Ion Bogdan Lefter, cât și Adina Dinițoiu susțin că finalul reprezintă un „debușeu în imaginar": „Cât de riscant ar fi ca în dârele subțiri pe care vietățile surprinse de viscol le-au lăsat pe covorul alb, alb ca – de ce nu?! – hârtia, să vedem o formă aparte, ezoterică de scriitură? Iar dacă e vorba despre «o pasăre anume», am putea presupune că sunt șanse ca urmele ei pe zăpadă să fie maxim-expresive, revelatoare, adică... – de ce nu?! – literare?..."[19]. „Curtea interioară" devine astfel o metaforă a spațiul scriiturii, în interiorul căruia viața capătă sens.

2. Figura eroului-îndemnul la acțiune

Alături de personajul-narator, alte trei figuri apar aici pentru a se „plimba" apoi nestingherite în toată proza scurtă nedelciană. Este vorba despre Rolly, Pictoru și Americanu. Ne vom opri asupra acestor personaje în încercarea de a ilustra multitudinea de euri ale Ființei postmoderne nedelciene. Rolly se înscrie în categoria orfanilor, dar pare să aparțină mai degrabă **tipului învingătorului**: „Ce-ți pasă? Tot ce e în farfurie trebuie trăit" afirmă personajul în debutul prozei, „formula lui Orlando" după cum o numește Gheorghe Crăciun, mărturisind foamea de viață, de concretul existenței. Afirmația reprezintă, pentru Gheorghe Crăciun, condiția tragică a omului exterior, devenind observator observat, obligat, prin actul fiziologic al hrănirii, să se plaseze necontenit în fața celorlalți, *să fie* prin gestul de a se hrăni[20]. El este cel care anunță fără uimire dispariția de acasă a Pictorului și se amuză pe seama ignoranței celorlalți. Aceeași atitudine senină transpare din monologul interior al personajului-narator care prezintă mișcările colegului de cameră care merge la cantină, la meci, se spală în lighean în camera înghețată, îl găsește pe Pictoru ascuns într-o casă pustie din mijlocul câmpului. În rest, aceeași atitudine contemplativă. O continuare a prozei de debut ne oferă *Uriașa și ciudata pasăre a viselor noastre,* text publicat postum de Gheorghe Crăciun în 2004 și inclus în prozele de tinerețe ale autorului. Mottoul „Acum, după facerea lumii, ce-ar mai fi de făcut decât refacerea ei?"[21] confirmă încercarea de evadare în spațiul alternativ al scriiturii identificată în proza de debut. Personaje metaleptice, cei patru adolescenți continuă aventura începută în prima proză, renunțând la atitudinea contemplativă în favoarea explorării spațiului naturii. Inițiatorul acestei aventuri este Rolly, identitatea personajului se construiește cu această nouă imagine. „Au trecut elefanții" repetă Rolly pe parcursul drumului pe care ceilalți par să-l facă doar din spiritul apartenenței la grup, fără entuziasm, iar afirmația, deși pare absurdă, este parte a unui insert non-literar din prima proză „Zenon: Mișcarea există așa cum există elefanți. Dar dacă într-o zi nu vor

[18] Ion Bogdan Lefter, loc. cit., p. 36.
[19] Ion Bogdan Lefter, loc cit., p. 36.
[20] Vezi Gheorghe Crăciun, *Doi într-o carte,* ed. cit., pp. 239-253.
[21] Mircea Nedelciu, *Opere II. Amendament la instinctul proprietății. Și ieri va fi o zi. Povestea poveștilor gen. '80.* Ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p. 377.

mai exista elefanți?”[22] și devine un îndemn la acțiune. Scopul mărturisit, căutarea unor pietre fotogenice dincolo de salcâmii plasați la marginea orizontului: „El era cel care credea cu toată puterea că dincolo de salcâmii aceia, frumoși, de altfel, așa cum străjuiau acum apusul soarelui, existau niște pietre”[23]. O transfigurare a celor patru adolescenți în dublul lor imaginar, artistic din prima proză. Cele patru siluete, contemplate inițial, capătă consistență prin asumarea ipostazei călătorului-explorator. Descoperirea pietrelor fotogenice într-un peisaj descins parcă din prozele romantice ale călătoriilor în spații exotice dă sens aventurii, construind imaginea unui personaj atoateștiutor, „Rolly care întotdeauna are atâta dreptate”[24].

Identitatea personajului este completată de apariția sa într-una dintre prozele SF ale autorului, *Împrejurarea iunie sau „fabula rasa”*. Într-o lume a viitorului cotropită de Ceilalți, atitudinea lui Rolly este eroică și catalizatoare pentru supraviețuire, ilustrând opțiunea nedelciană pentru implicare și rezistență la manipulare. Pictoru și personajul narator, alături de Ana, se ascund în podul unei case, spațiu pe care imaginația străinilor nu-l poate reprezenta, în timp ce Rolly este unul dintre oamenii capturați care reușește să evadeze. O societate distopică în care Ei sunt făuritorii de uzine, structuri care înghit individualul și uniformizează, aluzie transparentă la o societate comunistă alienantă. Această dimensiune a noului univers este marcată de non-reprezentabilitate, deci lumea distopică e sortită eșecului. „Ce vor ei să facă în zonele pe care le stăpânesc e sortit eșecului tocmai pentru că nu se poate povesti”[25] spune Rolly care apare în cadrul casei părăsite în care se adăposteau ceilalți trei. De altfel, rezistența acestuia devine unică pentru personajul-narator, gata să-și asume lașitatea acceptării unei noi condiții existențiale cu scopul unic al supraviețuirii. Proza se construiește pe tiparul cunoscut al acestui gen: lumea cotropită fiind compensată de imaginea unui spațiu al pădurii salvatoare în care indivizii experimentează din nou soluția salvatoare a comunității. Erou al acestui univers este Rolly, cel care experimentează noua ordine, dar reușește să evadeze în umanitatea terorizată, anunțând, profetic prăbușirea acestei distopii „Noi suntem născuți învingători”[26].

3. Figura boemului

Pictoru, al treilea personaj al grupului din *Aventuri într-o curte interioară,* este singurul care are părinți, dar decide să fugă de acasă. Aflat în pragul majoratului, personajul mărturisește criza adolescentină, un timp liminal prin excelență. A doua parte a prozei surprinde rătăcirea în spațiul labirintic citadin, în căutarea unei limbi comune, o descoperire a singurătății și a crizei comunicării într-un univers populat de obiecte. Narațiunea la persoana a II-a mărturisește scindarea conștiinței personajului, o „dedublare introspectivă”[27] necesară devenirii. Atitudinea contemplativă este dublată de

[22] Mircea Nedelciu, *Opere I,* ed. cit., p. 48.
[23] Mircea Nedelciu, *Opere II,* ed. cit., p. 378.
[24] *Ibidem*, p. 380.
[25] Mircea Nedelciu, *Opere II,* ed. cit., p. 336.
[26] *Ibidem*, p. 337.
[27] Adrian Oțoiu, „Confruntare nostalgică a unui erou cu varianta revolută a sinelui său; dedublare schizoidă sub efectul vinovăției sau remușcării, observarea propriilor acțiuni cu o ironică detașare; scindarea sinelui ezitând între două opțiuni contrarii; neliniște privind identitatea proprie. Iată doar câteva dintre situațiile în care sinele se dedublează între un eu al prezentului și un tu al trecutului, un eu acuzator și un tu acuzat, un eu al acțiunii și un tu al reacțiunii”, *op. cit*., p. 206.

una a căutării unui sens, dar aventura existențială este pusă sub semnul eșecului. Dispersia subiectului, în termenii lui Baudrillard, este generată de experiența diversității celorlalți și a propriei alterități. Individului i se refuză instituirea unor relații cu mediul sau cu Celălalt, într-o comunitate dominată de criza comunicării: „Vezi fețele unor necunoscuți părând să-ți zâmbească sau ignorându-te sau încruntându-se la tine. Aștepți ca unul dintre ei să-ți arunce o vorbă, aștepți. Aștepți. Vorbele se schimbă între ei. Pe rând. Dar nici măcar între ei nu vorbesc”[28]. Spațiul citadin, marcat de murdăria primei zăpezi, ni se dezvăluie ca o rețea labirintică, fără nicio ierarhie între centru și margine, deci fără un topos sacru, și se oferă spre traversare doar pentru a-i fi descoperită configurația. Imagini deleuziene, vizuale și sonore pure, construiesc imaginea unui teritoriu care se refuză cunoașterii prin participare, pus sub semnul stranietății printr-o aglomerare de obiecte banale care se insolitează. Privirea personajului se oprește asupra obiectelor „Privești o vitrină, un stand, un panou, un afiș. Imposibil de realizat un dialog cu o vitrină!”[29], iar urechea e incapabilă să descopere sensul dincolo de murmurul necontenit „Totul e murmur, fețele lor trec pe lângă tine privindu-te sau nu. Trec pe lângă tine, prin tine, ca un murmur ininteligibil”[30]. O atare experiență amplifică criza comunicării tradiționale, prin instituirea unor „relații spectrale” care dispersează ființa. Plasat în spațiul exterior, al orașului – dacă îl raportăm la cel al familiei, al casei natale, interior și protector – ca mediu liminal necesar maturizării, într-o încercare ratată de asumare a propriului destin prin ruptura de familie, Pictoru descoperă lipsa de sens a lumii, insolitarea și afirmă imposibilitatea comunicării: „NIMENI NU CREDE ÎNTR-O LIMBĂ COMUNĂ”[31]. Anonimatul devine anomie, în termenii lui Baudrillard, individualul trebuie să caute o altă formă de relaționare cu Celălalt în momentul descoperirii propriei alterități. În acest sens poate fi înțeles momentul descoperirii unui scop al acestei rătăciri, să cumpere un film pentru aparatul de fotografiat, opțiunea pentru o altă reprezentare a lumii, postmodernă, singura care permite instituirea unui sens prin „capacitatea lui de a primi imaginile latente, de a le transforma sub acțiunea revelatorului, în imagini negative vizibile, apoi la procesul copierii prin proiecție, la copiile pozitive, în culori sau alb-negru, care rezultă”[32]. O cunoaștere mediată artistic a lumii, opțiune postmodernă, care adaugă un nou strat de semnificație realității și instituie ficționalitatea ca dominantă.

Aventura existențială a personajului continuă în spațiul câmpiei. Este găsit de Rolly, întâmplător, într-o căsuță părăsită, aproape de locul ales de cei trei prieteni pentru a-și așeza cortul și recuperat în grupul tinerilor adolescenți. Spațiul ilimitat și viu permite starea de fericire prin experiența unei aventuri reale. Apare aici primul gest care justifică numele personajului, capacitatea de a imagina noi ipostaze existențiale prin pictură. Putem include personajul în categoria boemului, ființă liminală prin excelență, așezată în spațiul interstițial, un prag dintre real și ficțiunea pe care o instituie.

Pentru a ilustra o evoluție cronologică a acestei ipostaze mateine, vom ilustra existența acestuia în *Uriașa și ciudata pasăre a viselor noastre.* Caracterul boem al personajului, opțiunea pentru o reprezentare artistică a realului este marcată de o

[28] Mircea Nedelciu, *Opere I,* ed. cit., p. 46.
[29] *Ibidem*, p. 46.
[30] *Ibidem*, p. 47.
[31] *Ibidem*, p. 51.
[32] *Ibidem*, p. 50.

retragere din tot ceea ce este lumesc, o absentă participare la aventura existențială. Trăsăturile sunt surprinse dintr-o perspectivă exterioară, cea a personajului-narator, cu calități regizorale, de altfel, pentru care toate aceste trăiri în mijlocul naturii sunt surse ale viitoarelor reprezentări artistice, cinematografice. Descoperim astfel duplicitatea ființei, specific boemă, indiferența și cinismul, disprețul față de o cunoaștere empirică a realului: „Pictoru' mergea în urma mea absent, cu niște priviri străine de orice lucru lumesc”[33] și așteptarea, mărturisită ulterior, a unei revelații: „Mai târziu avea să-mi mărturisească oarecum rușinat, oarecum mândru că aștepta să se deschidă cerul și să apară o droaie de îngeri cu glasuri subțiri - «Aleluia»”[34]. O revelație lipsită de transcendență, după cum precizează naratorul, generată de ascultarea melodiei respective la radio, un simulacru al relației ființă-Divinitate în timpul comunismului, așteptată, deci posibilă, într-un spațiu al naturii primordiale.

O altă felie de viață din existența Pictorului ne permite să inserăm figura acestuia într-o serie a devenirii existențiale. De data aceasta, personajul este plasat într-o mansardă murdară din oraș, spațiu prin excelență marginal, ce amplifica criza identitară în viziunea lui Bachelard, într-o discuție care se construiește în jurul raportului dintre realitate și reprezentările ei artistice. Scena este motivată de un eveniment anterior, o excursie în natură a personajului-narator împreună cu Americanu, moment care trebuie rememorat pentru a deveni substanță epică ficțională. Figura personajului se construiește într-un prim moment într-o manieră aproape balzaciană, în relație cu mediul în care trăiește. Spațiul mansardei mizere, parte a casei care este asociată de Bachelard cu proiecțiile sinelui, ruptă de rădăcini, deci alienantă, ni se dezvăluie prin privirea personajelor ca un amestec haotic de obiecte ce pare a reflecta starea de oboseală a locatarului „foarte obosit, supărat, frecându-și ochii”. Privirea se focalizează cinematografic pe obiectele aruncate haotic „masa murdară, hârtiile răspândite în dezordine și deasupra lor, așezate probabil de foarte curând, o sticlă de ulei, o roșie și doi castraveți”[35]. Descrierile detaliate conturează un mediu apăsător, angoasant care generează parcă presiune asupra ființei. Obiectele descrise, starea de haos rămân exterioare personajului care privește uimit propriul său interior. Imagini pur vizuale înlocuiesc treptat descrierea instituind o stare de reverie nu doar personajului-narator: „galbenul uleiului, roșul-aprins al roșiei, verdele-alburiu al castraveților plus lumina stranie a soarelui care asfințea și semiîntunericul din jur m-au străfulgerat în momentul intrării și m-au făcut pentru multă vreme să mă simt ca pe altă lume”[36] chiar observatorului-participator: „a început să privească obiectele de pe masă cu aceeași curiozitate cu care le priveam și eu”[37]. Asumarea unor roluri complementare permite identificarea trăsăturilor definitorii ale personajului care rememorează, alături de eul naratorial, excursia la câmp cu scopul de a-i găsi o formă de reprezentare artistică adecvată. Reținem afirmarea pulverizării Sinelui prin experiențe empirice sau culturale: „îmbogățindu-ne nu devenim mai bogați, ci mai scindați și, nemaiputând stăpâni multitudinea de țăndări în care ne-am scindat, nu mai tronăm peste ele, ci alergăm

[33] Mircea Nedelciu, *Opere II*, ed. cit., p. 377.
[34] *Ibidem*, p. 378.
[35] *Ibidem*, p. 137.
[36] *Ibidem.*
[37] *Ibidem.*

ameținд de la una la alta și astfel acestea ne subjugă”[38]. Pictoru' mărturisește opțiunea pentru o reprezentare mediată a realității, situându-se, încă o dată, în planul liminal al boemului mediind între realitate și imaginație: „o operă de artă, fie chiar și un film de Fellini, poate fi o mijlocire”[39]. Discuția despre nașterea scriiturii și gradul de adecvare la realul trăit se finalizează cu o mutare a perspectivei dinspre personajul-narator/Scriitor înspre cea a artistului boem și o intrare definitivă în lumea basmului. Astfel, aventura celor doi tineri este relatată de către personajul absent, Pictoru, transformată astfel într-una posibilă, fabuloasă prin inserarea indicilor temporali ai basmului, viața devenind sursă a lumilor posibile, șanse de evadare dintr-o realitate cenușie: „Ați străbătut zeci de păduri, v-ați urcat în sute de copaci, zeci de câmpuri cu grâu înșirate în fața voastră (...) Ați mers așa sute de zile și seara ați băut o mie de căni de vin”[40].

Asumarea ipostazei artistului boem poate fi înțeleasă și ca o formă de revoltă față de absurdul lumii și dictatura comunistă. În *Efectul de ecou controlat*, proză din volumul cu același nume, Pictoru este partenerul de discuție al unui eu narativ terorizat de presiunea superiorilor care cereau o delațiune. Existența lor, ajunsă la maturitate, se derulează în interiorul unor convenții sociale care anulează libertatea visată în adolescență sau, cel puțin, o limitează. Cele două personaje se raportează însă în mod diferit la aceste convenții și limite. Pictoru, boem prin natura meseriei, își permite libertatea de mișcare și de opinie, în timp ce personajul narator care este funcționar într-un minister își construiește existența prin adecvare la normele perioadei mărturisind frica pe care o posibilă revoltă i-o provoacă. Firul epic se construiește în jurul indeciziei lui Grig, personajul-narator, care trăiește o situație morală dilematică: șeful direct, Bencu, îi cere, confidențial, o declarație scrisă despre comportamentul neadecvat al unui șef mai mare din minister, Fotache, atenționându-l că are deja una asemănătoare de la un coleg de-al lui. Gestul provoacă o criză morală și permite incursiuni în analiza impactului pe care un text scris îl poate avea atât asupra autorului său, cât și asupra celorlalți. Situația trimite la scene obișnuite în perioada comunistă, delațiunea sau șantajul. Pictoru este aici în ipostaza confidentului, singurul căruia îi poate fi mărturisită situația creată, chiar dacă opiniile lui sunt considerate „șoptite, lipsite de realism, comice”[41].

Personajul ni se dezvăluie prin fluxul verbal, corp sonor, în relație cu mediile în care trăiește. O existență autentică, bucuria de a trăi într-un contact ritualic cu materia, sugerează opțiunea de a cumpăra o casă în Apuseni, muntele fiind, prin excelență la Nedelciu, spațiu al transcendenței. În opoziție cu acesta, petrecerea organizată de noua burghezie bucureșteană, la care invitat fiind Pictoru participă din curiozitate, stă sub semnul excesului, al snobismului și derizoriului: „Ooo, dar la acest festin veniseră, dragă și zeii. Venise Banul, apartamentul (era la patru camere și venise cu Vila, care își pusese colier de scări interioare), Autoturismul, Buletinul de București, Pașaportul, Călătoriile și Rudele în străinătate și alți Zei mai mărunței. Ei se amestecau nevăzuți în conversația aleasă a convivilor, iar aceștia nu încetau să se închine”[42]. Disprețul manifestat de acest „filosof cinic” față de o nouă clasă socială a societății comuniste este orientat și asupra lui Grig pe care-l numește „șoarece” sugerându-i o scrisoare în care să-și exprime revolta

[38] *Ibidem*, p. 143.
[39] *Ibidem*, p. 142.
[40] *Ibidem*, p. 144.
[41] *Ibidem*, p. 272.
[42] *Ibidem*, p. 274.

față de asemenea practici: „Scrie-i, domnule șoarece, o scrisoare lu ăsta care ți-a cerut chestia și începe așa «Te bag în mă-ta!» și termini cu aceeași propoziție. Mi se pare o propoziție excelentă pentru cazuri d-astea. Frumoasă de-a dreptul, măiestrie în stil!”[43].

O altă dimensiune a personajului ni se oferă din perspectiva raportului dintre Autor, aici pictor, și creația sa, mai precis efectul de ecou al textului literar sau nonliterar. Purtând chiar titlul volumului, *Efectul de ecou controlat,* textul discută efectul pe care creația artistică, non-literară sau literară, îl produce asupra publicului, asupra Celuilalt. Textul scrisorii prin care Grig trebuie să denunțe un comportament imoral, nu din perspectiva propriilor valori, ci ca efect al șantajului, al presiunii sistemului se oglindește în imaginea tabloului la care Pictoru lucrează. Este vorba despre o *stradă a ecoului*, de la periferia bucureșteană, care urmează să fie dărâmată, numele străzii fiind și al tabloului: „Noul tablou la care lucra părea să fie o aglomerare de străduțe mici, diforme, o stradă de mahala sau un cartier în demolare. Tot felul de pete geometrice de culoare se strângeau în jurul unui fel de pătrat alb care ocupa centrul și părea o fereastră deschisă, în partea de jos traversată timid de două rămurele înflorite”[44]. Imaginea unei străzi periferice, pe cale a fi dărâmată – strat subversiv al textului –, poate fi înțeleasă dintr-o dublă perspectivă. Pe de o parte, prin raportare la realitatea care urmează să dispară, mimesisul atât cât există într-o reprezentare artistică vizuală, pe de altă parte imaginea care păstrează o realitate care a dispărut. În ceea ce privește implicarea autorului, aici este vorba despre rama aplicată imaginii, cea care estompează sau deviază efectul, limitează înțelegerea produsului[45]. Efectul de vătuire pe care Grig îl menționează declanșează furia artistului conștient de faptul că nu poate controla efectul creației sale, că acesta depinde doar de reacția destinatarului, care, de multe ori, face parte din grupul snob al noii burghezii. Latura subversivă a prozei este analizată de Adina Dinițoiu[46], ne oprim doar asupra ipostazei personajului acum. Latura boemă a acestuia, nonconformismul și libertatea de expresie par inutile raportate la rolul pe care ființa creatoare poate să-l îndeplinească într-un mediu opresiv. Revolta este generată de imposibilitatea controlării ecoului unui produs artistic, dimensiune a textului analizată de Sorin Alexandrescu: „Rezonanța controlată este, din contră, teritoriul vicleniei: Grig poate intra în jocul lui Bencu, simulând acceptarea, gata să iasă la momentul oportun pentru a-l manipula la rândul lui pe Bencu. Cred că și rezonanța controlată este domeniul activității textuale, în sensul dublu l activității pe text și al activității prin text, domeniul perlocuțiunilor și deci al trecerii la acțiune”[47]. Or, acest joc implică o competență socială, afirmă criticul literar, împărtășită de autor, cititor, membrii unei societăți. Tema fixează proza nedelciană în contextul social, politic, cultural al anilor ‘80-'90, fiindcă rezonanța textului artistic presupune o receptare prin raportare la context „la «forțele culturale» care determină textul și cărora le este expresia: cenzura ideologică, nevoia interioară de libertate și lupta prin text cu această cenzură, dublul limbaj așadar, complicitatea cu

[43] *Ibidem,* p. 275.
[44] *Ibidem,* p. 273.
[45] Derrida despre rama tabloului.
[46] Adina Dinițoiu, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții,* București, Editura Tracus Arte, 2011, pp. 247-257.
[47] Sorin Alexandrescu, *Ecoul și rezonanța,* prefață la *Aventuri într-o curte interioară,* integrala prozei scurte, prefață de Ion Bogdan Lefter, postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Paralela 45, Pitești, 1999, p. 726.

cititorul și îndemnul la lectură activă, adică la rezistența la manipulare prin deconspirarea convențiilor literaturii”[48]. Din această perspectivă, definitorie rămâne dilema lui Pictoru: „Să trăiești eficient înseamnă să trăiești cu o informație adecvată” spune acesta, întrebându-se apoi „Dar cine decide care informație e adecvată pentru mine și care nu e?”[49]. Tabloul și scrisoarea de denunț devin opțiuni existențiale într-o lume în care mediul în care trăiește ființa este opresiv, iar cele două personaje par a fi un dublet al Ființei amenințate de presiunea sistemului. Fie în ipostaza funcționarului public înghițit de aparatul birocratic și de sistem, dominat de frică, fie cea a artistului boem care își afirmă orgolios libertatea de exprimare, omul nedelcian mărturisește, de data aceasta, zbuciumul lăuntric al irosirii existențiale într-un univers definit rizomatic prin relațiile care se instituie.

Într-o permanentă căutare de sine, personajul nedelcian descoperă o temporalitate în disoluție. Ne referim, în primul rând la un timp al comunismului pe care l-am plasat sub semnul unei *liminalități permanente,* o schismogeneză, element definitoriu al alienării existențiale. La nivelul experiențelor individuale, observăm preponderența maturizărilor ratate, din nou temporalitate liminală. Fie că este vorba despre descoperirea unui trecut degradat în căutările identitare, a unei memorii care sfâșie și amplifică pulverizarea Sinelui, fie că tema abordată este *războiul – timp al disoluției prin excelență –,* temporalitatea nedelciană este marcată de *imponderabilitate și reversabilitate,* timp care materializează o triplă criză „dezvăluie o percepție dezordonată asupra lumii și a individului, pe care nu o poate capta decât în frânturi disparate”[50].

Înțelegând *subiectul rizomatic* nu doar ca multitudine de euri care definește ființa, ci și ca dispersare a acestuia în obiectele cu care vine în contact, ca parcurgere a unor trasee identitare complementare, am optat pentru ilustrarea *dimensiunii rizomatice a ființei* prin raportare la o serie de *personaje metaleptice,* construcții ficționale care traversează opera lui Nedelciu, într-o devenire care poate fi asociată unei *serii.* Configurarea eului se face pe fundal cultural și social, corpul intim se refuză verbalizării, identitatea fixă este eludată. Lipsite de conștiința apartenenței la un loc matricial, personajele traversează spații diferite în căutarea unui sens al existenței, refuzat.

Bibliografie

Bibliografie de referință

NEDELCIU, Mircea, *Opere I. Aventuri într-o curte interioară. Efectul de ecou controlat*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Pitești, Editura Paralela 45, 2014.

NEDELCIU, Mircea, *Opere II. Amendament la instinctul proprietății. Și ieri va fi o zi. Povestea poveștilor gen. 80.,* ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Pitești, Editura Paralela 45, 2014.

[48] Adina Dinițoiu, *op. cit*., p. 255.
[49] Mircea Nedelciu, *Opere I,* ed. cit., p. 276.
[50] Florentina Sâmihăian, *Proza postmodernă românească. O abordare pragmatică,* Editura Universității București, București, 2013, p. 48.

NEDELCIU, Mircea, *Opere III. Zmeura de câmpie (roman împotriva memoriei*), ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Pitești, Editura Paralela 45, 2015.
NEDELCIU, Mircea, *Opere IV. Tratament fabulatoriu*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Pitești, Editura Paralela 45, 2015.
NEDELCIU, Mircea, *Opere V. Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, Femeia în roșu*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Pitești, Editura Paralela 45.
NEDELCIU, Mircea, *Opere VI. Zodia scafandrului,* ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Pitești, Editura Paralela 45, 2016.

Bibliografie critică

AUGÉ, Marc, *Non-place. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, transalted by John Howe, Verso, London, New York, 1995.
BACHELARD, Gaston, *Pământul și reveriile ființ*ei, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers.
BACHELARD, Gaston, *Poetica spațiului*, traducere Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2003.
BAUDRILLARD, Jean, Marc GUILLAUME, *Figuri ale alterității*, traducere de Ciprian Mihali, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.
CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernism românesc*, postfață de Paul Cornea, București, Editura Humanitas, 1999.
CÂMPAN, Diana, *Utopii, dileme, solitudini-pragurile poeticului în secolul XX*, postfață de Mircea Braga, București, Editura Academiei Române, 2015.
CORDOȘ, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Editura Cartea Românească, 2012.
CORDOȘ, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, Ediția a II-a, adăugită, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2002.
CRĂCIUN, Gheorghe (coord.), *Competiția continuă, Generația 80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Vlasie.
CRĂCIUN, Gheorghe, *Doi într-o carte (fără a-l socoti pe autorul ei).* Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu, Ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun, Prefață de Carmen Mușat, Iași-Editura Polirom, București-Cartea Românească, 2016.
CRĂCIUN, Gheorghe, *Pactul somatografic*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Pitești, Editura Paralela 45, 2009.
DINIȚOIU, Adina, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții,* București, Editura Tracus Arte, 2011.
GEACĂR, Ioana, *Dictatura auctorială: Eseu despre proza experimentală a lui Mircea Nedelciu*, București, Editura Fundației Culturale Libra, 2008.
IONESCU, Al. Th., *Mircea Nedelciu. Monografie*, antologie comentată, receptare critică, Brașov, Editura Aula, 2001.
LEFTER, Ion Bogdan, *7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu*, Pitești, Editura Paralela 45, 2010.
LEFTER, Ion Bogdan, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum: fotograme din postmodernitatea românească*, Pitești, Editura Paralela 45, 2010.
MUȘAT, Carmen, *Frumoasa necunoscută. Literatura și paradoxurile teoriei*, Iași, Editura Polirom, 2017.
ȚEPOSU, Radu G, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ediția a III-a, prefață de Al. Cistelecan, Editura Cartea Românească, București, 2006.