

PETRU CIMPOEȘU – THE SHORT STORIES**Diana Sofian****PhD. Student, University of Botoșani**

Abstract: Petru Cimpoeșu is viewed /appointed by the public more or less circumspect, as the revelation of Romanian literature after 1989. Once launched this qualification, the writer is taken up with enthusiasm by young criticism since 2001, the year of publication of the novel Simion Iftinicul. Roman cu îngeri și moldoveni. Few of these young critics have noted, however, that since the debut of the writer Petru Cimpoeșu and recognizes the particular tone, outside concerts in close formation by co-generation.

The stakes of this new literature highlights the thematic level, stylistic procedures: first, not thesist. Second, the claim does not display great problems, serious demonstrations or the pleas of a cause or another of the great obsessions that haunted symptomatic consciences weather. However, although concentrated in the laboratory of the text on its mechanisms, prose eighties not lose sight, says the author, employment issues there, observing subtle nuances daily routine and explore the lost souls in a silent obscurity.

Keywords: textualism, postmodernism, narrative strategies, short stories.

Firește, proza scurtă nu este o descoperire optzecistă. Însă pentru ca lucrurile să fie într-adevăr firești, adică bine situate între limitele adevărului, Radu G. Țeposu a socotit necesară o scurtă plimbare prin peisaj: „redescoperitori ai prozei scurte” sunt, în primul rând, scriitorii generației '60: Marin Preda, D.R. Popescu, Fănuș Neagu, Constantin Țoiu, Nicolae Velea, Ștefan Bănuțescu, George Bălăiță, Eugen Barbu, Sorin Titel, Augustin Buzura, Nicolae Breban și Paul Georgescu sunt numele pe care criticul a ținut neapărat să le menționeze, deoarece, recunoscute sau nu, ele au constituit veritabile modele. Celor care au urmat li se amintesc inovațiile: „prozatorii anilor '70 [...] au resuscitat proza scurtă, radiografia cinic-malițioasă a cotidianului”, astfel că „idealul prozei mai noi pare a fi demontarea vieții în fragmente și detalii, iluminarea subterană, hiperrealistă a cotidianului.”¹. Și cu asta vechea accepție a realismului devine istorie.

Cotidianul fragmentat, detaliat, depliat, descusut, va fi analizat minuțios în articulațiile sale, prozatorii exersând efecte ale mânăirii procedeelelor metaprozastice asupra „supapelor derizoriului” unei existențialități candidă, moleșite cehovian. „proza cotidiană optzecistă lua un fapt brut, relativ banal, dar reușea să-i dea semnificații. Asta e diferența între literatură și jurnalism” va spune, în același interviu, Nedelciu.

Din această perspectivă, a începuturilor - așa cum au fost, atitudinea postmodernistă pare luminată de alte raze și în alte direcții decât cele în care va fi constrânsă mai târziu, de teoreticienii care pretind drepturi exclusiviste: Nedelciu o va defini, motivând alegerile la care au fost constrânși de împrejurări: „capacitatea de a amesteca, să zicem, timpii istorici, de a refuza anumite standarde ale literaturii, cum ar fi, știu eu, împărțirea pe genuri literare, deci curajul de a sări dintr-o parte într-alta, în chiar timpul derulării textului, fără grija canoanelor. Dacă te păstrai în canoanele schiței, ale nuvelei, erai mai vulnerabil în confruntarea cu ideologul care voia să vadă ce ai tu de fapt în cap. Postmodernismul era o forță de încifrare pentru noi și o alegeam deliberat. Nu era o formă de exprimare care venea din conținutul vieții noastre, pentru că viața noastră nu era ca aceea a creatorilor postmodernismului, care avea un nivel de dezvoltare tehnologică diferit. Dar prin inteligența pe care ți-o dă spaima și căutarea

¹ Ibidem, p. 19

de soluții, pe care ți-o impunea mediul acela în care trăiam, am ales postmodernismul ca o formă de încifrare care cumva îi încurca urechile cenzorului.”²

Prin urmare, dacă romancierii de dinainte de '89 foloseau romanul ca supapă atât pentru nevoia de ficțiune, cât și pentru la fel de permanenta nevoie de dez-iluzionare, dez-amăgire, dez-vrăjire a mentalului colectiv, optzeciștii optează : *scurt!* Nu, însă, pentru a răsturna canonul, nici pentru a face prestidigitație, scamatorie-inginerie textuală pe cm². Dacă marile parabole sociale necesitau o construcție elaborată, stratificări semantice bine susținute ficțional, căci altfel riscând să se prăbușească sub greutatea propriei mize, genul scurt cere, și acesta, dexteritate, de felul celei despre care vorbea Nedelciu, dar mai puțină experiență. Faptul este recunoscut de Ioan Groșan, care nu se sfiește să-și arate limitele de creație, și prin el ale generației sale: „Mărturisesc că deocamdată nu mă încumet să scriu roman pentru că nu stăpânesc tehnicile necesare de construcție epică. Chiar presupunând că aş avea experiența mai multor tipuri de scriitură și fondul problemelor care solicită spațiul unui roman, a începe ridicarea construcției ignorând aprofundarea structurilor ei de rezistență mi se pare o întreprindere riscantă. Până una-alta prefer să studiez și să mă calific la locul de muncă, proza scurtă.”³

Posibil, dar să nu uităm de Daimonul (auto)ironiei care bântuie orice declarație a optzeciștilor care nu se intitulează teoreticieni puri și duri. Căci nici Groșan, nici Nedelciu, nici Cimpoșu nu vor abandona genul scurt, chiar dacă în timp și-au dat măsura, largă, generoasă, ca romancierii.

Însă pentru „încercarea textualismului” și a celorlalte mode (mofturi, unele), cum le numea Nedelciu, era mai la îndemână proza scurtă: textualismul, reflectarea hiperfidelă a realității mărunte, autenticitatea, testarea neinhibată a tuturor palierelelor limbajului, plusarea parodică și altele sunt principii ale prozei optzeciste care tind să dinamiteze coerența și semnificațiile grave ale lumii, în contextul dublei mize: „împingerea la extrem a eforturilor întru autenticitate” și2 conștientizarea acută a artificialității prozei”⁴

În final, ca o sinteză la fiecare dintre încercările de împrejmuire conceptuală de mai sus, o statornicire a prozei scurte prin „ce nu vrea să fie”: „analiza psihologică, metafora tradițională, textul de dragul texturii, temele bătătorite, supunerea la tipicul eficienței, automatismele, proza ca oglindă fidelă pentru reproducerea realității etc.”⁵

Întâmplări simple și firești de „dinainte de Evenimente”: Amintiri din provincie (1983)

Ratarea și moartea – „mărunte drame ale vieții din provincie”

Volumul de debut, Amintiri din provincie, apare în 1983 la Editura Junimea din Iași și primește, în noiembrie 1985, *Premiul pentru proză*, acordat de Asociația Scriitorilor din Iași, în cadrul Ediției a XIV-a a *Zilelor „Mihail Sadoveanu”*.

Conține, pe întinsul a 109 pagini, șapte nuvele: Revelația, Poveste intenționat veselă, Într-o joi dimineață, Temă pentru acasă, Borny, Mambătrâna (selecționată în 1998 de Gh. Crăciun pentru antologia de proză scurtă a generației 80) și Scrisoarea.

Semnalările în epocă au fost, totuși, puține, dar, cum remarca un tânăr critic contemporan, Cosmin Ciotloș, semnaturile erau „grele”: la un an de la apariția volumului, Val Condurache sublinia noutatea tematică în contextul literar al epocii: „trezindu-ne la o realitate de toate zilele, când derizorie, când fantastică, de coșmar, radiografiată minuțios cu aparate de mare precizie”⁶

² Mircea Nedelciu, interviu acordat lui Andrei Bodi în revista „Interval”, 1998

³ Ioan Groșan, *Răspuns la ancheta revistei „Amfiteatru”*: *Din nou proza scurtă în actualitate*, în vol. de Gheorghe Crăciun, Viorel Marineasa, *Generația '80 în proza scurtă*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, p. 605

⁴ Ion Bogdan Lefter, *Introducere în noua poetică a prozei*, în Gheorghe Crăciun, *op.cit.*, p. 589

⁵ Maria Mailat, în Gheorghe Crăciun, *op.cit.*, p. 592

⁶ Val Condurache, „România literară”, 1984

Analizat mai mult din perspectiva strategiilor, tematica fiind doar trecută în revistă, în regim de cronică sau recenzie literară, volumul a fost apreciat pentru siguranța stilistică a autorului și pentru rafinamentul tehnicilor narative. În volumul său de sinteză, unul din puținele de gen apărute în epocă, Ioan Holban atrage atenția asupra a ceea ce, după părerea noastră, constituie nucleul valoric al acestei cărți: clivajul dintre firesc și nefiresc generează absurdul, ivit în aparență pe neașteptate: „În plină banalitate se petrece *altceva*”. De fapt, remarcă Holban, exersarea, de către un personaj sau altul, a acestui *altfel*, determină „trecerea pragului spre absurd”, tocmai prin „acumulare treptată a firescului”⁷.

Volumul s-a mai bucurat de caracterizarea generală realizată de Radu G. Țeposu în *Istoria sa*: povestirile sunt „mici tablouri epice care arată multă artă a narațiunii și, deopotrivă, intuiție a esențialului”, căroră, în 2005, le-a mai acordat atenție Victor Marin Buciu, miza fiind o comparație cu proza altui optzecist, Ioan Groșan: universul acestor se circumscrie intenției autorului de a exersa un „nou realism al provinciei moldovenești, din epoca ideologiilor și ambiguității (de)mitizărilor”⁸.

Considerăm că o analiză tematică, dincolo de simpla trecere în revistă a subiectelor tratate, va scoate la iveală și alte calități ale volumului de debut.

Ele sunt relevate încă din titlul în aparență banal sau, cel mult, făcând o (falsă) reverență intertextuală către alt, hâtru și mucalit și acela, povestitor moldovean. Titlul anticipează, deci, jocul de la conținut la strategii: *Amintiri din provincie* scrise de un tânăr autor (31 de ani) moldovean, ce vrea să spună acest lucru (titlu)? Cele două substantive implică ambele o trimitere spre indecis și periferic: temporal, înspre un trecut evenimential ce se vrea recuperat/întemeiat prin memorie. Spațial – înspre un oriunde dincolo de centru, zonă în care întâmplarea își dezvăluie simultan caracterul de banal și excepționalitate (tocmai pentru că se *în provincie* nu se poate întâmpla mai nimic care să merite să fie amintit, povestit într-o carte). De altfel, într-un interviu, autorul însuși precizează: „Acolo era vorba de a realiza un tablou nostalgic al vieții în provincie, cu micile ei drame, cu oamenii ei mărunți și care totuși ar avea ceva de spus, dacă ar avea ocazia”⁹. Așadar, autorul ca purtător de cuvânt al celor a căror existență conține o doză de dramatism ce merită a fi luat în considerație.

Care ar fi aceste mici drame ale vieții de provincie? Eh, banale întâmplări de toate zilele: ratarea și moartea, acceptate cu o dulce moleșeală sau indiferență a neputinței de a fi/ a înțelege *altfel*.

Viața - un vis nedefinit, de păpuși automate

Despre mica dramă existențială din nuvela *Într-o joi dimineață*, Val Condurache scrie că e „o simplificare la maximum” - și „cu cruzime” - a „mecanicii sufletului”, „un fiong în conștiința unei doamne bovarice”¹⁰. Criticul subliniază caracterul iterativ al întâmplărilor relatate, dimineața zilei de joi semănând întocmai cu oricare altă dimineață a unei zile de lucru din viața familiei Cazan, deși „tov-a Silvia Cazan”, „șefă de cadre la o mare întreprindere dintr-un important oraș comercial”, se întâmplă să aibă, într-o (oarecare) joi dimineață, revelația ratării fericirii posibile alături de iubitul ei din adolescență. Sau poate (textul e atât de abil construit, încât nu ne lasă, dar ne tentează la a crede) că are în fiecare dimineață conștiința ratării și proiectează un etern – bovaric altceva. Eșec sentimental ascuns definitiv în cutele sufletului, printr-o căsătorie care îi asigură o existență monotonă, în care gesturile și cuvintele zilnice și-au pierdut semnificația și au devenit, prin repetiție, mecanice, ritual impus de o mască sub care vidul sufletesc se contemplă reflectat în el însuși. Un vid pe care cei doi soți îl menajează cu grijă duioasă: se feresc să-și spună gândurile, privirile ocolesc atent, căzând cu politețe în gol. După brusca revelație din bucătărie, generată de un

⁷ Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 417-421

⁸ Marian Victor Buciu, *Prozele lui Ioan Groșan și Petru Cimpoșu*, în „Convorbiri literare”, Nr. 12, dec. 2005

⁹ Zotescu Alexandra – Petru Cimpoșu: subminarea postmodernismului din interiorul canonului literaturii postmoderne, interviu cu autorul, p. 98

¹⁰ Val Condurache, *Amintiri din provincie*, în *Convorbiri literare*, mai, 1984

vis pe care în sfârșit și-l amintește (ce putea să fie dacă...), își reia conștiincios drumul egal al fiecărei zile și, în înghesuiala din autobuzul cel de toate zilele, are a doua revelație: bărbatul pe care îl întâlnește în fiecare dimineață, cu care „colaborează adesea pe linie de serviciu” și „a cărei privire o ocolește întotdeauna”, este chiar iubitul ei din tinerețe, pe care îl visase în acea noapte. Iar ceea ce se străduia să-și aducă aminte din visul nocturn era locul și ora unei întâlniri ratate. A cărei șansă bărbatul o aruncă încă o dată în indefinit, mărturisind că „viața, nesuferita viață de om matur” îl împiedică. Luându-și rămas-bun, de fapt adio de la posibilitatea de a fi trăit altfel, femeia săvârșește de fapt actul sinuciderii virtuale, în universul ei interior: „– Pa! – tov-a Silvia zice de fapt „pac” – și se împușcă și moare și ajunge la serviciu așa moartă” unde își contemplă, într-o oglindă, chipul de care se teme că îi e dintr-odată străin, dar se liniștește recunoscându-se pe ea „cea dintotdeauna”¹¹ și își începe noua zi de lucru, firească, familiară, la fel cu toate celelalte.

În intervalul dintre plecarea soțului la serviciu și propria ei plecare, Silvia Cazan are, în această dimineață de joi, o dublă revelație: prima este generată de un vis avut în timpul somnului și o proiectează în alt vis, cu ochii deschiși: viața ei putea fi trăită altfel, alături de altcineva, de iubitul ei din adolescență, Gabriel, pe care din timiditate (a ei) și impulsivitate adolescentină (a lui) l-a respins când atracția i-a adus prea aproape unul de altul, gest pe care nu l-a înțeles și nu l-a acceptat cu resemnare niciunul dintre ei, până astăzi. Visul îi trezește amintirea și îi umple sufletul de fiori uitați, perturbând firescul gesturilor de fiecare zi până acolo încât femeia are impresia că realul îi scapă de sub control: trezindu-se din somn, își repetă imperativ „să nu uit aia”, fără a conștientiza despre ce vorbește și se grăbește să intre în ritualul zilnic, dar „altceva, inexplicabil, incomod și rău prevestitor” o face să uite să aprindă focul la aragaz, pentru a fierbe cafeaua. Derapajul de la ritualul zilnic o umple de spaimă nedefinită, deoarece nu știe de ce și cum s-a putut întâmpla să uite, să nu bage de seamă dacă a făcut un gest sau altul, atât de bine știute până atunci.

Iubirea – inexplicabilul necesar

Tema ratării mării iubiri adolescente și a (ne)acceptării firescului unei vieți oarecare (însă nu a aceleia visate) este reluată în Borny. Medicul și inginera, tineri, stagiași, se cunosc la ștrand – sub același duș – trăiesc marea iubire de-o vară „până când el n-a mai venit”. Criza fetei părăsite pe neașteptate se consumă năprasnic, dar nedumerirea rămâne. Și, deși amândoi își văd de viață, întemeindu-și familii, planificând și făcând copii, Dina continuă, în toți acești ani, să-l sune „în fiecare zi când iese de la serviciu”, pentru a-i cere explicațiile datorate, pe care el le amână, bonom, la infinit... astfel că rațiunea ei de a traversa prin firescul fiecărei zile nu rămâne alta, ne lămurește naratorul în final, decât aceea de a cere această explicație.

Șoricelul nimerit în grădina zoologică de la bloc

Un copil primește la școală Temă pentru acasă: Descrieți o întâmplare deosebită din viața voastră și descrie câteva zile din viața unei familii sâcâite de apariția unui șoarece, pe care tatăl este somat să îl îndepărteze. Aventura se consumă în etape, banalul casnic cotidian devenind senzațional nu atât prin strategiile de prindere a șoricelului, cât prin redarea prin lupă a chipurilor, comportamentului, limbajului adulților, înregistrate de copilul pentru care lumea celor mari e un univers de explorat.

Banalul - senzaționalul morții

Celelalte patru narațiuni dezvoltă tema morții în diferite împrejurări: povestirea care deschide volumul se intitulează Revelația,

La început problematic fără a fi misterios, fenomenul trecerii în neființă este perceput ca spectacol al privirii. Când spațiul dintre spectatorul neutru și scena „ultimului act” devine interval cu limite imperios înglobante, statutul personajului se modifică, acesta transformându-se în actor, statutul personajului se modifică, acesta transformându-se în actor,

¹¹ Petru Cimpoșu, Amintiri din provincie, Iași, Editura Junimea, 1984, p. 42

cu o partitură și un decor care îi definesc structura particulară de victimă a eternei agresiuni, căreia îi răspunde conform cu dimensiunea sa interioară.

Concretizată în act sau prefigurată la nivelul intelectului prin meditația asupra actului, prăitura personajului, coordonatele spațio-temporale și, uneori, comentariul din umbră al naratorului, dezvoltă conotații în registrul simbolic al unui imaginar propriu unui univers în care condiția umană se află într-o neputință totală, manifestată prin lipsa de demnitate și de îndârjire în fața propriei și celei din urmă limite.

Deoarece nu-și revendică nici un sens înalt al actului trăirii, personajele lui Cimpoeșu nu pot pretinde nici o demnă punere în relație cu moartea.

„un om care moare, nu moare într-un eritoriu al morții, adică să plece dintre noi într-o lume de coșmar și acolo să se chinuie și să-și dea duhul. El moare între noi, pe soare sau într-o încăpere în care mai sunt și alții, care se uită în acest timp la el cu ochi vii”¹²

Înțelegând prin imaginea morții desfășurarea sub ochiul spectator al elementelor ce o senifică, sesizăm două aspecte esențiale: primul ține de poziția spectator-spectacol, al doilea, dedus de aici, de semnificația spectacolului morții.

Observăm astfel o detașare inițială, o obiectivare a privirii. Funcția ei este, aici, de înregistrare pe deasupra sensului și totdeauna din afară, poziția spectatotelui fiind ocupată de narator sau de un personaj-martor. Moartea ca spectacol supus privirii e, din această perspectivă, moartea celuilalt, „moartea la persoana a treia”¹³

Demersul nostru a urmărit evoluția înțelegerii fenomenului morții, în condițiile situației față de și față cu actul de a muri ca problemă a sinelui și a celuilalt și desfășurarea, din perspectiva personajului, a unei palete variate de reacții în fața iminenței și efectivității morții. „dezorientat de către adverbul iminenței (în curând), când se află brusc față în față cu un viitor ce nu era făcut pentru a surveni în mod empiric, omul tinde să abstractizeze viitorul morții proprii și trăiește sentimentul de angoasă, determinat de „transformarea bruscă a morții într-un dat imediat, al sinelui implicat iremediabil”¹⁴

Prin urmare, constată J, a realiza moartea nu înseamnă doar a trăi amenințarea morții ca fiind efectivă și apropiată, înseamnă, ipso facto, „a te simți tu însuți amenințat personal”.. „Dacă persoana a treia este un principiu al seninătății”, persoana I e, cu siguranță, o sursă de angoasă. La persoana întâi, „mea res agitur”, declară Lucrețiu.

Farsa sinistră a lui hora incerta: cei din casă interogând-o pe bătrână asupra timpului morții ei.

Degradarea tragicului: Într-o joi dimineață – marchiza nu mai iese la ora cinci

Momentul începerii acțiunii nu e ales întâmplător: într-un univers haotic în severa sa ordine, microgrupul își pierde unitatea care-i legitimează, în fond, existența, în favoarea colectivului organizat după legi supra-individuale de la unitatea de lucru (doamna Cazan lucrează „la o mare întreprindere, într-un mare oraș industrial, este șefă de cadre”, precizează naratorul) sau a marelui anonim din mijloacele de transport în comun, la care sunt siliți să recurgă mai toți. Astfel că soții iau act unul de altul doar dimineața, la micul dejun, întrucât în timpul zilei sunt la serviciu, iar seara adorm osteniți: „Dacă nu s-ar vedea numai între orele optsprezece-douăzeci și unu (sau ora de culcare) și șase-șase patruzeci și cinci), ar putea spune că sunt o familie model”. Observația îi aparține soțului, și ironia pe care o implică dezvăluie faptul că, la rândul lui, își asumă resemnat banalul cotidian. Acceptarea e o formă de protecție, o mască pe care și-o pun unul în fața altuia și, alături de ceilalți, în fața societății.

¹² Marin Preda, *Marele singuratic*, p.181

¹³ Vladimir Jankelevitch, *Tratat despre moarte*, Timișoara, Editura Amarcord, traducere de Margareta și Ilie Gzursik, p. 18

¹⁴ V. j. p.9