

## TIMPUL PULSATORIU AL EXISTENȚEI – SIMULTANEAȚI ȘI FRAGMENTARISM ÎN AVENTURA SCRIERILOR LUI MIRCEA NEDELCIU

**Dr. Gabriela Anamaria GÂLEA**  
**Colegiul Național „Titu Maiorescu” Aiud**

**Abstract:** *In postmodern prose, whose spatial model is the rhizomatic labyrinth or the archipelago, we witness a pulverization of temporality, both on the axis of the storyteller - through the use of metaphors of textuality - and on the axis of the story - through the overlapping of temporal moments, the dilation or compression of time depending on the attitude and perception of the subject. Florentina Sâmihăian identifies several ways of temporal representation in the order of the discourse, of a time of the story defined as rhythmic or pulsating. Chronological time, the present as the sequence between a before and an after, is replaced by a non-chronological time, whether we are talking about incursions into the successive layers of the past, by a present marked by the simultaneity of peaks within the same event, or by an interval of time generated within a moment by an engagement. The fragmentation and absurdity of reality are marked at the level of artistic representation through the dominance of the immeasurable, through a permanent confrontation between an interior that reflects, trying to integrate events into concepts, and an exterior from which the laws of association, similarity or visible opposition disappear at the level of the imaginary through irrational cuts.*

**Keywords:** *rhizomatic labyrinth, rhythmic or pulsating time, non-chronological time, irrational cuts, time image*

### 1. Timpul pulsatoriu

O analiză a temporalității în proza lui Mircea Nedelciu, fie proză scurtă, fie roman, stă sub semnul existenței umane plasate într-un *univers rizomatic*. Din perspectiva cronotopului post-bahian, unui spațiu rizomatic sau de tip arhipelag îi va corespunde o *pulverizare a temporalității* într-un demers specific postmodernismului în care nu mai există diferențe între literatură și viață: „*Postmodern narrative denies the dissociation of art from life, making the act of reading and interpretation the subject of the book. Readers must continuously recognize that when they read, as when they do other things, their consciousness is active, not passive; that reading time is not a separate arrangement where one brackets or neutralizes life but instead a full exercise of that life. To read any text [...] is to participate; it is to continue to undergo the warps and deformations that never-neutral life always entails. [...] To read postmodern narrative is to participate self-consciously in the invention and deformation of value*”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> „Narațiunea postmodernă neagă disocierea dintre artă și viață, alegând să aducă în centrul atenției tema lecturii și a interpretării textului. Cititorii trebuie să recunoască în permanență această temă în

Dimensiunea temporală a constituit una dintre categoriile definatorii ale narativului. Studiile de naratologie disting între diferite timpuri prezente în textul literar, marcând de fiecare dată distincția dintre un *timp al istoriei* și unul al *povestirii*, corespunzătoare celor două niveluri ale textului literar: *evenimentele* pe care le construiește și *discursul* prin care sunt transmise acestea. Jean-Michel Adam și Francoise Revaz delimitează două temporalități ale povestirii pornind de la afirmația lui Christian Metz „Povestirea este o secvență de două ori temporală: este *timpul lucrului-povestit și timpul povestirii* (timpul semnificatului și timpul semnificantului)”<sup>2</sup>. Straturile existente sunt organizate de o *temporalitate externă* care însumează momente istorice reale legate de scriere, publicare sau lectură a textului și o *temporalitate internă* – timp diegetic și timp al discursului narativ. Gérard Genette distinge între un *timp al istoriei*, corespunzător unei axe a povestitului, semnificat sau conținut narativ, unul al *narațiunii* (recit) – înțelese ca act al narării, corespunzător unei axe a povestitorului, semnificat, enunț sau text în întregime și un timp al *povestirii* – act narativ și prin extensie ansamblul situației în care aceasta se produce subliniind dimensiunea iluzorie a acestuia din urmă: „*le temps du recit est un pseudo-temp en ce sens qu'il consiste empiriquement, pour le lecteur, en un espace du texte que seule la lecture peut convertir en durée*”<sup>3</sup>. O analiză a ordinii temporale în opera literară constă, în opinia lui Genette, în stabilirea unor raporturi între *ordinea* evenimentelor din planul istoriei, a diegezei, cu o anumită ordonare a acestora în planul discursului, fiind definită în termeni de *ordine* – raportul dintre ordinea temporală a succesiunii evenimentelor în istorie și o pseudo-ordine din text, *viteză* – raportul dintre durata variabilă a episoadelor diegetice și lungimea paginii și *frecvență* – relațiile dintre repetițiile din planul istoriei și cele din planul narațiunii. Pornind de la teoriile elaborate de Tzvetan Todorov, Genette analizează romanele lui Proust utilizând concepte legate timp, mod și aspect: „*Cette division classait les problèmes du récit en trois catégories: celle du temps, «où s'exprime le rapport entre le temps de l'histoire et celui du discours»; celle de l'aspect, «ou la manière dont l'histoire est perçue par le narrateur»; celle du mode, c'est-à-dire «le type de discours utilisé par le narrateur»*”<sup>4</sup>.

---

ceea ce citesc, căci, așa cum se întâmplă și în alte situații, conștiința lor este activă, nu pasivă; să înțeleagă că lectura nu pune în paranteză sau neutralizează viața/realitatea, ci este chiar un exercițiu al acelei vieți/al acelei realități. A citi orice text ... înseamnă a participa; a continua să construiești urzeala și deformările pe care viața/realitatea niciodată neutră le aduce cu sine. A citi narațiuni postmoderne înseamnă a participa în mod conștient în inventarea și deformarea diferitelor accepții ale vieții” *apud* Florentina Sâmișăian, *Proza postmodernă românească. O abordare pragmatică*, București, Editura Universității București, 2013, p. 79.

<sup>2</sup> Jean-Michel Adam, F. Revaz, *Analiza povestirii*, traducere de Sorin Pârvu, București, Institutul European, 1999, p. 48.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972: „timpul povestirii este un pseudo-fals în sensul în care există empiric doar pentru cititor, într-un spațiu al textului pe care doar lectura îl poate converti în durată.” (trad. noastră), p. 73.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 74: „Această divizare clasează problemele povestirii în trei categorii: aceea a timpului în care se exprimă raportul dintre timpul istoriei și cel al discursului, acela al aspectului sau maniera în care istoria este percepută de către narator, și acela al modului, adică al tipului de discurs utilizat de narator.” (trad. noastră).

Raportul dintre cele două axe temporale<sup>5</sup> generează o *durată/viteză* proprie fiecărui text, definită de Milan Kundera prin raportare la structura muzicală în termeni de moderato, allegro, adagio sau presto<sup>6</sup>. Dacă discursul povestitorului este marcat de *linearitate*, axa istoriei povestite comportă *rupturi temporale, analepse-reveniri, prolepse-anticipări* sau *elipse-pauze*, care stabilesc un *tempo specific*: „*Elipsele și rezumatele introduc accelerări ce contrastează cu încetinirea produsă de orice expunere descriptivă*”<sup>7</sup>. Paradoxul ficțiunii constă însă în anularea valorii timpurilor verbale ale trecutului în contextul în care diegeza – universul instituit în spațiul ficțional – este întotdeauna în trecutul vocii narative, astfel încât „*Decalajele dintre axa povestitorului și cea a povestitului reprezintă, pare-se, legea punerii în text*”<sup>8</sup>. *Anacronii narative* în terminologia lui Gérard Genette, discordanțele dintre ordinea evenimentelor și cea a discursului se manifestă, așa cum am menționat, în *elipse, analepse și prolepse* care instituie un discurs secund subordonat celui principal, dar și sub forma *paralepselor* – exces de informație – și *paralipselor* – omisiuni paralele – în planul conținutului. Teoreticianul distinge între *analepsele heterodiegetice* care aparțin unui narator omniscient și introduc în timpul narațiunii momente temporale diegetice diferite *prin date despre trecutul personajelor*, de exemplu, și cele *homodiegetice*, aparținând unui *personaj*, situate pe aceeași linie cu povestirea inițială, primă, prin care *sunt completate* eventualele lacune, elipse, din existența acestuia, definatorii pentru a-i înțelege destinul, situații repetitive sau amintiri. O situație aparte o constituie *prolepsa* – situație în care anumite informații, evenimente din viața personajelor au fost evitate, mai ales din perspectiva impactului emoțional pe care l-au produs. Raportate la câmpul povestirii prime, inițiale, *analepsele* pot fi *externe sau interne*, în funcție de situarea acestora în interiorul sau exteriorul acestuia, în timp ce, în raport cu *temporalitatea* discursului, ele sunt *parțiale* – accentuând ruptura temporală – sau *totale*, complete, marcând dimensiunea ludică a joncțiunii dintre povestirea primă și cea analeptică. Anticiparea evenimentelor sau *prolepsa*, mai puțin prezentă în opera literară, constituie o marcă a „intriigii predestinării” (în termenii lui Todorov), fiind clasificate în aceeași termeni ca *prolepse exterioare* – cu funcție de epilog – și *interne*, interferează, dublează timpul discursului narativ. Funcția acestora este fie *una completivă* – în cazul acesta în raport cu lacune ulterioare –, fie *una repetitivă*, dublând discursul narativ. Spre deosebire de analepse, prolepsele sunt întotdeauna *parțiale*, intrarea sau ieșirea din timpul viitor fiind marcată prin mărci lexicale ușor de identificat.

În proza postmodernă al cărei model spațial este labirintul rizomatic sau arhipelagul asistăm la o *pulverizare a temporalității*, atât pe *axa povestitorului* – prin utilizarea metaforelor textualității – cât și pe *axa povestitului* – prin suprapunerea momentelor temporale, dilatarea sau comprimarea timpului în funcție de atitudinea și percepția subiectului. Florentina Sâmișăian identifică câteva modalități de reprezentare temporală în ordinea discursului, a unui timp al povestirii definit ca

<sup>5</sup> J.-M. Adam, F. Revaz, *op. cit.*, p. 49.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 54.

*ritmic sau pulsatoriu*, generat de o *triplă criză*: „«timpul ritmic» („rhythmic time“) sau pulsatoriu, aş nuanţa eu, derivă dintr-o triplă criză – a semnelui, a obiectului şi a subiectului – şi dezvăluie o percepţie dezordonată asupra lumii şi a individului, pe care nu o poate capta decât în frânturi dispartate. Discursul postmodern încorporează inclusiv convenţia raţionalistă asupra timpului înţeles ca metaforă a călătoriei, o internalizează ca pe un joc, ca pe un set de reguli între multe altele. În plus, reprezentările postmoderne ale temporalităţii vizează contingentul, particularul şi detaliul, simultaneitatea şi fragmentarismul, surpriza”<sup>9</sup>.

Timpul nu mai reprezintă pentru postmoderni o categorie „exemplară şi imuabilă” a devenirii istorice. De aceea, ei evită aş numitele „epoci de aur” ale istoriei în două moduri: fie prin *preferinţa pentru perioadele marginale*, mai puţin cunoscute, obscure şi incongruente, fie prin preferinţa pentru *timpul cotidianului anost* sau pentru *micro-timpul individual*: „«Timpul ritmic» al scrierilor postmodernilor, pe care îl analizează Ermarth, se manifestă ca proliferare a detaliilor şi a temelor diverse, ca arbitrar şi impredictibil. Felul în care limbajul pune în evidenţă aceste trăsături ale temporalităţii demonstrează vitalitatea literaturii postmoderne, capabilă să surprindă şi să ofere forme noi de reprezentare a nonreprezentabilului”<sup>10</sup>.

## 2. Temporalităţi în disoluţie

O nouă perspectivă asupra temporalităţii, asupra raporturilor dintre trecut-prezent şi viitor în creaţia contemporană ne oferă Gilles Deleuze în *Cinema II – Imaginea-timp*<sup>11</sup>. Deşi volumul are la bază analiza cinematografiei moderne, autorul mărturiseşte că intenţia sa a fost elaborarea unor concepte ale cinematografului, utilizabile nu doar în cinematografie, ci şi în literatură, mai ales că baza teoretică o constituie studiile despre noul roman francez prin repetate trimiteri la Robbe-Grillet. De altfel, relaţia dintre Noul Roman şi cinematografie este analizată de Alain Robbe-Grillet, romancier şi scenarist deopotrivă, care mărturiseşte că fascinaţia scriitorilor pentru tehnicile şi conceptele cinematografice este cauzată de perspectivele multiple pe care acestea le oferă – banda sonoră, îmbinarea auditivului cu vizualul, imaginea ca sunet – deci posibilitatea de a transmite, sub *aparenţa obiectivităţii* camerei de filmat, ceea ce este imaginaţie, vis sau amintire. Modificările surprinse vizează atât *descrierile, naraţiunea cât şi temporalitatea*. Atenţia îndreptată înspre lucrurile banale, cotidiene, nesemnificative deturneză funcţiile descrierii tradiţionale în aş măsură încât aceasta nu mai oferă un *cadru verosimil al evenimentului*, nu mai stabileşte nicio legătură cu identitatea personajului şi nu îi poate motiva destinul. Dimpotrivă, asistăm la o *amplificare a descrierilor care îşi afirmă „funcţia creatoare”* vorbind despre obiecte neînsemnate, *amplificând* ambiguitatea, distrugând vizibilul pentru că atenţia este îndreptată spre fluxul descrierii şi nu un anumit obiect, cadru, mediu. Or, această opţiunea contribuie la instituirea unui *timp*

<sup>9</sup> Florentina Sâmhăian, *op. cit.*, p. 48.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 2. Imaginea-timp*, traducere Ştefana şi Ioan Pop-Curşeu, notă asupra ediţiei şi postfaţă Ioan Pop-Curşeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2013.

*încremenit* în momente ale prezentului, sustras cronologiei: „Tăieturile de montaj, repetițiile de scene, contradicțiile, personajele bruscat încremenite ca în niște fotografii de amator conferă prezentului perpetuu întreaga sa forță și violență”<sup>12</sup>. Ieșirea din curgerea timpului efemer se realizează prin înțelegerea *Operei* artistice, literare sau cinematografice, ca având *propria ei realitate* generată de *construcția artistică ca succesiune aleatorie a momentelor* și descrierilor, durata ei fiind chiar timpul derulării, într-un univers în care nu mai există un înainte și un înapoi ci există atâta timp cât privim/citim. Lumea imaginată/imaginată se construiește într-un timp rupt de temporalitate în baza unei *duble intenționalități* scriitoricești: de a implica cititorul în actul receptării și de a oferi o *reflecție asupra lumii* și nu o imagine a acesteia: „Descrierile al căror flux face să dispară orice urmă de veridicitate a lucrurilor descrise, eroii lipsiți de naturalețe și de identitate, prezentul care se inventează neîncetat de-a lungul scriiturii, care se repetă, se dedublează, se transformă, se contrazice, fără a se înmagazina vreodată pentru a forma un trecut – deci, o «întâmplare» în sensul tradițional –, toate acestea nu fac decât să invite cititorul (sau spectatorul) la un alt fel de participare decât cea cu care era obișnuit”<sup>13</sup>.

Instituirea *imaginii-timp* presupune o schimbare de perspectivă asupra raportului de subordonare în sensul în care dincolo de *rarefierea mișcării*, aceasta se *subordonează timpului*. În încercarea de a ilustra timpul în stare pură, transcendental, perspectiva se mută înspre *mișcărilor aberante* prin esența lor, mișcări fundamentale *descentrate* pe care ființa le vede, dar la care *nu reacționează* preferând să le descrie. Aceste descrieri generează imagini optice și sonore pure, marcate prin opsemne și sonsemne, capabile să producă „*cristale de timp*”. Ruptă de prelungirea ei senzomotorie, *imaginea-timp* realizată printr-o descriere anorganică, intră în raport cu o *imagine-amintire* pe care o evocă sau cu o *imagine-vis* pe care o proiectează la infinit, afirmă Bergson, iar Deleuze adaugă acestora *imaginea-timp*. *Imaginea-amintire* care se creează prin raport cu cea actuală prin intermediul flashbackului generează însă o *nouă subiectivitate*, dar nu poartă în sine marca de trecut: „A-și imagina nu înseamnă a-și aminti. Fără îndoială, pe măsură ce se actualizează, o amintire tinde să prindă viață într-o imagine; reciproca însă nu este adevărată și imaginea pură și simplă nu ne va duce înapoi în trecut decât dacă am căuta-o într-adevăr în trecut, urmărind progresul continuu ce a scos-o din întuneric la lumină”<sup>14</sup>. Prin urmare, acest tip de imagine *nu ne oferă trecutul*, ci doar *fostul prezent* care „a fost” trecutul: „*Imaginea-amintire* este o imagine actualizată sau în curs de actualizare, care nu formează cu imaginea actuală un circuit de indiscernabilitate”<sup>15</sup>, permițând totuși recunoașterea atentă. În egală măsură, recursul la *imaginea-amintire* înscrie reprezentarea într-o schemă senzomotorie, evenimentele din trecut fiind definite în termeni de cauzalitate. Dacă *imaginea-amintire* este generată de o percepție actuală căreia îi corespunde, *imaginea-vis* este definită prin trăsăturile

<sup>12</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pentru un nou roman*, traducere și note Vasi Ciubotaru, prefață Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2007, p. 123.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>14</sup> Bergson, *apud* Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 75.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 75.

ființei cufundate în somn. Pe de o parte este vorba despre percepțiile difuze ale celui care doarme, ieșite de sub rigorile conștiinței, pe de altă parte actualizarea imaginilor virtuale nu se face în mod direct, ci într-o suită anamorfofică de alte imagini virtuale, o devenire infinită: „stările onirice sunt, în raport cu realul, ca stările «neregulate» ale unei limbi în raport cu limba curentă: uneori supraîncărcare, complexificare, suprasaturație, alteori, dimpotrivă, eliminare, elipsă, ruptură, tăietură, decroșare”<sup>16</sup>. Există însă și situația unui „vis explicit”, reverie sau visare trează, straniețate, în cazul căreia imaginea optică și sonoră pură se prelungește într-o mișcare de lume care înlocuiește mișcarea personajului, depersonalizându-l, „este o mișcare virtuală, care se actualizează cu prețul unei expansiuni a spațiului întreg și a unei întinderi a timpului”<sup>17</sup>.

### 3. Imaginea-timp: vârfuri de prezent

O preocupare constantă și mărturisită a scriitorilor optzeciști este redarea autenticității într-un demers care îmbină conceptul camilpetrescian cu mijloacele textualismului, într-un spațiu al literelor, mediat de limbaj. Pentru Nedelciu, opțiunea este exprimată prin „transmisiunile directe” chiar în proza de debut din volumul *Aventuri într-o curte interioară* în cadrul căreia regăsim definită *tehnica Godard*. Alegerile autorului optzecist au fost remarcate de critica literară românească încă de la debut și asociate opțiunii de a surprinde complexitatea realității românești contemporane printr-o multitudine de tehnici narrative, deseori preluate din spațiul cinematografic. Adrian Oțoiu subliniază o dualitate a impulsurilor scriitorului optzecist provocată de plasarea acestora într-un *spațiu interstițial* dintre scriitură și lumile imaginare „pe de o parte, dorința de a aduna mărturii umile și ireductibile ale realului, iar pe de altă parte, nevoia de a le privi, odată puse în pagină, ca pe simple citate, materie primă pentru jocurile textuării. Altfel spus, scriitorul oscilează între devoțiunea față de realitate și loialitatea față de artă (*life vs. pattern*), între comandamentele autenticității și cele ale textualității, sau, mai târziu (când valul textualismului se va fi stins), între autobiografie și fabulație, între cantonarea în factual și adaos ficțional”<sup>18</sup>. Consecințele unui asemenea demers sunt multiple, atât la nivelul reprezentării artistice, cât și al lumii imaginate sau al creării unui nou tip de Cititor. Așa cum preciza Adrian Oțoiu, acest tip de literatură materializează dialogismul bahtian, creând o *autentică polifonie* prin suprapunerea vocilor diverse fără o intervenție supra-ordonatoare a naratorului omniscient, având totodată și un *efect subversiv* la adresa autoritarismului comunist care valida un unic discurs.

Specificitatea discursului postmodern optzecist este creată așadar de o mișcare duală, aparent contradictorie: *captarea vieții în text*, o nouă autenticitate, prin transcrieri fidele vizuale și auditive și, în același timp, o *evidențiere a artificialității* textului literar prin îngroșarea caracterului său de construct imaginar. Or, tocmai aceasta din urmă sporește impresia de autenticitate generată de „*efectul buneii*”

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>18</sup> Adrian Oțoiu, *Ochiul bifurcat, limba sașie. Proza generației 80. Strategii transgresive II*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 119.

*funcționări a unei «aparaturi» textuale sofisticate: autorii au la dispoziție, asemeni profesioniștilor din cine știe ce bransă aflați în fața panoului de comandă, o gamă largă de posibilități tehnice de rezolvare a situațiilor narative alese și uzează de ele fără complexe și fără ascunzișuri, lăsându-și la vedere instrumentele. Rezultatul probează în același timp prospețime și complexitate a percepției, simplitate și elaborare, «umilință» a transcrierii fidele și «trufie» auctorială disimulată<sup>19</sup>. Tocmai ingineria textuală pe care o definește Mircea Nedelciu stă la baza transmisiunilor directe ale unei lumi marginale, periferice, într-un univers imaginar rizomatic, o „carte-asamblaj” izomorfă lumii reprezentate. Pentru Gheorghe Crăciun o asemenea tehnică mărturisește descendența caragialiană a lui Nedelciu, care oferă însă profunzime lumii periferice prin montajul de planuri paralele sau scrierea caleidoscopică de tip Dos Passos, pulverizând cronologia evenimentelor și liniaritatea discursului narativ: „imaginile și scenele pe care ea le desfășoară par întâmplătoare, accidente lipsite de semnificație, resturi dintr-un mare scenariu pierdut pentru totdeauna<sup>20</sup>”.*

Preferința pentru filmele lui Godard este deseori mărturisită de Mircea Nedelciu în interviurile sale, iar pasiunea pentru cinematografie în general este evidentă în contextul în care autorul debutează cu cronici de film în revista editată în perioada universitară, *Noii*. Considerăm că transmisiunile directe nedelciene permit identificarea unei *imagini-timp*, în termenii lui Gilles Deleuze, o cristalizare a vârfurilor de prezent în scrierile care mărturisesc existența personajelor într-o „instantaneitate” a clipei, în afara oricărei curgeri temporale printr-un demers de recunoaștere atentă a realității exterioare ființei. Nu este vorba doar despre o existență înțeleasă ca succesiune a unor momente prezente, ci instalarea în prezentul evenimentului a unei *durate interioare* în care ființa descoperă *structura de adâncime a propriei existențe* „există un prezent al viitorului, un prezent al prezentului, un prezent al trecutului, toate implicate în eveniment, răsucite în eveniment, deci simultane, inexplicabile<sup>21</sup>”. În cazul transmisiunilor directe, acest prezent diegetic este dublat de cel al discursului, într-un demers cinematografic de surprindere în timp real a evenimentului printr-o *descriere cristalină*, în termenii lui Deleuze, a cărei funcție este răsturnată și reprezintă doar o *amplificare a ambiguității*, fără a crea cadrul specific unei derulări evenimentiale și a unei *narațiuni cristaline* în care personajul nu mai acționează la stimuli exteriori ai mediului, o *permanentă confruntare* între un interior care încearcă să reflecteze și un exterior din care a dispărut orice logică a asocierilor. Din perspectivă naratologică, se îmbină aici multiple tehnici de spargere a cronologiei așa cum au fost definite anterior în studiul Florentinei Sâmhăian, de la *înlănțuire și alternanță*, la *inserții sau dislocări temporale*.

<sup>19</sup> Ion Bodgan Lefter, *Prefață*, în *Opere I. Aventuri într-o curte interioară. Efectul de ecou controlat*, Ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Pitești, Editura Paralela 45, 2014, p. 28.

<sup>20</sup> Gheorghe Crăciun, *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, București, Polirom/ Cartea Românească, 2016, p. 174.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 132.

Prima transmisiune directă din volumul *Efectul de ecou controlat* al lui Mircea Nedelciu este *Christian Voiajorul*, text în care „*totul se consumă în simultaneitate, la timpul prezent, fără nicio coborâre în trecut. Personajele nu au trecut, nu au o istorie proprie – până și trecutul belgianului Christian, faimos model publicitar, este simultaneizat de reclamele în care apare chipul său leonin, reclame omniprezente pe holurile hotelului*”<sup>22</sup>. La nivel evenimentțial observăm *lentoarea evenimentului*, privirea fiind orientată spre gesturi *banale*, cotidiene, de cele mai multe ori fără o legătură cu mediul. Textul începe cu o reclamă de pe a patra copertă a revistei LIFE, a unui bărbat pe care naratorul îl numește Christian, analizată de către o voce naratorială din perspectiva mesajului transmis: „*El realizează o convingătoare imagine a setei prin transpirația abundentă de pe figură și de pe pieptul T-shirt-ului alb pe care scrie cu litere roșii același lucru ca pe halbă*”<sup>23</sup>. Descins ludic din paginile revistei, Christian se află în prezentul diegetic/al discursului în hotelul C. de pe malul Mării Negre. Asumându-și o ipostază neutră prin relatarea la persoana a III-a din debut, naratorul creează iluzia omniscienței creionând imaginea unui personaj exotic. „Bătrânul cu figură leonină” pe a cărui față se citește satisfacție devine idol al tinerei telefoniste Luiza, care își lipește poza din revistă pe dulapul de la serviciu. Imaginea creată nu se suprapune peste realitatea existenței personajului Christian, aflat, în mod surprinzător, în vacanță tocmai în hotelul amintit, alături de M.N./Mircea Nedelciu ghid turistic – element biografic care sporește ambiguitatea textului. Imaginea străinului se construiește treptat, prin frânturi de discursuri diverse care intră în polifonie. Dintr-o perspectivă obiectivă, a unui narator heterodiegetic care își păstrează statutul omniscienței, aflăm că șeful de sală al unui restaurant din Bruxelles, Christian, este un om de vreo 66 de ani, singur, care „se simte obsosit, îl dor oasele, are totuși o vârstă respectabilă, speră să se refacă rapid într-o cură intensivă de nămol”<sup>24</sup>. Portretul străinului este completat prin intervențiile directe în text, frânturi de fraze care marchează o anume *superficialitate* specifică străinului care vizita litoralul românesc din acele vremuri. Transcrierea directă a replicilor îmbogățește *imaginea optică* prin adăugarea *dimensiunii sonore*, contribuind la realizarea *imaginii-timp cristalizate, bifațetate*. Frânturi de conversație sunt prinse de urechea scriitorului-scriptorului care le inserează fără nicio legătură cauzală în text. Belgianul capătă un aer de snobism, se plânge de calitatea tovarășilor de călătorie: „*încă din avion i-am mirosit, lipsiți de mijloace pentru a-și plăti niște servicii, dar plini de pretenții de milionari, gata să reclame în orice moment*”<sup>25</sup>, de calitatea serviciilor: „*și pe urmă, vouă, aici, în est ce vă mai trebuie bani, sunteți comuniști, nu-i așa, cum coniacul pe avion nu e inclus? Păi, ni s-a spus că tout est paye d’avance, aaa, sauf les boissons? Și... e scump? Dar nu contează, oricum l-am băut*”<sup>26</sup>, sau emite opinii care se vor pertinente despre valori fundamentale inexistente în spațiul

<sup>22</sup> Adrian Oțoiu, *Ochiul bifurcat, limba șasie*, ed. cit., p. 220.

<sup>23</sup> Mircea Nedelciu, *Opere I, Aventuri într-o curte interioară. Efectul de ecou controlat*, ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Pitești, Editura Paralela 45, 2014, p. 216.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 225.



comunist „eu zic că din tot felul de libertăți, și fiecare om de unele are și de altele n-are nevoie. Problema e dacă ți se dau tocmai cele de care ai nevoie”, „exact, nouă ni se dau tot felul de libertăți și sfârșim prin a crede că tocmai alea ne trebuiau”<sup>27</sup>. Alte imagini construiesc figura ospătarului-fotomodel într-o permanentă pendulare între imaginea așa-zis reală, prezentă într-un timp evenimentțial databil, o după-amiază frumoasă de toamnă, și cea artistică, fotografică – o alta apare în revista L'EXPREESS și este o reclamă la Nivea.

Întâlnirea cu Luiza, telefonistă la același hotel, fascinată de reclamele din *Elle*, invitația la masă și la dans par a se înscrie în succesiunea evenimentțială a unei povești de iubire senzațională, dar intervenția autorului spulberă aceste așteptări ale cititorului de romane de dragoste. Luiza acceptă cadoul, dar respinge propunerea de a fi însoțită. Multiplicarea codurilor de reprezentare artistică, limbaj și fotografie, și a perspectivelor narrative, trecerea de la obiectivitatea naratorială la subiectivitate prin transcrierea dialogului personajelor, lipsa unei coerențe evenimentțiale permit *instalarea duratei în clipa prezentului*, nu atât pentru personaje, ci din perspectiva *Cititorului*, obligat să reflecteze permanent la relația dintre adevărat și fals. Este ceea ce Deleuze definea ca instalare a *germenului și a devenirii*, a actualului și virtualului în aceeași imagine, deci instituirea unui *vârf de prezent*.

Geza, electricianul hotelului, îndrăgostit de Luiza, este cel care remarcă „asemănarea izbitoare dintre Christian cel care dansa cu Luiza pe ring și Christian din reclama la berea Stella Artois de pe coperta a patra a LIFE-ului”<sup>28</sup>, detaliul pe care Autorul mărturisea, în debutul prozei, că este cu totul necunoscut cititorilor obișnuți. Lipsită de acțiune, în sensul tradițional al termenului naratologic, povestea invită Cititorul la reflecții pe tema aparență/profunzime, imaginea străinului, impactul clișeelelor asupra existenței.

O altă istorie este a lui Geza, un electrician îndrăgostit „numai așa, o idee” de telefonista Luiza. După ce petrece scurt timp în prezența fetei, răsfoind reviste mondene, Geza o însoțește la casa surorii ei pentru a duce fetele acesteia la grădiniță. Plimbarea presupune deci, ieșire din spațiul hotelului în interiorul căruia identitatea personajului este generată de *rolul său*, și intrarea într-un alt spațiu, familiar care permite manifestarea unor gesturi ale adevăratei *interiorități* a ființei. Admirând imaginea femeii care își pregătește nepoatele vorbindu-le într-o limbă pe care nu o înțelege – în text apare Mircea Nedelciu, narator care își mărturisește limitarea omniscienței, nefiind capabil să traducă – Geza ni se dezvăluie într-o altă dimensiune. Noua ipostază se manifestă gramatical prin trecerea la persoana a II-a gramaticală. Adrian Oțoiu, într-un amplu demers de analiză a virtualităților persoanei a II-a, conchide că „În cămăruța Luizei, lângă fetițele care vorbesc o limbă fantastică, el trăiește pentru o clipă iluzia că are o familie. În aceste momente, căldura sufletească a timidului electrician pare să topească barierele convenționale dintre personaj și povestitor (entități aparținând unor lumi diferite). Naratorul abandonează distanța și își apropie personajul numindu-l tu”<sup>29</sup>. Momentele de derută alternează cu cele de reverie sau autocenzură într-un *prezent* care devine în egală măsură, *timp al trecutului asumat* și al *viitorului proiectat* prin jocul modurilor și

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>29</sup> Adrian Oțoiu, *Ochiul bifurcat, limba șasie*, ed. cit., p. 221.

timpurilor verbale: „tu ești, iată, dintr-odată, decis să recunoști deschis că o iubești foarte mult (...) îi savurezi părul blond mătășos, ochii verzui-închis, pomeții puțin ieșiți în afară, amestec de nostalgie și obrăznicie, ambele sever reprimite (...) și-o imaginezi în satul tău de pe Valea Târnavei”<sup>30</sup>, persoana a II-a gramaticală devenind o marcă a „dedublării tipice proceselor mentale transcrise în monolog interior”<sup>31</sup>, deci o coborâre în adâncurile ființei. Gesturile tandre par o continuare firească a acestui moment, iar Luiza nu se opune sărutului. Starea se destramă odată cu revenirea în spațiul hotelului, unul al *măștilor sociale asumate*.

Aceeași persoană gramaticală e utilizată și în pasajele referitoare la Luiza urmărită pe parcursul zilei. Abia trezită din somn, ființa se dezvăluie cititorului fără mască, în demersul construirii unei imagini posibile, într-o pendulare între irealitatea visului și concretețea realului, între prezent și viitor. O trecere de la indicativul prezent al verbelor la conjunctivul ce definește o acțiune ipotetică generează suprapunerea a două momente temporale, amplificând ambiguitatea.

Prezența în lumea imaginată a însuși autorului Mircea Nedelciu, atât ca Autor al textului, cât și ca ghid, generează un plan *metafictiional* specific postmodern. Coborât metaleptic în universul diegetic, acesta *anulează* demarcația atât de fermă până acum dintre extradiegetic și intradiegetic, mărturisindu-și, într-o manieră specific optzecistă, ludică, limitarea: „Cum însă asemenea procedee sunt învechite, naive, convenționale și nu servesc unei reale comunicări cu cititorul, mă voi, mulțumi, pentru moment, să spun numai că (...)”<sup>32</sup>. Surpriza este descoperirea unui personaj Mircea Nedelciu, ghid turistic care provoacă, la nivel evenimential, întâlnirea personajelor, el fiind cel care îl însoțește pe fotomodelul Christian în călătoria de la malul Mării Negre și o invită pe Luiza să îi însoțească. O punere în abis a imaginii autorului demiurgic care mânuiește ca un păpușar destinul personajelor sale.

Finalul prozei stă sub semnul potențialității, autorul teoretizând tehnica qui-pro-quo-ului, semn al dimensiunii ludice a scriiturii și a atotputerniciei Scriitorului.

„Un vârtej de imagini, de gânduri, de fețe, de siluete, de gesturi mărunte, de fapte, posibile sau imposibile, închipuite sau nu, acumulate, amalgamate, înnodate strâns, se abate asupra cititorului parcă într-o tentativă de atingere a verosimilului absolut”<sup>33</sup> regăsim în *Mesaje*, proză care aparține aceluiași volum. Totul la prezent, organizat în *două planuri* narrative distinse prin *marcaje grafice* într-o încercare de redare fidelă a actului creator care își asumă imposibilitatea redării întregului și subliniază artificialitatea demersului: „chiar și o transmisiune directă este o trunchiere intenționată și mutilantă a faptelor”<sup>34</sup>. În acest sens trebuie înțeleasă opțiunea pentru *demascarea tehnicilor cinematografice*, marcată la nivelul textului prin avertismente adresate creatorului/cititorului, tehnică care fragmentează, dar în egală măsură multiplică perspectiva asupra întregului oferind profunzime: „OBLIGATORIU DE SCHIMBAT LOCUL CAMEREI ÎNCĂ DE CÎND S-A OPRIT (...) EVITĂ ABUZUL DE PANORAMICE (...) REPLAY ÎN PLONJE (PLONJEUL CERE UN OARECARE

<sup>30</sup> Mircea Nedelciu, *Opere I*, ed. cit., p. 223.

<sup>31</sup> Adrian Oțoiu, *op. cit.*, p. 220.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>33</sup> Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației Pro, 2003., p. 287.

<sup>34</sup> Nedelciu, *Opere I*, ed. cit., p. 306.

EFORT DE ATENȚIE PENTRU DESCIFRARE, ATENȚIE, DECI, LA LUNGIMEA CADRULUI) (...) PLANURILE MICI (AMERICAN, APROPIAT, GROS-PLAN, PRIM-PLAN, PLAN-DETALIU) NU AU VOIE SĂ DEPĂȘEASCĂ 3-6 SECUNDE”<sup>35</sup>.

Într-un prim-plan, imaginea scriitorului surprins, dintr-o perspectivă exterioară acestuia, printr-o relatare obiectivă de către o voce omniscientă, în procesul scrierii: „El se află așezat la o masă cu trei picioare și încearcă să scrie cuiva o scrisoare”<sup>36</sup>. Privirea descoperă, treptat, spațiul interior și apoi cel exterior într-un demers de luare în posesie. Imaginile *vizuale pure, panoramice*, ale câmpului, ale apusului construiesc o atmosferă idilică, prin bogăție cromatică și olfactivă fără nicio legătură cu actul scrierii, *fără să se prelungească în acțiune*, într-o recunoaștere atentă a decorului. *Imaginea-timp* se conturează treptat, raportată la mișcarea astrului, la un timp sacru parcă, imposibil de atins: „Culoarea câmpului schimbă încet nuanță după nuanță după cum lumina soarelui scade. Galbenul se închide și trece spre verde. Verdele câștigă vizibil teren din alianța cu negrul, pe care deocamdată numai îl bănuim”<sup>37</sup>. Unghiul se schimbă brusc și camera înregistrează *imaginile din exterior* „în dreptul ferestrei prin care, dacă privești, vezi un om scriind la o masă cu trei picioare și punând pe pervaz foițele subțiri de culoare roz pe care tocmai le-a umplut cu litere albastre”<sup>38</sup>. Trecerea la persoana a II-a permite *multiplicarea perspectivelor* și generează o *imagine stratificată*. Elementul comun este fereastra, spațiu interstițial pe marginea căreia sunt așezate foile de hârtie scrise, care în final, vor lua foc din cauza refracției luminii prin sticla ochelarilor. Mișcarea este inserată în acest câmp al nemărginirii printr-o *succesiune de patru secvențe descriptive complementare*, mărturisit cinematografice, replay, replay în plonje, normal play care conturează o lume exterioară imposibil de cuprins în totalitate. De la o imagine panoramică a câmpului de anason înflorit în care par doar a se ivi un individ și un cal, obiectivul camerei aparent doar obiective, se fixează succesiv, pe *apariția lentă* a omului: „În plan îndepărtat, un cap cu pălărie răsare din lan ca o lună din nori. Capul este urmat de umeri, de un trup de om, de un cap de cal și de o crupă de cal.”<sup>39</sup> Într-un *Replay în plonje*, privirea se focalizează pe o imagine de sus, *a lanului de anason înflorit* în care „un cal și un călăreț (acesta din urmă purtând și o pălărie neagră) se tot plimbă încolo și înoace prin lan. Este un galop lent, foarte lent”<sup>40</sup>. Pentru ca imaginea să se *dinamizeze printr-o redare în normal play* care se fixează pe ritmul copitelor de cal. O construcție *a imaginii stratificate*, suprafețe care se suprapun creând profunzimea planului, crearea imaginilor optice pure. O mișcare haotică, *descentrată*, fără nicio legătură cu actul scrierii la care suntem invitați, indiscret, să fim părtași. Plasate pe pervazul ferestrei, în acel spațiu „in-between”, foile roz scrise cu cerneală albastră, dintr-o scrisoare de dragoste poate, dispar într-o flăcăruie provocată de lentilele prea apropiate de soare, ca o *metaforă a privirii iscoditoare* a scriitorului în încercarea de a capta realul în scrierea sa „Ochelarilor rămân în prim-plan”. Calul și călărețul se apropie pentru a livra scrisoarea care rămâne, de data aceasta, fără răspuns.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 301-307.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 302.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 305.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

O *dublă mișcare* se instituie în planul ficțional, cel al unei povești de dragoste dintre personajul narator și femeia iubită, *înspre interioritatea* ființei care descoperă dimensiunile neprevăzute ale istoriei și *înspre exterioritatea lumii*. Un mediu construit doar prin *imagini sonore*, transcrieri ale dialogului purtat de clienții restaurantului în care protagoniștii se întâlnesc, o atmosferă euforică, *dionisiacă* chiar, amplificată prin abundența replicilor surprinse aleatoriu. O *caragialiană stereofonie a derizoriului* care redimensionează impactul erosului. Începutul plasează evenimentul într-un trecut apropiat, imperfectul verbelor având aici valoare evocativă: „Eram în restaurant, după-amiaza, așteptam cafelele, nu mai era aproape nimeni în jurul nostru, tocmai de începeam digestia, corpul și spiritul nostru erau îngreunate, dacă n-ai fi gândit-o înainte, probabil tu însăși ai fi renunțat la discuția aia de atunci(...)”<sup>41</sup>. Zgomotele care se organizează paralel în jurul lor sunt abia perceptibile într-o primă fază, dar cresc treptat în intensitate marcând parcă amplificarea stării de surprindere a personajului masculin care descoperă trecutul iubitei. Un amalgam de imagini trecute, prezente și viitoare, treceri aproape insesizabile din exterior spre interior, de la succesiunea unor mici întâmplări spre gândurile personajului, mărturisesc intenția de a surprinde imaginea-timp. Ființa însăși stă sub semnul acesteia, fiind în egală măsură imaginată și reală: „Timpul acela al imaginării unei persoane cuprinde, e adevărat, câteva prime luări de contact superficiale, dar el mai cuprinde și filmul de capă și spadă pe care l-ai văzut în aceeași după-amiază, și camera de hotel, rece, mobilată sumar, și ceva din străzile unui oraș despre care până atunci doar citești, și relația încordată cu șeful tău care te chemase prin telefon, duminica, de la el de acasă, probabil pentru a-ți aminti că există, și victoria sau eșecul unei echipe de fotbal care tocmai jucase în deplasare în orașul în care o cunoscuseși pe noua ta iubită și desigur, alte lucruri (...)”<sup>42</sup>. Straturile multiple ale existenței și condiționarea scriiturii/lecturii/existenței de punctul din care privirea o descoperă.

O *amplificare a zgomotului* până a-l transforma într-un vacarm asurzitor, perturbator este prezentă în *Târgul de animale mici, pești de acvariu, păsări cântătoare...* proză care se încheie cu afirmația „Aceasta a fost o transmisiune directă.” Anunțat de un fragment din ziar plasat în debutul textului „...este autorizat să aibă loc, începând din luna mai a.c., numai în zilele de joi și duminică, pe platoul Pieței Obor”<sup>43</sup>, târgul din piața Obor – spațiu heterotopic de tranziție – este spațiul rătăcirilor unui tânăr student la Politehnica bucureșteană, Ogaru, de 23 de ani, în încercarea de a-și surprinde proaspăta iubită, pe Edith, tânără non-conformistă, de familie bună. Acesta caută un cadou, un papagal, prilej de traversare a piețelor și de transcriere fidelă a unei realități caleidoscopice. *Singurul simț alertat este urechea*, dar una parcă descinsă din caragialianul văz enorm și simț monstruos, capabilă să redea vuietul vocilor anonime într-o *temporalitate databilă* din perspectiva exterioară a unei voci naratoriale, plasate în off: „12:30 BRASERIA BUCUR OBOR (...) 14:00 LA POARTA UZINELOR DE MASE PLASTICE (...) 14:30 ALIMENTARA DIN FAȚA UZINEI DE MASE PLASTICE”<sup>44</sup>. *Fixarea realistă* a evenimentului în timp și spațiu plasează acțiunea într-o *geografie bucureșteană recognoscibilă* și creează *iluzia* cronologiei. Înregistrarea vocilor anonime, replici din dialoguri sincopate amplifică vacarmul fonic pulverizând

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 300.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 306.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 311.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 310-314.

acțiunea, iar efectul creat este „de simultaneizare a discursurilor, de concomitență caleidoscopică a zeci de fragmente de discursuri, în care timbrul individual se pierde în vacarm și cacofonie (...) impresia de înregistrare pe viu, de documentar este remarcabilă”<sup>45</sup>. Atmosfera specifică târgului se conturează prin suprapunerea unor medii distincte, marcate prin deicticele spațiale. De exemplu, la poarta *Uzinelor de mase plastice* asistăm la un dialog între muncitorii ieșiți din schimb: „...da’ mă cunoaște băieții, nu pot.../ ...Ia, domne, ia?.../...Și ce-ai de făcut?... mai nimic!... Aiurea!... frumos...! ...Mi-am făcut baie, aia am făcut. Nu te-am găsit acasă, nu te-am găsit!... Am fost acasă... Bine. Daaa’... Stai să trag acolo atunci, e o *tranvesare* aici... Hai, mă, treci și tu trece-te-ar nădușelile să te treacă... Să trăiți!... că-mi sunteți dragi ca cutremuru din patru martie... Hi în cârciumă pân’ la trei!... Da, și p’ormă la uzină dai în bălbăială!... Hi, ne *duce* ăștia la Canal o lună... E bine acolo, că te bronzezi!... Băăă, scoate mâinile din buzunare, că-ți mănânci unghiile, dracu, și pă urmăăă, gata!...”<sup>46</sup>. Intervențiile autorului în text surprind greșelile de exprimare prin marcarea acestora cu italice, *deconspirând astfel convențiile literare*, în timp ce amalgamul de replici permite inserarea unor ironii specifice perioadei, creând un substrat politic evident: „ne *duce* ăștia la Canal”.

Mircea Nedelciu reușește astfel să creeze acea *imagine optică și sonoră pură* pe care o teoretizase Deleuze în studiul amintit, condiție a apariției unei imagini-timp directe. Rătăcirea din zona Bucur-Obor, marcată printr-un artificiu grafic:

„pași                      pași                      pași                      pași  
                                  pași  
 Pași                                      pași                                      pași                                      pași”<sup>47</sup>,  
 într-un *prezent al existenței* personajului declanșează, aleatoriu, coborâri în interioritatea studentului care se simte pierdut în spațiul urban, imagini-amintire care trimit spre o realitate a satului din care s-a smuls fizic, dar nu și identitar. Studiile la Mecanica Agricolă îl îndreaptă din nou spre casa natală, gândurile se adună înspre umilința de a reveni în sat, dorința de a construi ceva pentru o nouă ipostază existențială și povestea de dragoste insolită pe care o trăiește alături de Edith, fiică de mare ștab, ființă nonconformistă care locuiește alături de părinți. Naivitatea tânărului și imposibilitatea înțelegerii unui comportament imoral, raportat la propria lui experiență de viață, transformă aventura într-un început de iubire, iar rătăcirea prin piață în căutarea unui cadou inedit, semn al dragostei profunde, sfârșește în umilință. Relatat la viitor, din perspectiva unui „tu” dramatizat, finalul dezvăluie întoarcerea la Edith care a început deja o altă aventură și marchează *liminalitatea* experienței erotice: „Te vei gândi că ai venit prea devreme, ea tocmai se îmbrăca pentru petrecerea de ziua ei, vor veni mulți prieteni și prietene, dar propoziția gafă se va apropia și mai mult de buzele tale. Tocmai atunci, din neatenție, ea va scăpa ușa și tu vei vedea papagalii și sub ei un bărbat gol întins pe cergă și acoperit cu cearșaful. (...) Ea va mai spune râzând «Prostuțule», și-ți va auzi, drept răspuns, pașii prin hol, pe scări, pe trotuar, prin oraș.

pași                                      pași                                      pași                                      pași  
                                  pași

<sup>45</sup> Adrian Oțoiu, *Ochiul bifurcat, limba șasie*, ed. cit., p. 121.

<sup>46</sup> Mircea Nedelciu, *Opere I*, ed. cit., p. 313.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 317.

pași pași pași pași”<sup>48</sup>.

În ultimul volum de proză, *Și ieri va fi o zi*, Nedelciu optează pentru un alt joc textualist pentru a crea imaginea-timp a prezentului în *Dansul cocoșului (transmisiune directă)*. Integrată în categoria nuvelilor de către Nicolae Manolescu, proza este considerată una dintre cele mai reușite prin capacitatea autorului de a înnoda relații între personaje și a accelera sau a încetini ritmul narațiunii în funcție de cerințele desfășurării evenimentiale. Subiectul este unul fără însemnătate, specific nedelcian, o zi din viața oamenilor dintr-un sat de munte în care decide să se mute șeful Ocolului Silvic Județean împreună cu familia sa. Opțiunea pentru un *prezent al relatării* este comunicată încă din debut, printr-o notă se subsol „sau totul la persoana întâi, indicativ, prezent (*n.a.*)”<sup>49</sup>. Existența liniștită a oamenilor din satul de munte este bulversată de apariția unui personaj feminin adolescentin de o neasemuită frumusețe care va provoca tulburări erotice. Personajele intră în scenă succesiv, prin asumarea ipostazei naratoriale, unice și subiective, care conturează *suprafețe plane, limitate ale realității*, modulate de propriile percepții și de individualități subiective.

Incipitul stă sub semnul unei descrieri detaliate, dintr-o perspectivă aparent omniscientă, privirea surprinde panoramic orizontul abia trezit la viață. Un zgomot puternic provoacă tulburarea armoniei întregului spațiu și se propagă asupra ființei: „Se aude o împușcătură. Sunetul se plimbă pe deasupra peisajului de deal-munte, pe deasupra pădurii. Întâlnește în cele din urmă și o casă, înaltă, solidă, cu pivniță. La primul nivel și cerdac deasupra intrării în pivniță, casă izolată altfel, satul începe abia după vreo două sute de metri, de o parte și de alta a drumului ce urcă în pantă ușoară, de 7 la sută. (...) casa doarme cu tot ce e în ea. Somnul dulce al dimineții”<sup>50</sup>. Acesta este locul care definește existența primului personaj narator care se introduce singur în text, într-o prezentare *ironic realistă*: „Din spatele casei, ocolind-o, apar eu, un om mai degrabă tânăr, abia trecut de 40 de ani. (...) Mă numesc Vasile Paicu, sunt profesor de franceză la Liceul Silvic și locuiesc cu soția mea Elena, în casa care a aparținut socrilor mei acum decedați. Mi se spune și Bazil, mai ales de către colegi. Soția mea e gravidă în luna a treia”<sup>51</sup>. Personajul ne oferă o primă imagine a fetei pe care o vede în camionul ce tocmai se îndreaptă către sat, despre care aflăm imediat că este Alice, fiica de 17 ani a inspectorului-șef al Inspectoratului Silvic Județean.

*Imaginea-timp a prezentului* se construiește treptat prin intervenția în text a celorlalte personaje, perspectivele subiective ilustrând mereu *inadecvarea* dintre statutul social, comportament și interioritatea acestora: Tiberiu Apolozan, directorul liceului, îi primește pe nou-veniți cu entuziasm, mărturisind discrepanța dintre intenție și gest: „Aș fi vrut ca vocea mea să sune ferm și optimist, dar mi se pare că n-a ieșit tocmai așa. Mai degrabă o bucurie grăbită, ușor de suspectat de nesinceritate, și o nuanță de servilism; asta mi-a ieșit pe gură”<sup>52</sup>. *Fluxurile verbale*

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 323.

<sup>49</sup> Mircea Nedelciu, *Opere II. Amendament la instinctul proprietății. Și ieri va fi o zi. Povestea poveștilor gen. '80*, ediție îngrijită și prefată de Ion Bogdan Lefter, Pitești, Editura Paralela 45, 2014, p. 173.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 175.

definesc personajele: „Eu mi-s Remus Felecan, fain ficior, abia acum am fost uns șef de echipă de către director. Iar fâța asta a cărei plapumă o țin în brațe știe că o înghițim toți opt din priviri”<sup>53</sup>, spune unul dintre elevii Liceului Silvic chemat să ajute la descărcarea mobilei din camion, în timp ce fata pădurarului se prezintă aproape militărește, semn al unei structuri decise, masculine „Sunt eu, Anuța, fata pădurarului Bungărzan de la cantonul numărul zece, nu te speria corbule drăguțele sau ce pasăre-i fi (...)”<sup>54</sup>. Perspectiva ei e îndepărtată și diferită, oferindu-ne o altă dimensiune, complementară, a tabloului din centrul comunei: „Un om, o femeie, o fetișcană în pantaloni cu păr lung, lăsat pe spate. Ei, dar ăla care stă cocoțat în camion, cu brațele cruce pe piept, cu ochii după fata cu păr lung, nu-i Remus cumva? Ba, el e nerușinatul”<sup>55</sup>. Brigadierii la Ocolul Silvic, medicul din sat, profesori, ingineri devin, pe rând, povestitori în acest spațiu al satului, multiplicarea perspectivelor permițând conturarea vârfului de prezent, în timp ce petrecerea care îi aduce laolaltă surprinde eterogenitatea grupului și o criză a comunicării. Peste tot, răzbate fiorul erotic inadecvat: profesorul de franceză trăiește parcă criza vârstei, respins de soția obsedată de propria maternitate, doctorul Colceriu, burlac, îi face avansuri tinerei care este conștientă de frumusețea ei, deci provocatoare.

În planul diegetic se conturează însă o *poveste de dragoste adolescentină* care pare a scoate individul din temporalitatea efemeră și a permite *recuperarea unui timp sacru*, al legendelor, încremenit în labirintul pădurii ilimitate. Legenda cocoșului de munte, relatată de bătrânul Felecan, bunicul lui Remus, este una a inițierii erotice. Rătăciți prin pădure, Remus și Alice participă la un joc al iubirii adolescente, sfărmat de căutările disperate ale părinților fetei convinși că aceasta se pierduse. Jocul sfârșește dramatic printr-un accident provocat de Remus, gelos pe doctorul din sat pe care îl consideră rival. Rănit, feciorul trăiește revelația intrării în temporalitatea mitică, participă la vânătoarea ritualică a cocoșului de munte, simbol al maturizării, pe care o ratează însă din pricina sentimentelor de iubire „Cum să trag în el când se chinuie în gheara iubirii?”<sup>56</sup>.

Imaginea-timp se conturează așadar prin intermediul imaginilor optice și sonore pure și renunțarea la legăturile sensorimotoare, la acțiunea clasică marcată de raporturi de cauzalitate între evenimente. Timpul cronologic, prezentul ca succesiunea între un înainte și un după, este înlocuit de un timp *non-cronologic*, fie că vorbim despre incursiuni în *straturile succesive ale trecutului*, de un prezent pus sub semnul *simultaneității vârfulilor* în cadrul aceluiași eveniment sau de un *interval de timp* generat în cadrul unui moment printr-o înseriere. *Fragmentaritatea și absurdul realității* sunt marcate la nivelul reprezentării artistice prin dominația incomensurabilelor, printr-o *permanentă înfruntare* între un *interior* care reflectează, încercând să integreze evenimentele în concepte, și un *exterior* din care *dispar* legile de asociere, asemănare sau opoziție vizibilă la nivelul imaginarului prin *tăieturile iraționale*. Imaginile vizuale și cele sonore intră ele însele într-un raport de

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 213.

complementaritate, ca acte vizuale de adâncire stratificată dublate de cele sonore, acte de vorbire ca fabulație.

Pe de altă parte, montajul cinematografic permite instituirea *unui timp-arc* – unitate temporală în care straturi ale trecutului memorat devin puncte nodale în înțelegerea prezentului sau a unui *timp-avantai* – temporalitate alcătuită dintr-o serie de incursiuni în trecut având același element generator.

## Bibliografie

- NEDELICIU, 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.
- NEDELICIU, 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.
- ADAM, Jean-Michel, F. REVAZ, *Analiza povestirii*, traducere de Sorin Pârvu, București, Institutul European, 1999.
- 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.
- DELEUZE, Gilles, *Cinema 2. Imaginea-timp*, traducere Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, notă asupra ediției și postfață Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2013.
- DELEUZE, Gilles, Felix GUATTARI, *Capitalism și schizofrenie 2. Mii de platouri*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, București, Editura Art, 2013.
- GENETTE, Gerard, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972.
- GENETTE, Gerard, *Figuri*, selecție, traducere și prefață de Angela Ion și Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1978.
- 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.
- OȚOIU, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.
- OȚOIU, Adrian, *Ochiul bifurcat, limba sașie. Proza generației 80. Strategii transgresive II*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pentru un nou roman*, traducere și note Vasi Ciubotaru, prefață Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2007.
- SÂMIHĂIAN, Florentina, *Proza postmodernă românească. O abordare pragmatică*, București, Editura Universității București, 2013.