Un *alter* postmodern: Mircea Nedelciu, autorul-regizor[1]

Anca CAZACU[*]

Key-words: *postmodernism*, *short stories*, *literary techniques*, *cinematography*, *authenticity*

Carte a începuturilor, *Aventuri într-o curte interioară* (1979) reflectă ideile estetice fundamentale ale poeticii nedelciene referitoare la statutul autorului, la relația acestuia cu scriitura şi cu cititorul. Departe de a fi doar exerciții textualizante, prozele volumului de debut aduc în atenția cititorului dimensiunea ontologică a omului, iar strategiile textuale utilizate funcționează tocmai în spiritul acestei teleologii. În acelaşi timp, demersul propus susține ideea că această carte este un depozitar al unui bogat arsenal prozastic, a cărui noutate (la data publicării) marchează începutul unei vârste noi în proza românească, şi care reprezintă punctul de plecare al prozei literare a lui Mircea Nedelciu. Tot ceea ce experimentează în acest volum se va regăsi în cărțile următoare, cu observația că, în timp, aerul de laborator se rarefiază, iar scrisul dobândeşte echilibrul maturității. Retras în curtea interioară a creației, prozatorul poate spune, ca şi Roland Barthes:

> Scriitura este acest joc prin care mă reîntorc, de bine de rău, într-un spațiu restrâns: sunt încolțit, mă zbat între isteria trebuitoare scrisului – şi imaginar, care veghează, e grav, purifică, banalizează, codifică, îndreaptă, impune vizarea (şi viziunea) unei comunicări sociale. Pe de-o parte, aş vrea să fiu dorit, pe de alta – să nu fiu: isteric şi obsesional, deopotrivă (Barthes 1987: 218).

Aventuri într-o curte interioară poate părea un titlu încadrat în perimetrul unei literaturi destinate unui cititor adolescent avid de literatură senzațională. Cunoscut anterior unui public relativ restrâns[2], Mircea Nedelciu propune o carte construită din 13 proze (număr reluat în cuprinsul altor volume ulterioare de proză scurtă) în care condensează toate semnele distinctive ale scriiturii sale. Volumul este expresia concentrată a nedelcianismului, ca formulă literară postmodernă, afirmație care susține miza demersului pe care ni l-am propus aici; cercetarea ulterioară va confirma că nucleul germinativ al prozei literare nedelciene s-a conturat în „curtea interioară" a primei cărți. Confirmând sau infirmând aşteptările vreunui cititor,

[1] Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Provocările cunoaşterii şi dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946", proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013.

[*] Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava, România.

[2] Debutul publicistic al lui Nedelciu este găzduit de revista „Luceafărul", în 1977, cu două proze scurte care vor fi incluse în volumul de debut (*Un purtător de cuvânt* şi *Curtea de aer*).

BDD-V2612 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 18:56:12 UTC)

oricare ar fi acesta, titlul (parafrazând, după principiul imitării titlurilor, literatura de aventură) incită mai întâi prin structura oximoronică: tentația evazionistă şi spiritul independent, inerente aventurii, se opresc în perimetrul rigid şi lipsit de orizont al curții, cu atât mai mult cu cât aceasta este una interioară, banală şi totdeauna neîncăpătoare. Oximoronul se încadrează astfel în zona postmodernă a ludicului, în care Nedelciu se simte, de altfel, foarte bine, combinând aparent aleatoriu ironia cu absurdul şi, nu în ultimul rând, exploatând posibilitățile generoase ale limbajului.

Dar care vor fi „aventurile" şi care va fi „curtea interioară"? Primul termen a putut, probabil, dezamăgi, întrucât, departe de a oferi o carte cu suspans şi neprevăzut, Nedelciu şi-a îndreptat atenția mai degrabă către banalul cotidian, prea puțin ofertant pentru un cititor amator de aventură. Cotidianul se regăseşte frecvent în literatura scriitorilor optzeciști, opțiune care demonstrează, după chiar observația lui Nedelciu, că ei nu fac din text un înlocuitor al lumii reale, ci conferă textului autenticitate, ilustrată mai ales ca o poetică a concretului[3]. Teme precum banalul cotidian, derizoriul urban – studența, internatele, profesorii stagiari, naveta, raportul individului cu lumea în care se integrează – ca şi micile evaziuni – vacanțele, ghizii, turiştii, angajații hotelieri – alcătuiesc magma epică majoră a literaturii nedelciene. Autorul întemeiază astfel o „mitologie contemporană a derizoriului" (Petrescu 1998: 145), într-o manieră gogoliană, în care multe dintre „feliile de viață" sunt rafinate alegorii, savurate doar de un baudelairian cititor ipocrit, (re)citite printre rânduri, aşa cum îi stă bine oricărei proze subversive. Volumele ulterioare vor manifesta aceeaşi preferință, cu excepția *Femeii în roşu*, roman polifonic care propune ca „interfață" o lectură în cheie „senzațională".

Cel de-al doilea termen al titlului indică, de asemenea, predilecția autorului pentru spații închise. Deseori, ele au dimensiuni reduse (camera de internat, de hotel sau închiriată, închisoarea – celula sau „curtea de aer"), amplificând senzația de claustrare prin static; alteori, aceleaşi „celule" sunt surprinse în mişcare – autobuzul sau trenul de navetişti, în care circulă oameni cu pălării cenuşii, care trăiesc într-un univers cenuşiu. Extrapolând, nu e foarte greu de observat transferul de iluzie claustrofobă şi asupra spațiilor deschise, astfel încât satul de câmpie sau marele oraş, în ciuda dimensiunilor ample, impun personajelor nedelciene aceeaşi limitare existențială. Dilatată pe orizontală în prozele scurte, senzația se va manifesta în romanul *Zodia scafandrului* pe axa verticală, sub forma „presiunii", metaforă a existenței într-o Românie totalitară. Alteori, spațiul închis implică dimensiuni fabuloase, ca fitotronul din *Tratament fabulatoriu*, cu efecte şi asupra timpului. Se poate vorbi despre un timp „închis", care poate fi trecutul, în firele epice din romane, sau viitorul, în prozele fantastice din *Şi ieri va fi o zi*. Spațiu şi timp alcătuiesc astfel un cronotop în care eroii lui Nedelciu pot realiza „călătorii în vederea negației", ca să preluăm titlul ultimei proze a volumului de debut, cu toată

[3] „Redescoperirea realității diurne" nu este meritul optzeciştilor; o putem remarca în primul rând la Caragiale, dar şi la alte generații de prozatori de la începutul secolului al XX-lea (I.A. Bassarabescu, Gh. Brăescu ş.a.) sau din anii '70 (Mihai Sin, Gabriela Adameşteanu, Gh. Schwartz ş.a.), şi ei „curioşi să demonteze articulațiile cotidianului şi să deschidă supapele derizoriului, ale banalității candide şi somnoroase, de coloratură cehoviană". Nu în ultimul rând, „interesul pentru viața imediată, pentru mitologia existenței şi pentru radiografia ticurilor umane vine şi din comportamentismul american pe care noii prozatori îl redescoperă (ori îl adaptează inteligent) într-un context social-politic diferit", observă Radu G. Țeposu (2006: 39–40).

BDD-V2612 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 18:56:12 UTC)

ambiguitatea pe care acesta o presupune[4]. De cele mai multe ori dislocaţi, nici orăşeni, nici ţărani, indivizi de tranzit (de aceea, majoritatea sunt navetişti), ei pot respinge un *statu-quo* sau pot căuta un sens, un scop sau nişte răspunsuri la etern chinuitoarele întrebări ale adolescenţei, aşa cum li se întâmplă chiar celor din proza omonimă care deschide *Aventurile*. Ironia fină, aproape imperceptibilă, dar cu finalitate clară (aşa cum şi la strămoşul său literar Caragiale era[5]) nu poate scăpa lectorului atent la rezonanţele subversive ale literaturii nedelciene: în „curtea interioară" a României socialiste, totul putea fi la un moment dat o „aventură"; un pat procustian amputând libertatea de gândire şi trăire a individului captiv într-un univers închis şi alienant. Cartea tânărului prozator se înscrie în felul acesta pe o direcţie manifestată discret, dar ferm, a „reorientării spre real în regim de replică" (asumându-şi o funcţie psiho-sociologică demistificatoare) la discursul aservit ideologic. O astfel de „proză autenticistă" exprimă, în primul rând, „nevoia de real, de viaţă, de trăire, de autenticitate" (Negrici 2010: 34–35). Este, de fapt, o firească nevoie de a recupera esteticul, fie şi sub formă subversivă, întrucât schematismului impus de realismul socialist scriitorii anilor '70–'80 îi opun „lumi alternative" ce restituie realităţii datele ei fundamentale, restituire absolut necesară din moment ce „perpetuarea divorţului între ceea-ce-este şi ceea-ce-se-spune-că-este adânceşte criza de realitate proprie lumii comuniste"[6]. „Curtea interioară" este un spaţiu care oferă iluzia în locul libertăţii, determinând individul, pentru că reprezintă un topos paradoxal: şi înăuntru, şi afară – totodată nici înăuntru, nici afară. Fiecare personaj al lui Nedelciu are o asemenea curte interioară: internatul, spitalul, închisoarea, mansarda insalubră, autobuzul, trenul sau, nu de puţine ori, trecutul.

Dar sensul major pe care îl poartă titlul volumului de debut al lui Mircea Nedelciu confirmă permanenta lui preocupare pentru condiţia literaturii. Activitatea de scriitor a lui Nedelciu se desfăşoară pe un sistem de coordonate care se condiţionează reciproc, precum feţele benzii lui Möbius, pentru a folosi chiar o sintagmă a autorului. Corpusul teoretic şi cel artistic sunt de neseparat, alcătuind un amplu intertext pe toată durata biografiei creatoare. Poetica explicită se regăseşte implicit în mai toate textele nedelciene, a căror dimensiune metatextuală şi autoreflexivă este fundamentală. Dialogul dintre teoria textului şi textul literar se completează în chip previzibil cu dialogul între textele literare propriu-zise, într-o intertextualitate „internă" (metatextualitate, prin relaţia de „comentariu" care leagă un text de altul), ce oferă operei caracter sistemic. De aceea, considerăm că publicarea integralei prozei scurte a lui Nedelciu nu este doar o iniţiativă editorială utilă, ci o aşezare firească a celor patru

[4] Mulţi dintre noi îşi pot aminti că una dintre strategiile pe care absolvenţii de facultate le aplicau ca să evite constrângerile „prezentării la post" era obţinerea „negaţiei". Pe de altă parte, însă, „negaţia" poate defini o atitudine existenţială.

[5] Caragiale apare, de altfel, ca strămoş în sensul cel mai pur al termenului în *Tratament fabulatoriu*.

[6] Carmen Muşat observă că „antagonismul modernist dintre individ şi societate se preschimbă în hiatus ontologic de vreme ce existenţa acestora se desfăşoară în planuri diferite: pe de o parte, cel al realităţii în care individual se zbate cu greu să supravieţuiască şi, pe de altă parte, cel al utopiei în care se plasează proiectul «societăţii socialiste multilateral dezvoltate», nimic altceva decât o formă lipsită de conţinut uman, scopul ultim fiind crearea aşa-numitului «om nou», în fond reducerea individului la o categorie, depersonalizarea fiinţei umane în primul rând prin îndoctrinare ideologică" (Muşat 2008: 57).

BDD-V2612 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 18:56:12 UTC)

volume/secvențe prozastice într-un spațiu integrator[7], o orientare a lecturii dinspre fragment înspre întreg, acest întreg alcătuind un al cincilea roman, alături de celelalte patru. Prima antologie (din cele două publicate până acum) poartă, deloc întâmplător, chiar titlul volumului de debut, element de paratextualitate ce relevă sensurile pe care autorul le atribuie scriiturii şi condiției scriitorului. În acest sens, suntem în asentimentul lui Gheorghe Crăciun, care consideră că volumul de debut al lui Nedelciu este emblematic pentru întreaga literatură pe care liderul generației optzeciste a realizat-o:

> Ținând seama de conținutul acestei cărți și urmărind implicațiile subiacente ale titlului, descoperim că sintagma „curte interioară" este un echivalent al ideii de „univers narativ" și chiar al conceptului de „literatură". Pe de altă parte, „aventurile" sunt tot atâtea forme de adecvare sau inadecvare (cu implicații de multe ori riscante!) a naratorului la un sistem de referințe dat, în care esențiale sunt vechile modalități de percepție și reprezentare a cotidianului și tradiția epică (Crăciun 2009: 70).

„Curtea interioară" propusă de Nedelciu este laboratorul unde experimentează întregul arsenal de tehnici narative pe care le vom descoperi ulterior, atât în celelalte volume de proză scurtă, cât şi în romane, evoluția scriiturii urmând modelul spiralei: autorul nu este repetitiv, nu propune decât în aparență variațiuni pe aceeaşi temă, ci, dimpotrivă, se poate observa în timp o evoluție dinspre manipularea obsesivă a recuzitei prozastice către construcția clară, curgătoare, care estompează tendința teoreticianului. De aceea, revenim asupra unei interogații anterioare: care ar fi fost, oare, profilul de astăzi al scriitorului Mircea Nedelciu? Liniile acestuia sunt trasate de epicul din *Zodia scafandrului*, roman postum, neterminat, după cum neterminat a rămas cuvântul lui Nedelciu în literatura română. Transparent este în acest roman inedit primatul epicului asupra experimentului – etapă firească în maturizarea oricărui prozator –, schimbare care anunță o nouă vârstă a operei nedelciene, pe care timpul nu a mai avut răbdare s-o împlinească. *Aventurile* lui Nedelciu se închid astfel în curtea interioară a profunzimii. Un spațiu închis care stă sub semnul căutării formei perfecte, îndelung cizelate, incitante de cele mai multe ori, alteori exasperând ochiul criticului obişnuit cu formule tradiționale.

„Ingineriile textuale" care fac din Mircea Nedelciu un nume emblematic al literaturii optzeciste sunt, pe de o parte, un reflex al necesarei trebuințe de înnoire a epicului, iar, pe de altă parte, sunt o marcă a textului conştient că se scrie. Autorul propune o gamă variată de tehnici, „cascade de procedee", ingenioase şi imprevizibile (deşi, după observațiile criticii, uneori ostentativ şi exagerat exploatate), asimilând în manieră sincretică modalități de expresie din alte domenii, cel mai curtat fiind cinematografia. Afinitatea scriitorului pentru film este, de altfel, o pasiune datând din studenție, când Nedelciu semna comentarii cinematografice pentru revista „Noii". Tehnicile inovate de cineaşti de valoare ai anilor '60–'70 revoluționează cea de-a şaptea artă în primul rând prin conceptul de ciné-vérité, gen care acordă importanță improvizației şi care îşi propune să surprindă realitatea în toată spontaneitatea ei, cât mai nealterat, mai puțin artificial, prin urmare cât mai autentic. Transferate din cinematografie în literatură, noile tehnici aduc modificări în

[7] Două dintre edituri au publicat volume antologice ale prozei scurte nedelciene: Paralela 45, în 1999, cu o prefață de Ion Bogdan Lefter, și Compania, în 2003, cu o prefață de Sanda Cordoș.

BDD-V2612 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 18:56:12 UTC)

constructul textual. Prozele din *Aventuri într-o curte interioară* au fire narative care îşi pierd consistenţa, fie multiplicându-se, fie întrerupându-se pentru a se reînnoda neaşteptat, într-o manieră narativă disparată, astfel încât mesajul dă impresia că refuză să se articuleze. Textele se înfăţişează „ca un colaj cubist din obiecte, vopsea şi tăieturi din ziar, unde *what you see is what you get*" (Cărtărescu 1999: 413). În ciuda acestei arhitecturi aparent eclectice, fragmentarismul nu este lipsit de teleologia întregului, fiecare parte funcţionând eficient în construirea întregului în spiritul noii autenticităţi susţinute de autor în intervenţiile sale teoretice.

Mediul urban, cu internate, cantine, străzi sau modeste locuinţe, sau cel rural, cu gospodării de ţărani-navetişti, ca şi ieşirile din aceste spaţii ale claustrării în munţi, cu cortul, sau în câmpul cu maci – toate locurile comune în care trăiesc eroii lui Nedelciu sunt imortalizate în tehnica Godard: „sunet direct, aparatul în mână, montaj haotic, opinii cât mai diferite"(Nedelciu 1979: 10). Detaliile tehnice apar ca relansator textual (încă una dintre ingineriile autorului) în proza omonimă a volumului de debut şi pot fi receptate ca o punere în abis a multor texte din cuprinsul cărţii. Modalitatea componistică se va reîntâlni ulterior în celelalte volume, inclusiv în romane[8]. Edificatoare pentru efectul tehnicii Godard aplicate literaturii este secvenţa de incipit:

> Momentul anume în care m-am gândit la lucrul acesta a fost, cred, destul de prost ales: o cofetărie în centru, în care citeam despre îngrijorarea Sfântului Scaun în legătură cu evenimentele din Orientul Apropiat, îngrijorare de care aflase şi Nixon şi, acum, aici, în această cofetărie, aflam şi eu. În faţa mea, un tip cu un gât foarte lung şi foarte subţire, şi care purta un pulover fără guler (deci care-i făcea gâtul şi mai subţire), mărturisea unui comesean care avea timp să-l asculte: „Dacă beau o cafea acum, pe urmă iar mi-e somn!". Mai încolo, o pereche modestă, aşezată de o parte şi de alta a unei mese pe care se aflau două farfurii cu plăcintă (o plăcintă sărată, neplăcută la gust şi nu prea bine coaptă) şi o carte pe care scria mare *Pedagogia*. Tăceau. Pe urmă, Rolly, care s-a apropiat de mine din spate (mă privise un sfert de oră fără ca eu să-i sesizez prezenţa) şi mi-a şoptit cu vocea lui răguşită: „Ce-ţi pasă? Tot ce e în farfurie trebuie trăit!" (Nedelciu 1979: 5).

Iar discuţia celor doi tineri pe tema fugii de acasă a prietenului lor Pictoru se intersectează haotic cu celelalte „poveşti" pe care le găzduieşte cofetăria, într-un ansamblu poantilist de viaţă cotidiană, semnificativ tocmai prin aparenta lipsă de sens a detaliilor în interiorul textului. Întregul este astfel construit dintr-o sumă halucinantă de „fragmente browniene" care contrazic orizontul de aşteptare al vreunui cititor nepregătit, conturând împreună un „*pattern* macrosemnificativ, după o tehnică a acumulării mai degrabă poetică decât prozastică" (Cărtărescu 1999: 414): camera de filmat înregistrează imaginea de un comic absurd a unui ins care nu ştie să folosească telefonul public, melodia lentă din fundal sau discuţiile de la alte mese ale cofetăriei:

> Un tip […] punea fisa, forma numărul, probabil înainte de a-i veni tonul, şi, imediat după, începea să strige în receptor cât îl ţinea gura: „Alou! Halou!" După asta agăţa receptorul în furcă dând să plece şi, spre surprinderea lui, fisa cădea înapoi, ceea ce, pe lângă că-i producea o mirare imensă, îl şi îndemna să mai încerce o dată. Aşa c-

[8] Este, poate, un avantaj care a făcut mai uşor de transpus pe peliculă romanul *Femeia în roşu* în filmul omonim regizat de Mircea Veroiu în 1997.

BDD-V2612 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 18:56:12 UTC)

> o lua de la capăt – şi, în acest timp, alţii discută: „La câţi ani l-ai zis tu pe r?" „Pe r? În clasa a treia" (Nedelciu 1979: 6).

Urechea ascultă şi ochiul vede aparent involuntar, dar efectul (o preluare de asemenea cinematografică) este de *trompe l'oeil*[9], în scopul unei amplificări a semnificaţiei în vederea unui întreg. Un caragialian „simţ enorm şi văz monstruos", revizitat „cu ironie, fără candoare" de urmaşul clasicului: pe masa la care este aşezat, naratorul citeşte un aforism de periferie notat „în dialog" între consumatori din momente diferite: „Nu te speria, căci omul este aproape de om ca fusta de genunchi". – „Şi totuşi se îndepărtează mereu" (*ibidem*).

Excursie la câmp pare, tot în stil cinematografic, o continuare a „filmului" care deschide volumul, reluând aceleaşi personaje (tineri la limita dintre adolescenţă şi maturitate, acuzând acelaşi simptom al inadaptării), dar într-un decor diferit: „zloata murdară" (pleonasm intenţionat prin care autorul îngroaşă liniile fundalului cenuşiu al epocii) este înlocuită cu pădurea de la marginea oraşului, replică labirintică salutară a celuilalt labirint, oraşul. Şi aici, trimiterile la cinematografie sunt semnificative, într-o intertextualitate „pe verticală", între arte:

> Între timp am avut şi iluzia că ne bronzăm, nemaisocotind că eram goi cu desăvârşire şi că Americanu a observat că parcă suntem dintr-un film de Fellini aşa scheletici şi deloc bronzaţi cum eram (*ibidem*: 115).

Discuţiile se aprind tinereşte pe marginea eternului raport dintre artă şi realitate (cu idei abil servite de autor eroilor săi, „fără ca aceştia să-şi dea seama"): arta nu este o „mijlocire pentru a comunica datele imediate ale experienţei", fiindcă în felul acesta le deformează, ceea ce anulează funcţia ei de „oglindă" a realităţii[10]. Perceperea imaginilor nu pe viu, ci prin intermediul artei este un subiect de discuţie care trimite la probleme specifice prozei literare a lui Nedelciu: libertatea creaţiei şi reconsiderarea conceptului de *mimesis*, expuse într-un discurs-*puzzle* cu funcţie metatextuală majoră:

> dar orice povestire, oricât de perfectă, nu e decât o maimuţăreală a faptelor, iar faptele vor ajunge la tine ca fapte, nu ca maimuţăreli, chiar dacă ele în treacăt se folosesc de maimuţăreala mea (*ibidem*: 112).

Recuzita cinematografică susţine tensiunea narativă prin efecte de clar-obscur: obiecte în *contre-jour* („galbenul uleiului, roşul aprins al roşiei, verdele alburiu al

[9] „Textele postmoderniste tind să încurajeze efectul de *trompe l'oeil*, inducându-l pe cititor în eroarea de a percepe lumea secundară, încastrată ca o lume diegetică primară. În mod tipic, o astfel de «mistificare» deliberată este urmată de o «demistificare», adevăratul statut ontologic al «realităţii» presupuse fiind revelat, iar întreaga structură ontologică a textului expusă în consecinţă", consideră Brian McHale (2009: 183).

[10] În eseul *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mimezei*, Cristian Moraru propune o analiză a paradigmei mimetice, conceptul (pe care preferă să-l numească mimeză) fiind înţeles nu doar ca proces artistic, dar şi ca element esenţial al umanului. Astfel, criticul are în vedere „pseudosinonimii mimetice" (mimesis/imitatio; mimeză/copiere/oglindire/realism), precum şi „pseudoantonimii mimetice" (mimeză/reprezentare/exprimare/fantezie/transfigurare/creaţie). Mai mult, un tablou noţional al modelului mimetic include mimeza literală (imitativă şi nonimitativă) şi mimeza literară (pentru care criticul propune termenul de narcisistă, revenind la o semantică originară a mimezei). Aceasta din urmă se scindează în mimeza narcisistă auctorială (nonimitativă) şi mimeza textual-narcisistă, când are în vedere autorul, şi mimeză textual-narcisică, atunci când vizează textul.

BDD-V2612 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 18:56:12 UTC)

castraveților"), atmosfera crepusculară a camerei („plus lumina stranie a soarelui care asfințea şi întunericul din jur"), un *fondu* cu imaginea-cheie apărând continuu din întuneric, contrastul cromatic:

> Literele roşii ale cuvântului Dostoievski continuau însă să se plimbe prin întunericul camerei, mereu în fața privirilor mele, amestecându-se uneori cu punctul roşu al țigării lui (*ibidem*: 111)[11].

În aceeaşi „randomizare" *à la* Godard se construieşte epicul din *Zgomote, locuri, interferențe*, un film-foileton ale cărui trei episoade (intitulate după cele trei cuvinte-laitmotiv) se întretaie ca şi cum cititorul-spectator le-ar viziona simultan, sub forma a nouă texte de lungimi variabile, dispuse contrapunctic în jurul unui motiv literar cu o lungă carieră în literatură, vehiculul. Că e vorba despre trăsură (diligență sau poştalionul autohton), de ambarcațiune sau de tramvaiul lui Eliade (îl vom întâlni şi la Nedelciu, în *Călătorie în vederea negației*), vehiculul funcționează ca simbol al trecerii. Nedelciu îl corelează şi cu socialul (la el, vehiculele cele mai frecventate sunt autobuzul sau trenul de navetişti). Aici, lumea ficțională se derulează secvențial ca succesiunea imaginilor care gonesc după geamurile trenului, şi chiar ritmul în care se succed pare a imita „glasul roților de tren"[12]. Perspectivele se schimbă permanent (dinspre interior spre exterior şi invers), iar impresia pointilistă este fixată de alternanța planurilor: plan general („Este o zi fără soare, dar aerul pare curat […] el priveşte încă o dată cerul printre ziduri. Iese în stradă şi-şi bagă mâinile până la coate în buzunarele pantalonilor"); plan american („îşi priveşte ceasul"); plan-detaliu („se propteşte cu un deget în butonul soneriei"). Printr-un racursi de un realism crud, la limita grotescului, naratorul conturează portretul tovarăşei profesoare navetiste, cu ridicole bovarisme, pe care elevii însoțiți la practica agricolă o privesc cu un amestec de curiozitate şi compasiune: „Începe cu o pereche de pantofi roşii nu prea noi şi cu nişte picioare nu prea bine epilate, îmbrăcate totuşi în ciorapi subțiri de nylon" (obiectivul urmăreşte cu încetinitorul toate detaliile de jos în sus, racursiul terminându-se după o jumătate de pagină cu capul tovarăşei). Portretul se întregeşte prin tehnica racordului cinematografic:

> adică nereuşind eu să-mi explic cum pot fi continuate nişte picioare totuşi cu un bust opulent deduc că trebuie să existe o soluție absolut originală de racord şi că această soluție este ascunsă de o simplă fustă (*ibidem*: 130–131).

Latura fizică anticipează personalitatea caricaturală a personajului sub forma unei „transmisiuni directe" (o altă inginerie textuală nedelciană):

> Vorbeşte tărăgănat (pentru a nu spune prea multe prostii, dar reuşind totuşi să le spună), pronunță greşit („indentific"), vorbeşte mult, trece de la un subiect la altul, are pretenția că e cultă, scriitoare, dar „numai acasă, la Bucureşti, să am o cafea în față" (*ibidem*).

[11] „Mircea Nedelciu scrie o literatură tehnică", o astfel de „reproductibilitate" impunând „o iluzie durativă, o realitate înregistrată" şi realizând o operă „cibernetică şi ideatică", este de părere Ioana Geacăr (2008: 13). Este un fel de a spune că, într-o civilizație tehnică, literatura se contaminează tehnic.

[12] Analogia aparține Ioanei Geacăr (*ibidem*: 33).

BDD-V2612 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 18:56:12 UTC)

Aşa-zisul reporter este prezent în paranteze (element de construcţie a discursului pe care şi Nedelciu îl preferă, cum frecvent îl utiliza şi Camil Petrescu), cu replicile sau întrebările sale.

Tehnicile camerei de filmat oferă unui cititor rafinat şi alte plăceri ale textului în proze precum *O traversare*. Incipitul se raportează la tehnica focalizării: „Are loc mai întâi o necesară alertare a ochiului în faţa paginii" (Nedelciu 1979: 135). Proza este construită prin interferenţa cinematografică a planurilor: povestea unei iubiri eşuate, filmată din perspectiva dublă a protagoniştilor, la care se adaugă şi cea a autorului-personaj/narator; trecerea se face fără avertismente, cu rapiditate, ca într-o filmare grăbită. Prim-planul este expus reflectoarelor (camera lui G. B.), „metaforă a absenţei intimităţii, a senzaţiei că individul e mereu urmărit, ascultat, înregistrat" (Geacăr 2008: 37).

Tehnica „transmisiunii directe" răspunde nevoii de autenticitate prin surprinderea „pe viu" a „feliilor de viaţă". Ea este folosită ca parte a arsenalului stilistic în cele mai multe dintre prozele primului volum: duminica anostă petrecută în camera de internat (*Aventuri într-o curte interioară*), jocul „Fazan" între colegii de detenţie (*Curtea de aer*), începutul unei idile (*Simplu progres*), discuţiile navetiştilor (*8006 de la Obor la Dâlga*), hotărârea bătrânului Calafoc de a pleca în Capitală (*Cocoşul de cărămidă*), meciul ascultat la radio sau sfârşitul războiului (*Istoria brutăriei nr. 4*), vizita inopinată a unei fete la casa viitorului soţ (*Un purtător de cuvânt*), polemica pe tema artei ca imitaţie (*Excursie la câmp*), confesiunile erotice a două colege de cameră (*Cădere liberă în câmpul cu maci*), platitudinile aferate ale unei profesoare (*Zgomote, locuri, interferenţe*), tribulaţiile profesionale şi sentimentale ale unui tânăr inginer (*O traversare*) sau cele ale unui profesor stagiar (*Călătorie în vederea negaţiei*). În mod particular, şi deoarece este procedeul central al textului, o singură proză a cărţii de debut se recomandă în subtitlu (element de paratextualitate) „transmisiune directă": *Marie-France în Piaţa Libertăţii*, poveste a unui ghid turistic (profesie practicată şi de autor un timp) ce respinge avansurile unei ziariste-fotograf din Franţa, care îi aminteşte de luna mai a anului 1968[13]. Redactarea în exclusivitate la prezent, frazele scurte, eliptice, dialogul redus la esenţial, totul se succede într-un ritm alert, ca într-o peliculă care nu a avut timp să treacă prin camera de montaj, în genul filmărilor neprelucrate. Planul poveştii principale (popasul în frumosul oraş ardelenesc, idila ratată) se intersectează cu analepsa poveştii de dragoste (începute în 1968) a naratorului cu Elena:

> Obţin legătura într-un timp record şi aud vocea liniştitoare a Elenei.
> – Când vii?
> – Mâine. Pe la 5 după-amiaza o duc pe asta la aeroport.
> – Ai fost cuminte?
> Râd. Râde şi ea. Apoi îmi povesteşte că a văzut un landou foarte frumos, dar că nu l-a cumpărat, pentru că încă nu ştie ce culoare trebuie să ia. „Credeam că tu ştii deja", spun eu. „Nu ştiu, dar bănuiesc", spune ea. „Cum bănuieşti?" „Albastru". Apoi râdem din nou şi ne spunem la revedere. În hol intră nea Albu. I-a mai rămas un pol după ce a luat landoul şi a luat „un kilogram dă vin dă la alimentara, îl bem?". „Îl bem

[13] În mod cert, 1968 este pentru Nedelciu un reper istoric cu valoare de laitmotiv cultural. El devine major în anul în care studenţii sorbonişti „ies în stradă şi scriu pe ziduri", iar această vârstă o împrumută şi eroilor din *Aventuri într-o curte interioară*. Analogia între 1968 francez şi optzecismul literar românesc este grăitoare.

BDD-V2612 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 18:56:12 UTC)

> – zic – dar ştii că se găsesc şi la Bucureşti?" „Nu mai spune? Zice el. Exact ca ăsta?" „Exact. Acum am vorbit la telefon cu nevastă-mea." „Da' tot îl bem", zice el şi râde cu hohote. Marie-France coboară scara într-o rochie lungă de catifea verde-închis cu decolteuri supradimensionate. Sunt nevoit s-o dezamăgesc. Nu pot să ies cu ea la nici un fel de local, îi spun, făcând pe complexatul în faţa ţinutei ei de mare gală. Aşa că trece peste formalităţi şi se aşează cu noi să bea din kilogramul de vin al lui nea Albu (Nedelciu 1979: 159).

Cele trei destine se întretaie într-o secvenţă suficientă pentru a reconstitui vieţile şi mentalităţile tuturor, într-o manieră *live* care aminteşte de precizia cu care Caragiale specula aspectele semnificative ale tipurilor sale umane. Alături de acuitatea observaţiei şi de limbajul colocvial, simţul umorului este un ingredient care confirmă descendenţa caragialiană a scriitorului optzecist.

Vom regăsi strategia transmisiunii directe în volumele de proză scurtă ulterioare (*Christian voiajorul* şi *Mesaje*, din *Efectul de ecou controlat*, *Dansul cocoşului*, în *Şi ieri va fi o zi*, au termenul în subtitlu) şi în romane (*Femeia în roşu*, *Zodia scafandrului*). Totalizând, putem aprecia complexitatea acestei strategii, care include tehnici diverse: fluctuaţiile de ritm ale povestirii (accelerare/încetinire), alternanţa planurilor (general/detaliu; prim-plan/fundal), flash-back-ul, racursiul, racordul sau tehnicile montajului. Manevrarea acestor elemente strategice , alăturată celorlalte „inginerii textuale", creează aspectul fragmentat al textului, dar şi al lumii ficţionale, imagine care se apropie cel mai bine de modul de a gândi şi de a se exprima al omului contemporan; scriitura fragmentară este, după observaţia lui Andrei Pleşu[14], „cea mai adecvată expresie scrisă a efortului spiritual".

O sinteză a strategiilor narative pe care Nedelciu le numeşte „inginerii textuale" descoperim în proza care încheie volumul de debut, *Călătorie în vederea negaţiei*. Autenticitatea specifică scrierilor sale este construită prin „cascade de procedee", din care nu lipsesc eşantioanele de limbaj frust, inserarea de documente (materiale publicitare despre Delta Dunării, decizia de repartizare în învăţământ), transmisiunea directă, fragmente ale unui reportaj despre şantierul patriei de la Bumbeşti-Livezeni, amestecul de registre stilistice, tehnici cinematografice care includ racordul planurilor, urmărirea alternativă a acestora sau racursiul (zece rânduri rezumă şase ani din viaţa eroului). Ca element inedit în recuzita experimentală, autorul dublează finalul – în planul diegezei (redat prin transmisiune directă) şi în plan metatextual[15]. Dublarea planurilor poate fi urmărită şi pe parcurs, prin dedublarea acţiunilor:

> Deşi mi s-a mai întâmplat, recunosc în faţa noastră o licărire pe care, când ajungem mai aproape, o descoperim ca fiind un foc făcut în şanţul din marginea şoselei de doi tineri. (Eu fac focul, deci, în marginea şoselei în câmpie şi pun merele la copt. E linişte şi tocmai de aceea zgomotul pe care-l face un *Dyane* vechi trecând pe şosea în mare viteză îl asociez mai târziu cu gustul merelor coapte, ca şi mirosul nu tocmai plăcut pe care-l produce instalaţia de încălzire) (Nedelciu 1979: 167).

[14] „[…] fragmentul singur, numai el, respectă procedura intimă a gândirii. Gândim intermitent: intermitent la propriu, dată fiind incapacitatea noastră structurală de a păstra în act reflexivitatea (pe o unică temă) dincolo de intervalul câtorva ceasuri […] Dar gândim intermitent şi în alt sens: gândim cu un aparat finit infinitatea fiecărui gând. A fi creatură înseamnă a fi fragment", notează Andrei Pleşu (2007: 79).

[15] Din nou Caragiale! Finalul din *Două loturi* experimentează înaintea prozei postmoderne dublul.

BDD-V2612 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 18:56:12 UTC)

Madeleina lui Proust are la Nedelciu gustul merelor coapte ale adolescenței. Dedublarea în timp îndeamnă cititorul să-l identifice în O. P. chiar pe autor, formă a alterității, iar în dispariția inexplicabilă a acestuia, „dispariția"/„moartea" autorului, absorbit de meandrele propriului text. Nedelciu însuşi răspunde „precum părintele care ascunde ciocolata în spatele fiului de câțiva anişori" la nedumerirea cititorului cu un sec: „nu e!", îndemnându-ne să acordăm titlului (*Călătorie în vederea negației*) o conotație legată mai curând de relația dintre Autor, scriitură şi cititor.

Propensiunea „tehnică" evidentă în cartea de debut a lui Mircea Nedelciu demonstrează interesul programatic al scriitorului pentru mecanismele de producere a textului. Meticulozitatea cu care autorul le utilizează, deşi i-a adus obiecții din partea criticii, referitoare la excesul utilizării acestora şi la consecința trecerii esteticului şi a încărcăturii de viață pe un plan secund (ceea ce nu demonstrează decât graba şi relativizarea constatărilor), este expresia unei conştiințe preocupate nu numai de ceea ce se scrie, dar şi (sau mai ales) de felul cum se scrie. Unicitatea combinațiilor, vastitatea instrumentelor, ingeniozitatea construcțiilor au în acest prim volum valoare de exercițiu în vederea elaborării operei ulterioare, în care vor fi manevrate tot mai firesc şi în care forța epicului va precumpăni, întrucât autorul are „o obsesie aproape viscerală a epicului", pe care „complicatele geometrii stilistice" ale prozei sale o ascund (Ursa 1999: 93).

Carte a dialogismului prin excelență, *Aventuri într-o curte interioară* este un omagiu adus cititorului „aristocrat", după expresia lui Roland Barthes, fiecare dintre strategiile narative aplicate în text având ca finalitate funcționarea optimă a relației tripartite autor–operă–cititor. Aşa considerăm că se justifică, într-o măsură apreciabilă, poetica nedeliciană. Strategiile textuale, care includ jocul instanțelor narative şi utilizarea unui manual tehnic de anvergură, generează o proză care, deşi astăzi nu mai surprinde prea mult prin noutate (dovadă că modelul nedelcian a creat şcoală literară), a marcat un punct important de înnoire la nivelul anilor '80. Este o proză

> care pare să se scrie într-un efort (deşi fără urme de trudă) de detectare a unor mecanisme care ar putea reda prozei funcția comunicativă, dar o funcție „ajustată" în favoarea unui text cu aderență mărită la lectură (Ursa 1999: 94).

Ingineriile textuale sunt, aşadar, pentru Nedelciu, o şansă împotriva încremenirii creației în structura scrisă, sau, parafrazând un titlu din *Aventuri…*, un simplu, necesar progres. În absența acestor inginerii, prozele sale ar aduce foarte mult cu scrierile clasice şi probabil că s-ar putea numi nuvele, povestiri sau momente şi schițe. Paginile primului volum includ motive de largă circulație în literatură, ca descoperirea manuscrisului străin, cuplul antitetic, călătoria inițiatică, sau tehnici şi formule consacrate, ca Bildungsromanul sau povestea în ramă. Dimensiunea umană nu are nimic de pierdut, indiferent cum ar fi scrise textele. Dar reconsiderarea postmodernistă a marilor teme ale literaturii le conferă un suflu nou şi le reproblematizează, deoarece postmodernismul înseamnă „noi deschideri, dar şi noi închideri, raporturi diverse între parte şi întreg, macrostructuri şi forme specifice… raporturi noi între individ şi pluralitate"[16]. Antropogenia despre care vorbeşte Nedelciu în intervențiile sale

[16] Interviu cu Ihab Hassan, consemnat de Ion Bogdan Lefter (2002: 298).

BDD-V2612 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 18:56:12 UTC)

teoretice când se referă la literatura pe care o susține este o intervenție în „constituirea" omului, operată în scrierile sale prin autenticitate şi prin întregul ansamblu al tehnicilor textuale. În „curtea interioară" a volumului de debut îşi instalează scriitorul laboratorul de creație, care prezintă la scara mică a prozei scurte o întreagă profesiune de credință. Ceea ce exersează aici va fi reluat ulterior, într-un ansamblu de permutări stilistice şi combinații solicitante, însă nu obositoare.

Bibliografie

Barthes 1987: Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, antologie de texte şi traducere de Adriana Babeți şi Delia Şepețean-Vasiliu, prefață de Adriana Babeți, postfață de Delia Şepețean-Vasiliu, Bucureşti, Editura Univers.

Cărtărescu 1999: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Editura Humanitas.

Crăciun 2009: Gheorghe Crăciun, *Pactul somatografic*, Piteşti, Editura Paralela 45.

Geacăr 2008: Ioana Geacăr, *Dictatura auctorială. Eseu despre proza experimentală a lui Mircea Nedelciu*, Bucureşti, Editura Libra.

Lefter 2002: Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, Piteşti, Editura Paralela 45.

McHale 2009: Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Iaşi, Editura Polirom.

Moraru 1990: Cristian Moraru, *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mimezei*, Bucureşti, Editura Univers.

Muşat 2008: Carmen Muşat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Nedelciu 1979: Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Negrici 2010: Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Petrescu 1998: Liviu Petrescu*, Poetica postmodernismului*, Piteşti, Editura Paralela 45.

Pleşu 2007: Andrei Pleşu, *Jurnalul de la Tescani*, Bucureşti, Editura Humanitas.

Țeposu 2006: Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Ursa 1999: Mihaela Ursa, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, Piteşti, Editura Paralela 45.

A Postmodern Other: Mircea Nedelciu, Author-Director

Adventures in an Internal Courtyard is a rich depositary of prose arsenal, whose novelty at the time of its publication marks the beginning of a new age in Romanian literature, representing a starting point in Mircea Nedelciu's literary career. The author offers a large variety of literary techniques, syncretically assimilating means of expression specific to other fields of knowledge, particularly cinematography. Transferred into literature, these new strategies significantly change the textual construct. The prose of *Adventures in an Internal Courtyard* is characterised by narrative threads that lose consistency, either multiplying, or interrupting in order to unexpectedly establish new connections, in a peculiar narrative manner. Despite this apparently eclectic architecture, fragmentariness is not devoid of the teleology of the whole, each part functioning efficienly in the spirit of the new authenticity advocated by the author in his theoretical interventions.

BDD-V2612 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 18:56:12 UTC)