

Reflexe distopice în proza lui Dumitru Radu Popa

Otilia IGNĂTESCU

Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Abstract: The first-hand experience of living in an oppressive society cannot be without consequences, especially in the case of a reflexive and visionary spirit. Dumitru Radu Popa is a Romanian author whose narrative writings reflect life by creating fictional dystopian worlds inspired from his experiences. This paper aims at exploring some of his writings included in the *Skenzemon!* volume, published in 2005, in order to highlight their dystopian nature. Our analysis will lay emphasis both on the features that Radu Popa's universe has in common with the universe put together by the classical narratives in dystopian fiction, and the ones making his works stand out.

Keywords: *Dumitru Radu Popa, dystopian fiction, reflexive, visionary, narrative.*

În anul 2005, seria *Povestăși români* a Editurii Curtea Veche propunea cititorilor săi un volum de proze ce poate fi încadrat, într-o anumită măsură, în categoria reconstituirilor necesare, câtă vreme autorul lor, Dumitru Radu Popa, face parte din cel de-al treilea val de exilați (strămutați, cum ar spune scriitorul), cel al anilor '80. Volumul, intitulat *Skenzemon!*, după textul cu care se deschide, este o reeditare a celor două volume de proză publicate de autor înainte de plecarea din țară: *Călătoria* – 1982 și *Fisura* – 1985, la care sunt adăugate trei proze inedite: două ar fi trebuit să facă parte din volumul *Fisura: Noiembrie ca un cuțit în spate* și *Cuvântul*, iar proza care încheie cartea, *La drum*, a fost scrisă la doi ani după evenimentele din '89, plus trei balade, gustate de confracții scriitorului de la cenaclul Atlantida, când erau recitate.

Cartea este una provocatoare din mai multe motive. Primul, și poate cel mai de suprafață, ce ține de paratext, de periferia textului, ar fi titlul insolit, care naște un semn de întrebare pentru orice cititor. Acest titlu își dezvăluie sensul și semnificațiile odată cu lectura textului omonim. Astfel, skenzemon „se spunea la un pahar cu vin, țuică, secărică sau orice altă băutură” [Popa, 2005:15] de către câțiva lucrători de la o mină de metale de neferoase din nordul țării și era o moștenire de la niște muncitori francezi ce lucraseră în zonă între cele două războaie mondiale: „á ce que nous aimons”, aglutinat „c' que n' s' aimons”, skenzemon. Pentru cei care o foloseau, printre ei și tatăl povestitorului, formula era mai mult decât o urare la un pahar de băutură, ea concentra revolta mocnită a unei generații care-și vedea într-o măsură din ce în ce mai mare îngădită libertatea.

Titlul volumului este perfect motivat, dat fiind că unul dintre firele conducătoare importante ale textului este reprezentat de aluziile mai mult sau mai puțin voalate la adresa caracterului represiv al sistemului totalitar din România. Aceasta este, de altfel, o altă provocare lansată de către autor, mai întâi la adresa sistemului, pentru că textele, deși supuse rigorilor cenzurii, conțineau, publicate, „elemente aproape «incendiare»” [Popa, 2005:12], după cum mărturisește însuși autorul în *Cuvântul povestășului*, și mai apoi provocări ce vizau cititorul de atunci, dar și pe cel de astăzi. Pentru cel de atunci era o parte a unei „dialectici” a solidarității tacite, iar pentru cel de astăzi un motiv de admirație pentru cei care au luptat împotriva sistemului, în acele vremuri, cu singurele instrumente ce le stăteau la îndemână: cuvintele.

Calitățile prozelor adunate în acest volum „retrospectiv” sunt incontestabile, atât în ceea ce privește arta narativă, cât și capacitatea autorului de a pătrunde în miezul ontologic al ființei umane, depășind astfel constrângerile temporale și spațiale [Diaconu, 2006]. Există, totuși, realizări „datorate” circumstanțelor, oricare ar fi fost natura lor, în care au fost scrise textele, circumstanțe ce l-au silit pe scriitor să caute noi veșminte în care să-și îmbrace ideile literare. Se ajunge astfel tot la o aparență [Diaconu, 2006], pentru că lumile distopice în general, și cele imaginate de Dumitru Radu Popa, sunt și nu sunt aidoma sau în continuarea celor reale și care, uneori, le generează. Există în volumul *Skenezemon!* texte ce pot intra în categoria distopiilor. Însă deoarece prezența elementelor distopice variază de la un text la altul și nu toate scrierile la care vom face referire reprezintă distopii realizate în toată complexitatea lor, pre/reluăm distincția făcută de Fernando Ainsa între mod utopic și gen utopic¹ și o aplicăm și în cazul distopicului; astfel, distingem între un mod distopic și un gen distopic, diferența constând în gradul de realizare, de complexitate, a lumii distopice imaginate. Prin urmare, cele mai multe dintre scrierile lui Dumitru Radu Popa pot fi subsumate unui mod distopic, distopie propriu-zisă fiind, după părerea noastră, *Fisura*. Încadrarea poate să țină și de întindere, întrucât doar narațiunile ample reușesc să redea „complexitatea existenței sociale”. Cu toate acestea, chiar și narațiunile de dimensiuni reduse reușesc, după cum se va vedea, să se înscrie, măcar parțial, în acest tip de discurs. În ceea ce privește strategiile literare ale literaturii distopice, defamiliarizarea, considerată de către formalistii ruși tehnica literară prin excelență, ce face diferența între discursul literar și cel non-literar, rămâne principala strategie literară utilizată de autorii acestui tip de literatură. Aceasta fiind premisa, vom încerca să vedem căroră dintre scrierile acestui volum li se poate aplica o asemenea grilă de lectură, cu precizarea că ea nu este în nici un caz unica posibilă.

Specificul literaturii distopice este acela că, în cele mai multe cazuri, antiutopia, ca formă literară, se raportează la o idee filosofică, la o tendință a societății, deci la ceva extraliterar, căruia îi denunță limitele printr-o prelungire ficțională. Recursul la imaginarea unor lumi distopice prezintă câteva avantaje esențiale în comparație cu celelalte scrieri despre infernul concentraționar comunist [Cesereanu,

¹ Modul utopic desemnează „un exercițiu mental despre posibilele laterale” (Raymond Ruyer, *L'utopie et les utopistes*, apud Fernando Ainsa, *Reconstrucția utopiei*, traducere de Corina Ungureanu, Cluj, Clusium, 2000, p. 31.), în timp ce genul utopic „presupune reprezentarea rațională a unei lumi organizate, specifice, pusă la punct până în cele mai mici detalii” (Fernando Ainsa, *op. cit.*, p. 31.).

2006:9-10]. În primul rând, în condițiile unui regim opresiv posibilitatea publicării textului există într-o mai mare măsură, scrierea are șanse mai mari de a trece de cenzură, cu cât mai puține modificări, grație gradului ridicat de transfigurare. Celelalte categorii – scriitura „nonficcională”, ce cuprinde descrise în mod direct mărturiile ale detenției, și scriitura realistă, bazată pe verosimilitate –, examinate pe larg de către Ruxandra Cesereanu [Cesereanu, 2006:9-10], „comunică și se comunică” mai puțin sau pentru mai puțini cititori în condițiile unei cenzuri „performante”. De asemenea, ficțiunea distopică, folosind ca principal procedeu artistic „defamiliarizarea” [Booker, 1994:3], are darul de a-i provoca cititorului preocupat aproape exclusiv de „mersul pe sârmă” o impresie foarte puternică, ca și cum ar vedea pentru prima oară limpede imperfecțiunile unui sistem „perfect”. Având în vedere toate aceste aspecte, se poate lesne înțelege de ce acest gen a făcut carieră în special în literatura din secolul trecut [Manolescu, 1980:67].

Prozele lui Dumitru Radu Popa reușesc să reveleze multe dintre „fisurile” sistemului totalitar de tip comunist, dar și inconștiența ce l-a precedat și a permis instalarea lui. În *Estivală*, de exemplu, ziua Depărtării se dovedește a fi ziua Inconștienței, deoarece nici unul dintre locuitorii unei „mici stațiuni balneare”, în afara personajului-narator, nu se arată dispus să imagineze „armatele în golf” sau să îi acorde credit singurului care a făcut-o. Se dovedește astfel că somnul imaginației naște sisteme opresive, iar presiunile acestora din urmă devin atât de sufocante, încât marchează până și ultima „călătorie”. Proza *Călătorie* poate fi considerată o replică a nuvelei lui Mircea Eliade *La țigănci*, cu deosebirea că ratarea vieții și ratarea morții au loc pe fondul unei frici inoculate de un regim opresiv care-i paralizază lui Ticu, personajul principal, orice demers ce l-ar fi putut elibera în viață (hotărârea de a divorța și de a pleca la Târgu-Neamț), iar aceeași frică îi modelează și îi populează cu interogatorii în stil securist și drumul, călătoria spre dincolo.

Totul despre fugă, un alt text din volum, nu oferă soluțiile izbăvitoare pe care pare a le anunța titlul. Subiectul textului stă sub zodia absurdului și motivează, poate, situarea de către instanțele critice a scriitorului în descendența lui Kafka. Într-o zi de sâmbătă, zi liberă, naratorul intră pentru prima dată într-o băcănie pentru a-și completa cumpărăturile făcute la un alt magazin cu un borcan de muștar. Băcanul îi cere să facă diverse lucruri, de la a ridica niște chei de jos, a deschide geamul și până la a spăla pe jos, lucruri pe care mai întâi din respect pentru anii și meseria băcanului, mai apoi din perplexitate, naratorul le face. Invocând faptul că e un „caz de legitimă apărare”, „mai mult decât legal”, „mai mult decât perfect” cu foarte multă convingere, ca și cum ar avea o știință superioară a lucrurilor, abilul băcan reușește să se impună și să-l transforme pe nefericitul cumpărător într-o slugă tolerată, fără voință, cu un acut sentiment al inferiorității și inutilității. După ce în sfârșit reușește să fugă, ajunge la cineva pe care-l cunoștea „de ani de zile”, în care avea încredere, dar scenariul se repetă.

În cele câteva pagini ale prozei, se vorbește despre circumstanțele instaurării unui sistem opresiv, despre lipsa de reacție ca complicitate, despre imposibilitatea unei fugi veritabile, despre condiția intelectualului în comunism, despre prigonirea sa prin intimidare, despre obișnuința cu captivitatea, despre singurătate, despre iluziile sale și destrămarea lor. Ideea, devenită obsesie, a fugii imposibile o regăsim și în romanul scris de

Ana Blandiana, *Sertarul cu aplauze*. Metodele opresorului și posibilele reacții ale victimei sunt pe larg descrise într-una dintre scenele excepționale ale romanului, prezentă chiar în deschidere. Aceasta înfățișează intrarea în apartamentul unui scriitor, Alexandru Șerban, a trei securiști care „se instalează obraznic și provocator” [Radu, 2005] și terorizează psihologic micul grup de intelectuali aflat acolo. Scena rămâne antologică prin modul în care fiecare dintre personaje „reacționează la intruziune: la limita moralei și a caracterului” [Radu, 2005]. Finalul romanului reia un mic poem despre fugă: „Orice zbor e o fugă,/ Orice fugă o-nfrângere,/ Și totuși, și totuși,/ Salvează-te, îngere./ Orice fugă de înger / E o fugă din rai /, Și totuși, și totuși / Pe-o aripă de plai...” [Blandiana, 1998:267].

Alte texte descriu infernul pușcăriilor, după comportamentul gardienilor fiind, probabil, vorba de închisorile comuniste.

Fisura este o narațiune la persoana II structurată în 24 de capitole/părți. Primele rânduri ale scrierii nu oferă indicii că am avea de-a face cu altceva decât decât cu proză analitică, cu introspecțiile unui personaj-narator, amintind parcă de proza lui Max Blecher, care, deși zbuțuit sufletește, urmărit de vocația ratării și vorbind despre sine în încercarea de a-și înțelege viața, pare în ochii celorlalți „un ins viabil” [Popa, 2005:269]. Un prim indiciu că ar putea fi ceva mai mult decât o scriere introspectivă îl reprezintă numele bulevardului ce se putea zări de la fereastra bucătăriei, *Bulevardul Narrow-minded*. După ce parcurgem și cel de-al doilea capitol, putem constata că avem de-a face cu un tipar, cu o tehnică de construcție narativă, o modalitate specifică de construire a discursului narativ pe două coordonate: pe de o parte, un discurs analitic, al sinelui, care dezvăluie un personaj ce și-a suspendat temporar simțurile, rațiunea, puterea, înclinația spre (auto)analiză pentru a executa, cu detașare, eficient, sarcinile de serviciu; pe de altă parte, introducerea, insinuant, a câte unui element destabilizator, a unei „fisuri”. Sfârșitul capitolului doi și capitolul trei, prin descrierea straniei fisuri ce permite accesul într-o altă lume, pulverizează practic orizontul de așteptare al lectorului. Fisura nu e una obișnuită, care să sugereze o eventuală fisură în carcasa robotului în care se transformă personalul-narator în timpul orelor de serviciu, ci una veritabilă, neobișnuită, stranie ce duce către o altă lume. La fel de straniu și de neînțeles este și orașul în care se ajunge prin fisură: un oraș în care se regăsesc niveluri de civilizație foarte diferite, de la preistorie la modernitate, ce „coexistă firesc și inexplicabil...ca într-o utopie realizată, pentru că elementele ei constitutive se ignorau în cea mai deplină libertate” [Popa, 2005:276-277]. Descoperirea acestui oraș la capătul fisurii, cu fragmentele de viață cotidiană aparținând diferitor epoci puse alături, dar fără a se produce o interacțiune, este cea care declanșează/determină ieșirea din mecanicism și din rutină. Astfel, ademenit de insolitul oraș aflat la capătul fisurii, trezit la viață, cu simțurile în alertă, naratorul află de la Chick, un inițiat al straniului oraș, cu rolul de ghid, principiile de organizare a vieții de acolo, convenția. Principiul de bază este că numai experiența nemijlocită poate duce la perfecționarea ființei umane, iar constrângerile sunt cele care impulsionează evoluția acesteia. Primatul experienței presupune ca omul să facă abstracție de cuceririle tehnologice și culturale ale epocilor anterioare și trăiască conform perioadei istorice în care este repartizat la Marele Carnaval, odată la 6 ani. Organismul decizional este Marele Juriu, cu care naratorul ia contact după ce decide să

devină cetățean al acestui oraș, „rezident” în Evul Mediu. Convins că are posibilitatea unei opțiuni și manifestându-și în discuțiile cu Chick atitudinea de respingere a principiile de organizare a respectivei societăți, principii a căror absurditate o denunță și o evidențiază, în timpul evaluării la care este supus se conformează totuși și execută sarcina primită, aceea de a scrie după dictare. Episodul evaluării îi oferă primele indicii despre o lume ale cărei legi de funcționare erau diferite de convențiile clasice, tradiționale. Orgolios, se așteaptă ca evaluatorii să-i remarce și să-i aprecieze caligrafia, dar mai ales ortografia și gramatica perfecte. Însă tocmai punctele în care se credea mai reductabil se dovedesc a fi considerate de evaluatori „de-a dreptul dezamăgitoare” [Popa, 2005:289]. Pe de altă parte, îi este apreciată sinceritatea și prin urmare este catalogat drept un „tip hibrid” [Popa, 2005:289], nici complet perfectibil, nici complet suficient. Urmarea acestei evaluări este angajarea naratorului pentru a scrie, dar numai cu mâna stângă. Explicația acestei evaluări/repartizări este aceea că, în orașul imaginat de D. R. Popa, nimic nu este de dorit a fi complet, eficient, perfect, ci doar perfectibil prin experiență. Practic, individului îi este cu neputință să-și valorifice doar aptitudinile mai dezvoltate și să lase în plan secund segmente ale personalității mai puțin performante. Adaptarea, odată la 6 ani, la o altă epocă istorică presupune re poziționarea și redefinirea personalității sale, astfel încât să devină conștient de insuficiența, deci necesara permanentă perfecționare a sa. Această conștientizare, însă, nu-i dă sentimentul inferiorității, deoarece în lumea imaginată de D. R. Popa idealul social nu este eficiența, perfecțiunea, meritocrația, atingerea unui nivel optim de dezvoltare profesională pe o componentă aptitudinală, împlinirea deci, ci perfecționarea, devenirea, evoluția. Iar pentru ca oamenii să fie încurajați în această direcție („Masele au nevoie de cordialitate, de optimism” [Popa, 2005:292]) cei mai importanți oameni ai cetății sunt *triumfiularii*, indivizi perfectibili, ce cumulează de regulă mai multe „semne de inițiere”, în fond handicapuri, trei asemenea semne generând triumfiularitatea perfectă. Prin urmare, tot în opoziție cu lumea familiară oricărui dintre noi, cititorii, lumea noastră, universul distopic a lui D. R. Popa se întemeiază nu pe perfecțiunea formelor, având ca simbol cercul, ci pe imperfecțiune, simbolul fiind triumfiul. Ca urmare, din organismul decident în cele mai importante probleme ale orașului, Marele Juriu, fac parte doar *triumfiularii*. Eroul narator alege să trăiască în Evul Mediu și începe să scrie cu mâna stângă texte incoerente, „ca vorbele scăpate de un om cu febră mare” [Popa, 2005:294], constatând astfel, cu mâhnire, că raționamentul celor care i-au distribuit respectiva sarcină se dovedea corect. Încrezător în superioritatea raționalului, prins/captiv între ordinea rațională, dar și plictisitoare, de sus, și provocările stăniei lumi de jos, lume pe care n-o înțelege și de viabilitatea/legitimitatea căreia se îndoiește la fiecare pas, eroul parcurge și o altă etapă, se pare necesară, în evoluția/transformarea și integrarea sa. Este vorba despre un mariaj ce îi dă posibilitatea să descopere alte fațete ale noii lumi. Află astfel că formarea unui cuplu, căsătoria, nu avea la bază sentimente împărtășite de către cei doi, fiind reglementată de instanțele superioare („căsătoriile se distribuiau la rând” [Popa, 2005:296]) și condiționată de raportul numeric bărbați-femei dintr-o epocă istorică sau alta. În acest context, iese la iveală un alt principiu ce stă la baza organizării respectivei lumi: autoritățile cultivă o anumită doză de nemulțumire, „o nemulțumire constructivă

care duce viața mai departe” [Popa, 2005:297]. Nici un individ nu este pe deplin mulțumit de ceea ce i-a rezervat convenția în curs, dar trăiește cu speranța că următorul carnaval îl va elibera și o altă identitate îl va aduce în postura dorită. Această practică nu ține cont de fapt de dorințele indivizilor, care nu sunt priviți ca „niște valori în sine”, „indispensabili” [Popa, 2005:298], ci de o strategie a organismelor de conducere ce presupune pregătirea lor pentru atingerea țelului final. Constatăm faptul că portretul ideologic al societății, setul ideologic ce guvernează organizarea societății, se dezvăluie treptat, descrierea, care în cazul utopiei nu era în măsură să contribuie la sporirea calităților literare ale unui text, fiind în cazul de față în așa fel distribuită în economia discursului, încât să incite și să mențină treaz interesul cititorului. Cu o măiestrie extraordinară, autorul reușește să creeze un text valoros din punct de vedere literar, în special prin maniera de combinare a descriptivului cu narativul, dar și prin recursul la narațiunea la persoana I, prin organizarea în/ale capitole(lor), printr-o anumită tehnică a progresiei/a acumulării evenimentelor al căror erou este personajul-narator și a detaliilor ce conturează insolita comunitate de dincolo de fisură, alternarea episoadelor tensionate cu cele mai puțin tensionate, digresiunile, pauzele descriptive etc. Cu fiecare episod parcurs, cu fiecare capitol, cititorul devine din ce în ce mai captivat și interesat atât de evoluția personajului, dar și de cunoașterea lumii utopice/distopice ce prinde contur treptat. Așadar eroului i se dă posibilitatea de a alege dinte cinci femei, cinci Matilde (toate purtau același nume, semn al pierderii individualității, unicității), pe cea care-i va deveni soție și, într-un gest de revoltă, menit a pulveriza orice strategie privitoare la evoluția sa, alege femeia care corespundea cel mai puțin preferințelor sale.

Ca urmare a cererii sale de a scrie după dictare sau de a copia texte, în vederea eficientizării activității, primește vizita unuia dintre membrii comisiei, care-i aduce lămuriri suplimentare cu privire la rostul demersului său. În dialogul avut cu demnitarul, personajul-narator se folosește de o maximă/de un îndemn din cele pe care propaganda le răspândește zi de zi, „Fiecare clipă e plină”, maximă ce, în interpretarea sa, ar îndemna la folosirea cât mai cu folos, cât mai eficient, a fiecărei clipe. Află însă că sensul acestei cugetări este cu totul opus, și anume că „indiferent de ce ai face, nici o clipă nu e pierdută” [Popa, 2005:300]. I se atrage de asemenea atenția să evite umorul, deoarece umorul nu este binevenit acolo, fiind asociat superficialității, gândirii abstracte, egocentrismului și suficienței, defecte pe care personajul le posedă. În ceea ce privește textele scrise cu mâna stângă, este informat că acestea sunt studiate cu atenție, că ele sunt cele care-i relevă autenticitatea și în funcție de ele i se va stabili parcursul ulterior. Dacă până acum eroul avea impresia că deține controlul, încă, asupra situației, în momentul în care află că destinul său depinde de acele texte pe care nu le stăpânea, simte pericolul unei capcane adevărate.

Date fiind circumstanțele, se apropie din ce în ce mai mult de Chick, acesta jucând în continuare rolul de ghid și încercând să-i ofere răspunsurile necesare înțelegerii alcătuirii lumii de jos și acceptării superiorității ei. Din episodul prezentat în cap. XV, care are în prim plan „obținerea” omului nou, prin tortură, reiese că personajul este departe de a se integra în noua lume. Constată totuși că, dacă în lumea de sus se simțea înstrăinat de sine însuși, timpul petrecut dincolo, în lumea de jos, îi oferă ocazia de a se regăsi, „silit de ostilitatea irațională a alcătuirilor acestei lumi”

[Popa, 2005:302], părănd o autocunoaștere mai degrabă, deoarece uneori pare surprins de propriile-i reacții.

Măiestria narativă a autorului rezidă și în ruperile de ritm al acțiunii, care presupun alternarea capitolelor/episoadelor ce prezintă aspecte oarecum rutiniere, ce reprezintă evoluția lină, așezată a personajului, cu capitole/episoade ce produc răsturnări, dezechilibre majore în viața acestuia. Un exemplu în acest sens poate fi reprezentat de cap. XV și XVI, de senzația de curgere oarecum lină pe care o lasă cap. XV și propoziția destabilizatoare, atât pentru personaj, cât și pentru cititor, cu care se deschide cap. XVI, „Într-o bună zi Matilda născu.” (de făcut precizarea că după prezentarea alegerii soției, chestiunea mariajului nu mai este adusă în discuție, de aici surpriza cititorului). Nu este singura mirare căreia va trebui să-i facă față cititorul, care va afla în continuare că progenitura născută de către Matilda era de culoarea...mov. În fața acestei situații neprevăzute (personajul face precizarea că el și Matilda locuiau separat, neîntâlnindu-se decât întâmplător, pe stradă), eroul se simte solidar cu femeia ce părea, asemenea lui, o victimă a sistemului, o jucărie în mâinile unor inși inferiori ce aveau drept unic țel anihilarea oricărei mărci a individualității, unicității ființei umane. Prin urmare, deși este insistent sfătuit să depună o plângere împotriva femeii, se revoltă și afirmă că plângerea va fi formulată împotriva celor care i-au răpit copilul pe care intenționează să-l recunoască. Această atitudine declanșează nu doar protestele, previzibile, ale celor de față, ci și o privire-avertisment din partea Matildei, „o punere în gardă ca în fața unei primejdii fatale” [Popa, 2005:309]. Când încearcă însă să scrie cu mâna dreaptă plângerea, constată stupefiat că, în ciuda eforturilor, aceasta părea nefuncțională pentru scris. Cuprins de furie, lovește un om al legii ce insista să-l ajute să scrie plângerea și este temperat de notar ce îi „traduce” parțial semnificația evenimentului: copilul mov era în întregime problema Matildei, făcea parte din identitatea ei și din ceea ce i se va prescrie pentru următorii șase ani. Reieșea astfel că toată lumea, mai puțin el, știa că asistă la o mascaradă, în timpul căreia fiecare își îndeplinea cât mai zelos rolul pentru a avea câștig de cauză în perspectiva Marelui Carnaval ce se apropia. După repetate și îndelungi încercări, eroul înțelege că îi este imposibil să scrie cu mâna dreaptă și capitulează, imprimându-și amprenta digitală pe o coală de hârtie albă, pe care avea să fie formulată plângerea împotriva Matildei. Se întoarce în lumea de sus, cu gândul de a face o probă de scriere pentru a demonstra nefuncționalitatea practicilor din fisură, însă renunță la această idee, deoarece gestul în sine ar putea echivala cu o cedare în fața iraționalului. Întrebarea „Dar dacă totuși?” [Popa, 2005:312] îl urmărește și, poate de aceea, coboară din nou în fisură, unde află de la Chick că Matilda fusese condamnată la moarte în baza plângerii pe care el o depusese și sentința tocmai se executase, o execuție publică (fiind vorba despre Evul Mediu, acuzațiile de adulter și de vrăjitorie i-au adus femeii pedeapsa cu moartea prin tragere pe roată) a cărei dovadă era degetul pe care Chick îl recuperează din mulțime și i-l dăruiește. Reacția personajului este de surprindere, de revoltă, de exasperare, având impulsul de a dărâma întreaga absurdă alcătuire a acelei lumi, cu un hohot de râs demascator și eliberator eventual, însă un gest de revoltă întârzie. Revolta mocnită pe care o arată îl satisface pe Chick, care o interpretează ca pe un pas important spre capitulare, o capitulare ce i-ar spori acestuia șansele de a accede în Marele Juriu. Personajul este într-o

dilemă: lipsa de reacție manifestă denotă frică și acceptare, o reacție manifestă ar legitima sistemul, ar reprezenta recunoașterea lui. Mai mult decât atât, ca o exprimare a acestei furii neputințioase, reia scrisul cu mâna stângă, această îndeletnicire având un rol eliberator. Vom afla mai târziu că acele pagini necitite conțineau un adevărat rechizitoriu la adresa lumii absurde din fisură, ceea ce explică senzația de necesitate eliberatoare pe care i-o dădea scrisul. Deși încă încrezător în propria judecată, în victoria rațiunii, viața în fisură, cu „imposibilitatea răsului firesc în fața atâtor lucruri ridicole, blocajul revoltei, neputința de a mai scrie cu mâna dreaptă, complicitatea involuntară la moartea Matildei” [Popa, 2005:316], îl adusesse într-o stare de oboseală. Pe acest fond, are loc întâlnirea cu ...Matilda, despre care află acum că nu era moartă, execuția nefiind altceva decât o simulare repetitivă, că nu era nici urâtă, nici grasă. Mai mult decât atât, din discuția cu aceasta reiese că fusese special pregătită, încă de după ultimul Carnaval, pentru întâlnirea cu eroul, urmând un program de urâțire și îngrășare. Comportamentul ei denota frică, vulnerabilitate, renunțare la orice fel de opoziție, convingere că tot ce se întâmplă este strict controlat de „ei” (prin „ei” înțelegând aparatul de conducere) și prin urmare rezistența e inutilă. Această întâlnire generează în mintea personajului noi și noi întrebări, nelămuriri, la care încearcă să găsească răspunsuri în conversațiile cu Chick. Intervențiile lui Chick dezvăluie astfel noi fațete ale principiilor ce stau la baza organizării lumii din fisură. Bunăoară, în ceea ce privește sentimentul de vinovăție/nevinovăție, aici legile cunoscute nu funcționează, toți fiind în aceeași măsură vinovați sau nevinovați, neexistând o legătură directă între vină și pedeapsă, individul deci fiind în orice moment susceptibil de a fi pedepsit. Sistemul tradițional ce se bazează pe niște legi morale a căror transgresare duce la suportarea unei pedepse este considerat insuficient în ceea ce privește stimularea evoluției omului, în general: „binele și răul, atât cât sunt, trebuie stărnite neîncetat, puse mereu într-o constructivă emulație!” [Popa, 2005:325]. Marele Scop îi este revelat finalmente de către Chick: Marele Scop este acela de a construi „o nouă graniță a sufletului uman” [Popa, 2005:326], iar pentru ca acest lucru să fie realizat împlinirea nevoilor individuale poate fi sacrificată. Încercările la care sunt supuși locuitorii orașului reprezintă forțări ale limitelor suportabilității condiției umane, pentru a obține, în final, un om nou, „eliberat” de porniri individuale, cu sufletul dezmarginat.

În așteptarea/apropierea Marelui Carnaval, execuțiile se înmulțesc. Într-una din zile, atenția îi este captată de o execuție ce avea să se desfășoare Thanksgiving Plaza, prin faptul că cel ce urma a fi executat prin ghilotinare rostea cu multă însuflețire discursuri demascatoare, virulente la adresa forțelor conducătoare și a ideologiei lor, discursuri în care își regăsea propriile idei. Presupunând că, așa cum în cazul Matildei execuția nu era decât o mascaradă, și în situația de față „executatul” pleacă acasă după reprezentație, încearcă să-l găsească omul a cărui prestație l-a impresionat. Odată ajuns însă la adresa acestuia, constată că împrejurimile și casa fuseseră distruse, află că îl chema Sartorius, iar cei răspunzători de distrugere erau oamenii indignați pe care Sartorius îi lezase atunci când, în discurs, le reproșase comportamentul obedient față de putere. De fapt, era vorba despre o altă mascaradă, acțiunea fiind planificată și organizată de către autorități. La întoarcere, se întâlnește cu Chick, pe care îl roagă să-i faciliteze o întâlnire cu Sartorius, însă Chick îl asigură că acest lucru nu mai e posibil, deoarece Sartorius fusese într-adevăr

executat. Într-o lume absurdă și incoerentă, dezvoltase un raționament logic, coerent, ceea ce demonstrează insuficienta înțelegere/asimilare a modului de funcționare a lumii din fisură. Practic, această incoerență ce generează frică și supunere asigură funcționarea sistemului. În fond, tot scenariul orchestrat, gândit pentru personajul principal al scrierii, are ca finalitate erodarea încrederii în rațiune, în predictibilitate, în coerență, în logică, pe principiul primatului experienței, al ignorării totale și fățișe a oricărei experiențe. Neavând nimic din trecut la care să se raporteze, omul își pierde încrederea în sine, se simte din ce în ce mai vulnerabil și ajunge la dependență și supunere totală față de sistem.

În sfârșit, în urma acestei întâmplări și după trei zile de somn, se decide să acționeze împotriva sistemului, să lumineze și să conducă mulțimea la revoltă. Se îmbracă conform epocii în care trăia și, odată ajuns în Thanksgiving Plaza, cum mulțimea era adunată, rostește un discurs demascator, bine articulat, la adresa autorităților. Mulțimea pare a-l urma, însă Chick, membru al Marelui Juriu, de față, îi spulberă încrederea într-un eventual succes: de fapt, de două zile începuse Carnavalul și fiecare avea libertatea, dreptul, de a face orice își dorea. Întoarcerea în lumea de sus, de unde venise, nu-i oferă motive de satisfacție. Dimpotrivă, constată schimbări în ceea ce privește lumea (fisurile se vedeau la tot pasul, oamenii „făceau figură de automate umblătoare” [Popa, 2005:341] și nu-și manifestau surprinderea la vederea sa, în haine medievale), dar schimbarea propriei persoane, reacția sa la confortul lumii de sus (nu se poate îmbrăca în haine noi, bune, necârpite, le preferă pe cele uzate, cârpite) e semnul că timpul petrecu în fisură și-a pus amprenta și l-a transformat iremediabil. Întoarcerea în fisură are astfel dimensiunile unui gest definitiv, iar ultima replică a textului este expresia unei reeducări reușite: „ – Așteptați-mă! Vin și eu! Vă iubesc! Vă iubesc!” [Popa, 2005:343].

Încrederea în organizarea rațională, coerentă, a lumii, valorizarea individului etc. fac din personajul principal al *Fisurii* un personaj reprezentativ pentru un mod de organizare a societății umane. Efortul strategic depus de către arhitecții sistemului din fisură pentru înregimentarea sa, precum și decăderea lumii de sus odată cu eroul atestă statutul său de miză, disputat de cele două lumi, iar alegerea sa finală este semnul victoriei uneia asupra alteia, a preluării/invadării uneia de către cealaltă. Niciuna dintre cele două lumi nu ne sunt livrate ca utopii, organizări perfecte deci ale societății, ci mai degrabă lumea din fisură are atributele distopiei, a utopiei negative², cu trimiteri la modelul socialist instituit în țara noastră după Cel De-al Doilea Război Mondial (caracterul opresiv al sistemului, propaganda, minciuna oficializată, dubla gândire ș.a.). Cele două etape din existența personajului pot desemna moduri de reacție ale ființei umane la posibilele modalități de organizare a societății. Prima etapă, cea în care, după propria-i caracterizare ajunsese „sceptic, blazat, steril, incapabil de eforturi mari, melancolic și iritabil, puțin egoist, însingurat, însingurat...” [Popa, 2005:288], eficient însă și perfect încadrat în peisajul social ar corespunde posibilei evoluții a omului în capitalism, care, răspunzând unor nevoi din ce în ce mai sofisticate ale individului, îl

² Autorul însuși plasează textul în această categorie într-un interviu din România literară (Cristina Poenaru, Interviul cu Dumitru Radu Popa, *Șansele nu se așteaptă ca o pară mălăuță*, în „România literară”, nr. 35, 2001).

îndepărtează de necesitățile, datele esențiale, de bază. Cea de-a doua, cea din orașul în care ajunge prin fisură, ar corespunde unui posibil comportament al ființei umane în regimurile totalitare. În orașul de dincolo devine curios mai întâi, apoi când revoltat, contestatar vehement al sistemului, al convenției, în timpul discuțiilor contradictorii cu Chick, când docil și supus, plin de zel, îndeplinind întocmai ordinele; dincolo de toate însă, trăiește intens orice sentiment, este viu și implicat, iar acest mod de viață pare a răspunde într-o mai mare măsură nevoii sale de trăire, încorsetările de tot soiul îl trezesc din apatie, iar organizarea și reglementarea îi dau sentimentul că e parte a ceva mai presus de nevoile proprii sale ființe, și în același timp, solidar cu semenii săi.

Astfel, prin prisma prezentării antitetice a celor două lumi, perfectibile fiecare în felul ei, prin neaderarea manifestă la nici una dintre ele, autorul pare a se apropia de modelul distopiei lui Huxley, din *Minunata lume nouă*. Sub lupă însă de data aceasta nu se află lumea care a mizat pe știință pentru îmbunătățirea condițiilor de viață, ci o lume care vede în renunțare și eliminare a nevoilor neesențiale ale individului, în respingerea cuceririlor evoluției, calea spre o reaşezare/o restructurare a ființei umane. E un joc în care frica și speranța sunt elemente esențiale: frica/speranța de/în ceea ce-ți poate oferi ziua de mâine sau carnavalul viitor, nimic nefiind sigur și previzibil. Prin raportare tot la clasicii genului distopic, mai ales cei aparținând Vestului, mai putem face o constatare: avertismentul lui Huxley, de exemplu, viza o dezumanizare a individului, o pierdere a profunzimilor spiritului, omul devenit mecanism, în favoarea civilizației eficiente. În opoziție, arhitecții lumii lui D. R. Popa, mizează pe o dezvoltare spirituală în detrimentul evoluției civilizației, însă metodele și rezultatul nu lasă loc speranței. Finalul prozei lasă cititorului un gust amar, deoarece îi spulberă practic iluziile utopice, speranțele că la un moment dat s-ar putea găsi formula unei organizări a lumii care să răspundă întregii palete de nevoi, materiale și spirituale, ale ființei umane. Civilizația, organizarea, confortul, eficiența necesită timp și energie, duc la înstrăinarea individului, iar regăsirea de sine nu se poate realiza decât în timp, același timp. „Fiecare clipă e plină” poate însemna deci pentru unii folosirea în mod cât mai eficient a timpului, eficiență deci, acumulare de ordin material, iar pentru alții poate face trimitere la devenire sufletească, în sensul că indiferent ce faci, nicio clipă nu e pierdută, întrebarea fiind cum alegem să petrecem „clipa cea repede / Ce ni s-a dat?”.

Fisura lui D. R. Popa se înrudește, într-o oarecare măsură, cu *Biserica neagră* a lui A. E. Baconsky. Eroul singuratic, ce mizează pe autoizolare ca formă de conservare a libertății individuale, straniețea, insolitul universului distopic imaginat, procesul de disoluție a individului sunt puncte în care cele două viziuni distopice se întâlnesc. Transformările, măștile identitare, rolurile apropiate poza de romanul Oanei Orlea. Distopia lui D. R. Popa are însă câteva atribute ce o individualizează în raport cu alte creații ale genului. În *Fisura* autorul invită cititorul la reflecție nu doar în ceea ce privește lumea în care trăiește și o alta, gândită ca o lume mai bună, dar care se dovedește mai nocivă pentru umanitate, ci reușește să pună în relație patru modele de organizare a societății: cele două lumi ficționale, cea de sus și cea de jos, despărțite de fisură, descrise în text, și realitatea în care trăia cititorul anilor 1980, una a Estului și o alta a Vestului. În fond, fiecare dintre cele două lumi ficționale au corespondent în realitate prin cele două sisteme funcționale încă, cel capitalist și cel comunist. Apoi,

spre deosebire de distopiile cunoscute (Zamiatin, Orwell), descrierea lumii „noi” nu se face prin ochii unui personaj din interior, ce defectează la un moment dat, dar este recuperat, ci prin intermediul unuia venit din afară și care, până la urmă, este convertit. Însăși posibilitatea convertirii indică imperfecțiunile ale lumii de sus. Inserția fantasticului - fisura organică ce permite comunicarea între cele două lumi, primul element, prima „fisură”, în eșafodajul altfel verosimil al construcției -, ideea de carnaval și schimbarea identităților, noutatea/invenția și coerența lumii imaginate, precum și elementele de artă narativă prezentate mai sus fac din scrierea lui D. R. Popa una de referință pentru literatura distopică românească.

BIBLIOGRAFIE

- Ainsa, Fernando, 2000. *Reconstrucția utopiei*, traducere de Corina Ungureanu, Cluj, Clusium.
- Baconsky, A. E., 1997. *Biserica neagră și alte proze*, București, David, Chișinău, Litera.
- Blandiana, Ana, 1998. *Sertarul cu aplauze*, Chișinău București, Litera David.
- Booker, Keith, 1994. *Dystopian literature: A Theorie and Research Guide*, Westport, Greenwood Press.
- Cesereanu, Ruxandra, 2006. *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, Polirom.
- Diaconu, Mircea A., 2006. *Dumitru Radu Popa și morfologia aparenței*, în „Convorbiri literare”, nr. 1(121), ianuarie 2006, convorbiri-literare.dntis.ro/DIACONUian6.htm.
- Huxley, Aldous, 2003. *Minunata lume nouă. Reîntoarcere în minunata lume nouă*, traducere și note de Suzana și Andrei Bantaș, prefață și tabel cronologic de Dumitru Cicoi-Pop, Iași, Polirom.
- Manolescu, Florin, 1980. *Literatura S.F.*, București, Editura Univers.
- Orlea, Oana, 1991. *Perimetrul zero*, traducere din limba franceză Ioana Ticulescu, revizuită de autoare, București, Cartea Românească.
- Orwell, George, 1991. *O mie nouă sute optzeci și patru*, București, Univers.
- Popa, Dumitru Radu, 2005. *Skenzemon!*, București, Curtea Veche.
- Poenaru, Cristina, 2001. Interviu cu Dumitru Radu Popa, *Șansele nu se așteaptă ca o pară mălăiață*, în „România literară”, nr. 35.
- Radu, Tania, 2005. *Despre fuga imposibilă*, în „Revista 22”, ANUL XIV (780), 18-25 februarie 2005, <http://www.revista22.ro>.
- Zamiatin, Evgheni, 1991. *Noi*, traducere din limba rusă și postfață de Inna Cristea, București, Humanitas.