

**SUBUMANITATEA DICTATURII ÎN FIGURI DE DISCURS: FUNCȚIA
METAFOREI ÎN *DRUMUL LA ZID ȘI CULOARUL CU ȘOARECI*
DE NICOLAE BREBAN**

THE SUBHUMANITY OF DICTATORSHIP IN FIGURES OF SPEECH: THE
FUNCTION OF METAPHOR IN *DRUMUL LA ZID* AND *CULOARUL CU ȘOARECI* BY
NICOLAE BREBAN

DOI: [10.56177/AUA.PHILOLOGICA.2.26.2025.art.15](https://doi.org/10.56177/AUA.PHILOLOGICA.2.26.2025.art.15)

prof. drd. CRISTIAN-PETRU VIERU
Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia

Abstract: *Literature that is not subjugated to a totalitarian regime resorts to metaphor as a means of survival. Dissenting attitudes are expressed through subversiveness and are addressed to readers capable of deciphering a message rich in symbols. The politics promoted by a dictatorial regime are criticized in Nicolae Breban's novel Drumul la zid. From its very publication, the novel was perceived by critics as an ideological narrative. The wall becomes a metaphor for limitation, for the condemnation to an enclosed space where hope no longer exists. Breban's characters are victims of dictatorship—ordinary people caught in a desperate struggle for the food necessary to ensure their subsistence. Their fate is, in fact, the fate of a large mass of people gambled away at the party's roulette table. People are silenced, systematically taught to accept absurdity and misery. The characters' lines are highly charged, revealing Breban's ability to construct figures whose interventions give voice to the frustrations of a large mass of victims under the totalitarian regime. Culoarul cu șoareci is a play written in the 1980s, in France. The text could not be published before the 1989 Revolution, as it represents a direct and uncompromising critique of communist politics. Theater, through the simplicity of dialogue, is much more raw; its message is not difficult to decode. The realities depicted in 1980s fiction would, in the following decades, become the recurring obsessions at the core of Breban's memoiristic writing. After the Revolution, the author consistently published essays that clearly reflect his concern with describing the socio-political context. Historical truth could be suggested through the use of metaphor, by creating tacit bridges between the informed reader — attuned to subversive undertones—and the censored text. The same realities could be addressed more openly either in exile literature or in works that awaited the opportune post-revolutionary moment to be published.*

Keywords: *subversiveness; historical context; metaphor; censorship*

Romanul *Drumul la zid*, apărut în 1984, este subintitulat poem epic, nu doar pentru că autorul subscie eterogenizării genului romanesc în modernitatea târzie, ci și pentru că invită la o lectură pe multiple planuri, inclusiv metatextual și simbolic. Cum scrie Sergiu Cogut (2016, web) în eseu *Concepția lui Mihail Bahtin despre genul romanesc și literatura subversivă în viziunea telqueluștilor*, devierea

romanului de la forma sa canonică a avut o semnificație ideologică: dialogismul textual a servit principiul unor activități subversive, unei atitudini disidente.

În debutul acestuia, autorul face o trimitere la ultimele versuri din *Infernul* lui Dante: „...*e quindi uscimo a riveder le stele*.” Subtitlul este explicabil în contextul social-politic al publicării. Critica l-a perceput încă de la apariție drept un roman ideologic. Dată fiind notorietatea lui Breban, se știa de apariția textului deoarece aceasta fusese anunțată de autor, în interviuri. Cu doi ani înaintea publicării, autorul mărturisește într-o discuție cu Gabriel Chifu că scrierea *Drumului la zid* este „un pariu” care implică „riscul unei noi vârste stilistice”¹.

Zidul devine o metaforă a limitării, a condamnării la un spațiu închis, în care nu mai există speranță. Pariul lui Breban este acela al construcției personajului. Atât autorul, cât și critica momentului declară că interesul strategic este construcția unor figuri ale căror destine să fie grăitoare pentru conturarea unei stări de fapt. Ceea ce nu putea fi direct spus, ci doar sugerat (în contextul anilor 80), este că personajul lui Breban poartă pe umeri povara individului îngenunchiat de regimul totalitarist. Într-un dialog cu Constantin Coroiu, Breban afirmă: „Cred că problema personajului rămâne încă problema nr. 1 a romanului modern. Nu atât personajul ca suport al descrierii, ci ca purtător de simbol. (...) nu se poate construi o casă fără stâlpi, un roman fără personaje. Cei care spun altfel - vezi noul roman - nu fac decât să scuze sterilitatea. Noi nu mai vedem azi personajul cum îl vedea Zola, probabil. Mai mult, îl vedem astăzi ca Gogol sau ca Cervantes: în esență un singur stâlp uman, un singur personaj văzut în atâtea oglinzi concave și convexe. Necesitatea omului modern de autoironie ca semn al existenței.”² Această proiectare complexă nu ar fi posibilă fără prezența unui cititor avid (în acel deceniu) după căutarea sensurilor ascunse, a ceea ce este doar sugerat și nu spus efectiv. O regăsire a lectorului în universul descris validează valoarea personajului.

În *Drumul la zid* este adus în centrul atenției Castor Ionescu, un funcționar prins într-un sistem birocratic mizer, având o personalitate ștearsă. Este tipul individului uniformizat de sistem, parte a unui ritual social banal. Dimineața lucrează într-un birou cenușiu, îndeplinind cu o constantă corectitudine sarcinile postului său, apoi este într-o alergătură nebună prin piețe și magazine pentru aprovizionarea casei. Traiul celor două fiice, care niciodată nu sunt descrise mai amănunțit, și al soției pare să devină scopul lui suprem. Castor Ionescu își permite o serie de evadări, care nu reprezintă altceva decât o supapă menită să îi asigure supraviețuirea. În ziua de salariu, în fiecare lună, ieșirea cu Vezoc devine un lux deoarece aceștia se cufundă în discuții despre „plecările” la care visează: „- Dumnezeu poate te simți bine în lumea asta, spuse calm Vezoc, eu nu. A, bineînțeles, îmi place să îmi fac un costum nou la Kovacs, o masă bună, îmi place slujba mea, deși nu este ce am visat, știi, din cauza războiului... îmi place familia mea, chiar și țara unde trăiesc, deși ar fi unele de spus... Da, da, deși îmi convin aceste lucruri, sau, poate, tocmai de aceea. De asta spuneam adineori că aș pleca.

¹ Aurel Sasu, Mariana Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, I, Partea I, București, Edit. Minerva, 1985, p. 455.

² *Ibidem*, p. 432.

Cine știe, poate ar trebui să putem pleca, la o anumită vârstă. Și tocmai noiăștia care am reușit în viață, mai mult sau mai puțin. Adevărul e căăă... mă cam plictisesc, da, asta e! Nu mai apare nimic nou, jocurile sunt făcute, cum se spune la ruletă, știu totul sau aproape totul dinainte și, cumva, mi se pare că sunt trișat, adică mi se fură aniiăștia pe care îi mai am de trăit. Oh, un război ar fi un eveniment, aș cunoaște oameni noi, situații noi, exodul populației, răsturnarea multor valori.”³ Banala discuție dezvăluie multe dintre frustrările unei mase puse la zid, căreia i se ia chiar libertatea de exprimare. Personajul visează la un război care să răstoarne valorile. Autocenzurarea personajului din secvența „deși ar fi unele de spus...” ascunde frustrarea individului îngrădit. Plimbările filosofului Castor și ale prietenului său, Vezoc, ce servesc drept ramă a intrigii sunt peripateia – modul în care le vorbea Aristotel discipolilor când le preda. Peripateia este momentul în care intervine schimbarea hotărâtoare în intriga unei tragedii. Breban alegorizează scena comunicării care este arta. Castor este un agent formativ, creator de forme, în vreme ce magazinierul Vezoc este receptorul, cel care adăpostește aceste forme (substanța umană fasonată în roluri). Magazia are dimensiunea unui punct, o fină aluzie la geneza universului dintr-o singularitate cuantică și revenirea în același punct. Vectorul schimbării acționează între creație și receptare, iar conținutul comunicării este infinit în virtualități.

Spiritele sunt puse la zid, iar zidul devine o metaforă a vieții sociale, simbol al universului închis. Replica lui Castor „Uneori aș pleca și eu...” devine semnul unei meditații amare a unui individ condamnat să trăiască într-un regim totalitar. Dar adevărata evadare are loc seara, când Castor, retras într-un loc izolat din mansardă, studiază Noul Testament și tratate de istorie. Manolescu explică simbolurile onomasticii: „Numele ales de autor e suficient de clar: Ionescu și Castor. Cel dintâi trimite la uriașa familie a anonimilor, cel de-al doilea conține o aluzie mitologică. Se știe că Leda a avut fii și două fiice gemene rezultați din împerecherea ei, în aceeași noapte, cu Zeus și cu soțul ei, regele Tyndareus. Spre mulțumirea tuturor părților, Castor și Clytemnestra au fost socotiți muritori, iar Pollux și Hellena, nemuritori. De fapt, Castor și Pollux semnifică pe individul în ipostază dublă, fiu de om și fiu de zeu. Eroul lui Breban se află în această condiție, în ființa lui de muritor oarecare se ascunde zeul. (...) Acest al doilea plan obligă lectura romanului lui Nicolae Breban la o descifrare de un fel anume și explică ambiguitatea, falsul (din unghi îngust realist), manipularea realului.”⁴ Criticul continuă cu observația, de altfel pertinentă, că în romanele brebaniene ale deceniului opt se regăsește „o manipulare voită și ostentativă, în numele, de obicei, unor teze foarte transparente. (...) *Drumul la zid*, ca și *Bunavestire* nu mai atribuie tezele în mod direct naratorului, dar chiar și așa, lăsându-le pe seama personajelor, ele rămân la fel de nete.”⁵ Cornel Ungureanu observă că Breban „nu se va dezice niciodată de personaj (...) Personajul e piatra unghiulară a edificiului său epic,

³ Nicolae Breban, *Drumul la zid*, București, Edit. Cartea Românească, 1984, p. 142.

⁴ Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, Vol. 2, Proza. Teatrul*, Brașov, Edit. Aula, 2001, p. 206.

⁵ *Ibidem*.

temelia pe care se zidește totul. În el se concentrează materia explozivă a întrebărilor, uneori a afirmațiilor și a negațiilor brebaniene.”⁶ Cu alte cuvinte, personajul devine chintesența neliniștilor creatorului, destinul lui Castor Ionescu este destinul unei mase mari de oameni jucat la ruleta de partid. Refugiindu-se din existența domestică, banală, a unui tată și soț din clasa funcționarilor mărunți într-o cămăruță la mansardă, izolat de lume de un zid alb de dincolo de fereastră, redus, așadar, la limitele propriei ființe, Castor se adâncește în studiul celor patru evanghelii în vederea redactării unei teze despre răstignirea lui Isus. Repetiția are, cum știu deconstrucționiștii, Derrida sau Deleuze, o derealizare a mitului, o relativizare a conținutului și semnificației sale. Cum scrie Derrida nu există repetiție fără diferență. Sunt patru evanghelii care spun istorii diferite. În locul răstignirii lui Isus, Castor va scrie despre sacrificiul lui Isac, împiedicat de un Dumnezeu care se milostivește. Isus este trimis de tată să se sacrifice și crucificarea are loc. Există similitudine și diferență, adică există cod, nu unicitatea, semnificația plină și fixarea în origine a mitului.

Firul narativ se despletește pe două planuri. De o parte, automatismele de limbaj impuse de etica regimului comunist. Castor va lua măsuri, își va organiza viața etc. Pe de altă parte, este un cristologic drum al simbolice învierii din mormântul vieții sub dictatură prin cuvântul evanghelic, asemeni lui Lazăr adus la lumină din mormânt de chemarea lui Isus. Din nou transformarea se petrece în plan metaforic. În locul unei literale iluminări raționale, Castor cunoaște o metaforică transformare a trupului. Ceea ce funcționase ca o mașinărie de serie Ford, un automatism al gesturilor devenite automatisme, Castor simte că trupul său dobândește formă, este cartografiat, devine un univers în sine. Indiferența este specifică naturii. Dimpotrivă, el simte că trupul său se structurează, se diferențiază, dobândind un centru prin opoziție la periferia membrelor, așa cum există diferența dintre statul-metropolă și colonii. Doamna din colonii, care îi pătrunde în corp îl face conștient de existența diferențelor pe care se bazează limbajul și, în general, cultura. Coloniile înseamnă non-europeismul, ceea ce primitiv, barbar, instinctual, în opoziție cu civilizația, ordinea și raționalismul metropolei. Doamna este însă aparent o intrusă în colonii, așa cum erau guvernatorii și funcționarii imperiali. Ea este vameșă între civilizație și barbarie și este, așadar capabilă de a-i induce lui Castor capacități hermeneutice (o figură a lui Hermes, vameșul și interpretul între divini și muritori). Castor devine amfitrionul ei, devine muritorul vizitat de zeitate, de spirit. Începe inițierea lui descrisă tot metaforic ca o călătorie pe mare, iar cunoașterea înseamnă devenire, începutul transformării sale – ceva total străin de morala comunistă a tipului uman strând în cămașa de forță a eroului proletar cu șabloane de gândire și limbaj: „Va trăi aici, sus, minimum trei zile, fără nici o legătură în afară, fără telefon, vecini, radio, va dormi sus, va mânca sus, se va simți, cum spunea el, ca pe „un catarg”. Minimum trei zile și trei nopți în „barcă”. O fugă de realitate, o fugă „în” realitate, o radicală rupere și construcție, confruntare cu ceea ce era el acum, cu ceea ce trebuia să devină „repede și precis.”⁷

⁶ Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, București, Edit. Cartea Românească, 1985, p. 581.

⁷ Nicolae Breban, *Drumul la zid*, București, Edit. Cartea Românească, 1984, p. 223.

Această a doua natură a sa va trebui de acum să se războiască permanent cu sclavul social al îndatoririlor trasate de conducerea de partid și de sindicate; contrastul dintre cele două registre narrative dă măsura psihologiei sociale scindate a vremii, a gradului de alienare a indivizilor, de deteriorare a relațiilor sociale până în punctul dezagregării oricărui sentiment de comuniune și comunicare autentică. Locul lor era luat de o conștiință a vinovăției indusă artificial, de traumele culpabilizării colective care își aveau și rolul de prevenire a coagulării vreunui grup de opoziție organizată: „[...] responsabilitățile sale nu înseamnă numai copiii săi și soția sa – evident, în primul rând! –, dar și răspunderea față de ce este în jur, ființe, societatea care te-a ajutat, care te ajută, care a investit și care așteaptă produsul muncii și al simpatiei tale, responsabilitatea față de ce e în jur și mai „depărtat” cumva, cum sunt animalele, apele ce curg lin și te ocolesc cu delicatețe, în volute și meandre, pomii ce vibrează la auzul vocii tale, tot ambientul uman și umanizat până la extrem, până la voce, la cuvânt. (...) Va face socoteli, rubrici, coloane, va compara, va înmulți, va scădea, va adăuga dacă va fi cazul. Se va *mișca* în sens istoric, în sensul istoric, în sensul structurii sale (a istoriei sale geologice!) și va privi lucrurile, cele în care e scufundat el, cu ale lui, va privi lumea sub un alt unghi: rece și calculat, prevăzând adițiuni și diferențe.”⁸

Un conflict și o concediere banală de la locul de muncă a lui Castor devin prilej pentru un dialog care ia forma unei meditații amare despre incapacitatea omului de a acționa în vreun fel în contextul unui rău generalizat: „- Femeia asta, șobolan, acum, că a fost izgonită.... spune Castor. Dar Vezoc îl întrerupse, mereu calm, fără panică: - Ei vezi, asta e: nu-mi convine felul în care s-a făcut acest lucru, vreau să zic că nu-mi convine cine a făcut-o. A fost dată afară de Dumitrescu, șeful administrativului, e adevărat, dar el n-a dat-o afară pentru că bancnota aceea dispărută a fost găsită în sacoșa ei, ci ca să se răzbune. Și-apoi el, ca om, e poate și mai dăunător, mai șobolan decât femeia aceea, decât Elvira. Ei vezi, un șobolan dă afară pe un alt șobolan, mai mic, și noi ne bucurăm. Dar de fapt ce ne privește pe noi acest lucru, e lumea lor, și noi, în orice caz n-ar trebui să ne amestecăm în ea, să aplaudăm, să ne bucurăm, să fim împotrivă etc. E o lume a lor, foarte veche, de acord, dar să-i lăsăm în pace, cu dreptatea, răzbunarea și legile lor, așa cum niciunde poliția se amestecă printre bandiții de profesie, îi lasă să se împuște între ei, îi lasă să se extermină singuri.”⁹ Reiese de aici atitudinea omului singur, captiv într-un regim căruia îi înțelege logica. Legile nescrise ale totalitarismului nu îl impresionează pe magazinierul-șef Vezoc, el conștientizând că soluția supraviețuirii este ignorarea evenimentelor mizerabile din jurul său. Numindu-și șeful și colegii șobolani, Vezoc se ridică deasupra condiției acestora, prin simplul fapt că nu aderă la valorile și regulile lor. Scepticismul lui Vezoc este, de fapt, rezultatul resemnării omului simplu: „De ce a trebuit lumea, la noi, să se bucure că Elvira a fost dată afară, a fost prinsă?! Dacă un hoț e prins, înseamnă că se face dreptate?! Mă îndoiesc.”¹⁰

⁸ *Ibidem*, p. 180.

⁹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁰ *Ibidem*.

Pretextul descrierii unui personaj banal este folosit în scopul amendării politicilor discreționare, abuzive: „era maistru într-o fabrică bucureșteană, începuse, pe vremuri, Politehnica, dar fusese, ca atâția, închis din motive politice și la eliberarea sa nu mai avu puterea sau cheful să-și continue studiile.”¹¹ Discuția mai multor personaje cu privire la autoritate arată viziunea divergentă a diferitelor clase sociale. Obsesia generată modul de manifestare a autorității este comună, dar percepțiile victimelor sunt diferite:

„- Autoritate înseamnă să te bucuri de stima celor cu care lucrezi împreună! spuse Florica. Autoritate, după părerea mea, e ceva ce se câștigă cu greu, dar... și ceva cu care te naști.

- Autoritate înseamnă să nu vorbești prea mult, vrute și nevrute! Spuse Clementina, și toată lumea rămase cu gura căscată, cu excepția părinților ei, care îi cunoșteau puțin cote-urile ei geniale, neașteptate.

- Așa e, o ajută Grigore, spontan, strălucind de bucurie. Tina era favorita sa. Autoritate înseamnă să vorbești cu miez, să ai forța să taci când nu ai nimic de spus. În sensul ăsta eu, recunosc, cam duc lipsă de autoritate, pălăvrăgesc toată ziua și mai ales în fața copiilor.

- Ce diferență este între poliție și autoritate?! spuse Castor zâmbind pueril, încântat de sine, rezemându-se pe spatele scaunului.

- Imensă, spuse uscat Florica, aprinzând o țigară, semn că se simțea bine, ea fuma arareori. Poliția are forță, numai forță. Vai de părinții care imită poliția: ei își pierd chiar și forța, nu numai....

- Astăzi nu mai are nimeni autoritate, spuse studenta, o fată înaltă, slăbănoagă, cu nasul mare, osos, cu părul frumos, bogat, ce nu semăna cu niciunul dintre părinți, autoritatea e o chestiune depășită, de secolul nouăsprezece... azi vorbim de forță.

- ...Sau de anarhie! spuse Grigore și răsă din nou.

- Autoritatea, spuse studenta cu aerul ei doctoral, este, după părerea mea, o atitudine reacționară: ține mai mult de un singur individ, nu de un grup, de o așa-zisă personalitate...

- Și autoritatea statului, a bisericii, a școlii... spuse Florica, cu aer împăciuitor.

- Autoritatea ține totdeauna de forță.”¹²

Dialogul continuă dând glas unei revolte comune generate de modul în care se manifestă autoritatea. Fiecare simte manifestarea regimului totalitar ca pe o îngrădire, dar percepția este diferită, în funcție de personalitatea și gradul de cultură al interlocutorilor. Replicile în contradictoriu ocupă un spațiu larg, iar ideile studentei se constituie într-o revoltă împotriva sistemului: „-Totdeauna, moralitatea a fost o chestiune de clasă și, evident, clasa care avea puterea și-a impus moralitatea sa, continuă imediat studenta, cu un fel de exaltare rece. Părinții pleacă capul, jenați nu de frazele ei, ci, probabil, de atâțarea stăpânită cu care vorbea, s-ar spune un fel de ură rece, universală, o ură care nu se adresa nimănui. Evident,

¹¹ *Ibidem*, p. 46.

¹² *Ibidem*, p. 47.

continuă Alexandra, nu oricine a avut puterea a reușit să-și impună autoritatea, nu orice putere e istorică.”¹³ Furia intelectualității este constantă prin izbucnirile neașteptate ale unui personaj. De exemplu, Grigore, „un timid structural, unul dintre acei oameni delicați care nu îndrăznesc niciodată, în nicio împrejurare, să inoportuneze pe alții cu propriile lui sentimente”¹⁴, medic radiolog, de 15 ani într-un spital de periferie, resimte mizeria morală și compromisul în care este nevoit să își câștige existența: „- Nu murdăria, nu mizeria dezamăgitoare de peste tot: te obișnuiești cu toate, deși, cum spunea Victor Hugo odată într-o carte pe care am citit-o pe când aveam vârsta Tinei: „... cu foamea, cu frigul nu te poți obișnui”. Da, cu foamea nu, dar cu lăturile, da. Nu cu frigul, dar cu promiscuitatea... doi înși într-un pat, bandaje reutilizate, medicamente insuficiente, de proastă calitate, și, bineînțeles, mai presus de orice, abrutizarea oamenilor.”¹⁵ Discursul doctorului denunță legile absurde ale unui regim bolnav, dar mai ales letargia celor supuși, parcă, de bună voie. Nefirescul și patologicul își fac loc într-o societate animată de indivizi fără orizont. Metafora *drumul la zid* este explicabilă în acest context. Oamenii sunt reduși la tăcere, sunt învățați, programatic, să accepte absurdul și mizeria. Replicile personajelor sunt de o mare încărcătură, ceea ce demonstrează abilitatea lui Breban de a construi figuri ale căror intervenții dau glas frustrărilor unei mase mari de victime ale regimului totalitar. La auzul vorbelor doctorului, audiența este înmărmurită, nimeni nu își asumă o reacție de susținere: „Și privi, surâzând brusc, în jur, nimeni nu mișcă, și tăcerea, nemișcarea celorlalți, înfășurați în seara avansată, sticloasă și caldă, îl făcu, prin magnetismul ei, să continue: - ...Ce mă supără, ce mă întristează este... ca să zic așa, mai pretențios, incapacitatea omului de a se ameliora, de a „învăța”. Odată chiar m-am gândit că această neputință e, cine știe, o forță, dar... am părăsit acest gând. Omul nu numai că nu poate, dar mi se pare că nici nu vrea să se schimbe.”¹⁶ Intelectualul este interesat de idei, trăiește în lumea principiilor, iar venirea în București îl debusolează, îl plictisește: „Trecură pe lângă un parc, apoi pe lângă blocuri noi, medicul recunoscă cartierul Floreasca, ea îl trase pe niște străduțe, spre Calea Moșilor, și-apoi el fu probabil absent, pentru că, din nou, privind cu atenție în jur, nu mai recunoscă nimic, își pierduse orice orientare.” Este aici imaginea individului superior, înstrăinat într-o lume în schimbare, în care nu își mai găsește locul. Oamenii se simt reduși la condiția subumană de rozătoare, li se induce frica, lumea în care iei trăiesc devine o hrubă fără ieșire:

„- Dar unde rămâi dumneata atunci?! Unde dispari, domnule diavol?! și studenta răsă brusc, violent.

-Nu, nu... murmură Grigore, eu nu dispar niciunde. Mă aflu undeva printre... ei. În mulțimea aceea, ca să zic așa... proprietară.

¹³ *Ibidem*, p. 48.

¹⁴ *Ibidem*, p. 55.

¹⁵ *Ibidem*, p. 56.

¹⁶ *Ibidem*.

- Ca un șoricel, nu-i așa... ca un șoricel, ca un gândăcel ce urcă cu umilință, pe firicelul lui de iarbă ce se îndoaie cu ceremonie, nu... nu?! ... Domnule doctor?!...
- Se poate, se poate Murmură Grigore, astea nu sunt decât cuvinte. Ca un șoricel, dacă vrei... sau ca un păduche dacă...¹⁷

Personajele însele recunosc că, de multe ori fac apel la metaforă, ceea ce denotă frica de a se exprima liber într-un timp al constrângerilor de orice fel. Studenta mărturisește: „la drept vorbind, nu vreau să scriu niciun roman, sunt și-așa foarte ocupată. A fost mai degrabă o metaforă. Poate cine știe, nu a fost o metaforă pe gustul dumitale?!¹⁸” În eseu *Recurențe ale drumului în romanul Drumul la Zid de Nicolae Breban*, Roxana Munteanu definește imaginea din titlu, zidul, ca pe „o metaforă nucleară, o megametaforă, sau metaforă-caracatiță¹⁹”, deoarece atrage o serie de alte metafore ce constituie noduri ale alcătuirii sensului textual. De fapt, megametafora este folosită mai ales în epoca premodernă, dominată de o gândire fundamentalistă. Dansul macabru (viața către moarte), corabia nebunilor (satiră a claselor sociale), divina comedie (destinul sufletului culminând cu redempțiunea, paradisul) sunt astfel de imagini totalizatoare care condensează întregul univers semantic al respectivelor opere.

Modernitatea târzie are sentimentul fragmentării, atomismului existențial, al unei epoci postmetafizice și postteleologice. Textele sunt căutări, nu descoperiri, au final deschis, multiplu sau ambiguu în locul unui epilog concludent. Metafora se sparge ca o hologramă în fragmente care conțin imaginea/ informația întregului. Metafora nu e numai divizată ci și eterogenă, redistribuirea ei antrenând alte figuri, imagini sau pur și simplu elemente non-figurative dar gravitând către conținutul semantic general al frazei/ paragrafului/ cărții. Despre imaginarul epocii de aur se poate spune că avea ceva premodern în dogmatismul și schematismul gândirii și reprezentării. Dimpotrivă, pentru scriitorii rezistenței ideologice, complexitatea scriiturii și atomismul tropic dobânda astfel și o dimensiune implicit polemică.

Dialogul pune adesea stăpânire pe spațiul cărții. Personajele au discuții interminabile, iar subumanitatea dictaturii reiese din replicile pline de substanță. De cele mai multe ori, discuția pornește de la o mică banalitate, tema fiind un amănunt cotidian. Explozia de idei, spectacolul efectiv al confruntării se desfășoară neașteptat. Această abilitate de a crea dialoguri spumoase între personaje poate explica dorința declarată a autorului, în interviurile din anii 80, de a se apropia de teatru. Breban mărturisește, în anul publicării romanului *Drumul la zid*: „sunt sedus de teatru, poate și puțin obosit de monotonia lucrului singuratec în cabinet, mai ale munca la *Drumul la zid* m-a epuizat într-un fel, e un roman masiv, vreau să mă apuc de teatru. În Occident persistă o criză a teatrului. La Paris, teatrul a fost în ultimele decenii întunecat, marginalizat pe peliculă, de televiziune, de cinematografie. Cred că vom asista la o renaștere a teatrului, la o revenire a interesului față de acest spectacol în care nu există obstacol între spectator și

¹⁷ *Ibidem*, p. 81

¹⁸ *Ibidem*, p. 89.

¹⁹ https://dacoromania.inst-puscariu.ro/articole/2006-2007_15.pdf.

interpret. M-ar tenta o muncă a punerii în scenă a unei piese de-ale mele sau, într-un viitor mai îndepărtat, chiar o regie a uneia din piesele clasice românești ori străine. În orice caz, aş merge cu plăcere la dimineața de repetiție și m-aș certa cu plăcere cu actori, cu regizori, aş conlucra cu scenografi, poate cu compozitori, aş trăi cu mare bucurie o emoție visată îndelung în tinerețe, aceea a premierei piesei de teatru.”²⁰

Cu trei ani înaintea acestui interviu, Breban scrie, la Paris, *Culoarul cu șoareci*, o scurtă piesă de teatru. Opera nu poate fi publicată la momentul respectiv. Simplul contact al textului cu organele de cenzură, i-ar fi adus mari probleme autorului. Teatrul, prin simplul dialog, este mult mai brut, mesajul nu se lasă greu descifrat. Astfel, piesa rămâne în manuscris până în 1990, când va fi publicată în revista „Contemporanul”, la conducerea căreia este chiar Breban. Sunt demascate abuzurile puterii, calitatea umană a celor care decid. Personajul Marieta încearcă să denunțe nedreptățile unui șef susținut „de la partid” și speră într-o reparație morală făcută de un general, pe care îl știe de mult timp. Idealurile *femeii* sunt spulberate subit, deoarece descoperă un individ insensibil, dezumanizat de putere:

„Marieta (furioasă): Care e sarcina unui politician, Jim?

Generalul: Să păstreze puterea. Dacă o are.

Marieta: Cu orice mijloace? Cinicule!

(...)

Generalul (cu falsă modestie): Ce vrei, sunt la putere de peste 30 de ani. Puterea corupe, iubito, puterea m-a făcut să îmi cadă părul. Puterea m-a împiedicat să-i mai citesc pe Cervantes și Thomas Hardy pe care îi iubeam în tinerețe.

Marieta: Da, scumpul meu, aveți puterea. Dar ați eșuat!”²¹

Generalului i se reproșează derapajele socialismului, surse ale constrângerilor omului de rând: „mizerie, șomaj mascat, totalitarism.”²² Omul apare în ipostaza subumană, a cobaiului pe care se fac experimente. Personajele neaservite regimului totalitar devin victimele pe al căror destin se exersează planurile celor de la putere. Asumându-și că piesa va reprezenta literatura de sertar, Breban nu caută metafore pentru replicile personajelor sale. Dialogul este direct, necosmetizat, iar, ca o veritabilă piesă anti-sistem, acesta scoate la suprafață revolta omului de rând, victimă a politicilor discreționare:

„Generalul: Nu, fals, propagandă! Dar noi am visat numai atât: o altă societate.

Marieta: Ha, așa ceva visau și fasciștii, cei mai mari dușmani ai voștri.

Generalul: Se poate. Dar ei au fost neîndemânateci. Au pierdut puterea. (...)

Marieta: Și de ce credeți voi că veți rezista? Aveți ceva ce nu aveau ceilalți?

²⁰ Aurel Sasu, Mariana Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, I, Partea I, București, Edit. Minerva, 1985, p. 481.

²¹ *Contemporanul*, 1990, nr. 6, p. 5.

²² *Ibidem*.

Generalul: Dimpotrivă, am pierdut ceva ce aveau ceilalți: banul. Am pierdut banul cu B mare.

Marieta: Și ce ai pus în locul lui? Mizerie, șomaj mascat, totalitarism.

Generalul: Nu contează. A dispărut banul de pe primul loc. Mii de ani omenirea nu s-a putut despărți de ban și mai ales burghezia a făcut din el Dumnezeu ei, forța și greșeala ei.

Marieta: În locul lui ai întronat atașamentul de grup, de partid, aservirea oarbă. Nu e mai rău?”²³

În cele două opere se construiesc personaje schizoide, oscilând între limbajul de lemn, sloganurile ideologiei de partid la care se reducea comunicarea în viața socială și abisul unui psihism eliberat în răbufniri semiconștiente, reprimat sub forța dictaturii, în care răzbat crâmpoie de trăire autentică. Aceasta nu atinge însă niciodată iluminarea redemptivă totală, revelația dostoevskiană, ci rămâne o căutare a unui sens superior care nu are altă valoare decât căutarea în sine. Cele două texte au o structură circulară, personajele de la început revenind în final, într-o repetiție, o evoluție în cerc ce indică imposibilitatea evadării din spațiul închis al vieții sociale. Teatrul nu are o capacitate atât de mare ca proza de a conține metafore, de a face apel la subversivitate. Dorința lui Breban de a scrie dramaturgie este explicabilă în contextul anilor 80, când presiunile cenzurii erau mari. Putem vedea în *Culoarul cu șoareci* un gest de protest, o răbufnire a romancierului care se străduiește să cosmetizeze în sute de pagini dramele diverselor clase sociale. Are nevoie să creeze dialoguri în care personajele își exprimă cu patos revolta. Într-un interviu dat în deceniul opt, Breban admite că dorința apropierei de teatru reprezintă o constantă în cariera sa literară. Declară că scris trei piese de teatru și că doar una a fost publicată. Un lector vigilent care îi citise cu atenție romanele putea să deducă natura controversată, anti-ideologică a dramaturgiei autorului: „Teatrul nu dispăre (dimpotrivă), după o existență milenară, în secolul nostru îngâmfat și tehnic, tocmai pentru că posedă această armă teribilă: omul viu, concret. Omul, personajul de pe scenă nu semnifică altceva, el nu poartă o altă semnificație decât pe cea elementară, care e semnificație în sensul cel mai adânc posibil: este existență, adică. Astfel, obiectele, deci acțiunile și eroii unui roman trebuie să se semnifice numai pe ei înșiși. Ei trebuie să trimită numai la ei înșiși, mereu numai la ei, obsesiv la realitatea lor simplă, fundamentală, și în acest fel, prin acest „mecanism”, existența lor se va intensifica. Existența noastră are nivele de tensiune. Nu suntem în fiecare zi la fel de existenți, de vii, de concreți.”²⁴

De remarcat este că piesa a fost bine primită de receptori. Imediat după revoluția din 1989, s-a înregistrat un interes crescut pentru această literatură neaservită, critică la adresa regimului totalitar. După publicarea în cel de-al șaselea număr postdecembrist al *Contemporanului*, piesa a fost jucată pe scena din ianuarie 1993, în mai multe stagiuni, pe scena Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din

²³ *Ibidem*.

²⁴ Aurel Sasu, Mariana Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, I, Partea I, București, Edit. Minerva, 1985, p. 439.

Iași. În arhiva Radio România există o variantă audio, o adaptare pentru teatru radiofonic. Interpretarea a adunat nume mari de actori: Gina Patrichi, Mircea Albulescu, Costel Constantin, Alexandru Arșinel, Dana Dogaru, Constantin Dinulescu. Liviu Malița subliniază succesul piesei în condițiile în care teatru a fost, imediat după revoluție, „în stare de derută” deoarece „vechile spectacole cu șopârle nu mai interesau pe nimeni”²⁵, iar sălile de spectacol rămâneau deseori goale.

Piesa reușește să surprindă la fiecare replică, constituindu-se într-o veritabilă frescă socială datorită abilității lui Breban de a construi personaje din diverse clase, puse în situații reprezentative, grăitoare pentru abuzurile comunismului:

„Polițistul (mecanic): Bonjour, cine ești dumneata? Actele, vă rog!

Coca: Ce mai faceți?

Polițistul: Sunt în interes de serviciu!

Coca: Evident, dacă aveți și un pistol. Nu vreți să mi-l arătați și mie?

E drăguț?

Polițistul: După accent, păreți din provincie! Aveți viză de ședere în capitală? Care e originea dumată socială? Aveți dosarul cu dv.?

Coca: Evident, îl am în sacoșă. Totdeauna îmi iau dosarul cu mine când îmi fac micile cumpărături.”²⁶

Aceste realități care fac obiectul ficțiunilor optzeciste vor deveni, în următoarele decenii, obsesiile care stau la baza memorialisticii lui Breban. După momentul revoluției, scriitorul publică în mod constant eseuri în care devine evidentă preocuparea pentru descrierea contextului istoric. Alina Daniela Crihană dedică un întreg capitol literaturii postdecembriste a lui Breban, în studiul *Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei”*. Aceasta analizează interferența istoriei personale cu cea a Istoriei mari. În accepțiunea lui Crihană, eseurile din perioada postcomunistă se constituie într-o „lungă dizertație despre o paradoxală „vinovăție fără vină” a românilor și, mai cu seamă, a elitei intelectuale care a experimentat „infernul” în perioada celor două dictaturi comuniste, care „privește de sus”- din sfera filosofiei și a literaturii- marea istorie, devenită pretext pentru ilustrarea unui model comportamental generic, condiționat de un „complex” convertit în mit identitar național, a cărui „legitimare” este asigurată mereu de raportarea la marile modele literare.”²⁷

A.D. Crihană ne oferă o lucidă analiză a contextului cultural în perioada totalitară, aceasta afirmând că majoritatea textelor care amendau politicile vremii au văzut lumina tiparului fie după căderea regimului comunist, fie în exil. Teoreticianul aduce în discuție și o altă categorie de texte în care există „strategii de duplicare, în care artistul este obligat să practice un perpetuu joc histrionic, ca formă de apărare menită să-i asigure supraviețuirea și să-i permită contracaraarea

²⁵ Liviu Malița, *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate*, Cluj-Napoca, Edit. Presa Universitară Clujeană, 2022, p. 280

²⁶ „Contemporanul”, 1990, nr. 6, p. 5.

²⁷ Alina Daniela Crihană, *Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei.” Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, București, Edit. Muzeului Național al Literaturii Române, 2013, p. 137.

cenzurii.”²⁸ Dacă în prima categorie de texte poate fi inclus *Culoarul cu șoareci*, text care a așteptat momentul prielnic și sigur pentru publicare, în cea de a doua categorie se încadrează *Drumul la zid*. Folosirea metaforei, care lasă lectorului avizat o cale de interpretare, de tălmăcire discretă a ceea ce nu poate fi exprimat efectiv, se constituie în ceea ce Crihană numește *strategii duplicitare*. Iar romanul lui Breban este plin de astfel de strategii, pornind de la alegerea deloc întâmplătoare a numelor personajelor, până la reciclarea unor mituri. Laura Pavel observă în construcția piesei de teatru „o tentă ostentativă de kitsch. Este, acesta, un kitsch denunțat și apoi reasimilat de un autor care se poziționa, fără a o recunoaște explicit, în acord cu mentalitatea și cu poeticile postmoderne ale anilor ‘80-‘90.”²⁹

Bibliografie

- BREBAN, Nicolae, *Drumul la zid*, București, Edit. Cartea Românească, 1984.
 CRIHANĂ, Alina Daniela, *Scriitorul postbelic și „terorizarea istoriei.” Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, București, Edit. Muzeului Național al Literaturii Române, 2013.
 MALIȚA, Liviu, *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate*, Cluj-Napoca, Edit. Presa Universitară Clujeană, 2022.
 MANOLESCU, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, Vol. 2, Proza. Teatrul*, Brașov, Edit. Aula, 2001.
 SASU, Aurel, VARTIC, Mariana, *Romanul românesc în interviuri, I, Partea I*, București, Edit. Minerva, 1985.
 UNGUREANU, Cornel, *Proza românească de azi*, București, Edit. Cartea Românească, 1985.

În periodice:

- BREBAN, Nicolae, *Culoarul cu șoareci*, în „Contemporanul”, nr. 6, 1990.
 SOROHAN, Elvira, *Proza scurtă a lui I.D. Sârbu (III)*, în „Jurnalul literar”, anul VIII, nr. 49-52, decembrie, 1997.

Adrese electronice (Sitologie):

- COGUT, Sergiu, *Concepția lui Mihail Bahtin despre genul romanesc și literatura subversivă în viziunea telquelștilor*, 2016, <http://hdl.handle.net/123456789/838>
 MUNTEANU, Roxana, *Recurențe ale drumului în romanul „Drumul la zid” de Nicolae Breban*, https://dacoromania.inst-uscariu.ro/articole/2006-2007_15.pdf.

²⁸ *Ibidem*, p. 58.

²⁹ Liviu Malița, *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate*, Cluj-Napoca, Edit. Presa Universitară Clujeană, 2022, p. 518.