

LILIA RUFANDA
Universitatea Națională
Kapodistrian
(Atena)

MANIFESTĂRILE ANTIEROULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

Abstract

Modern Romanian literature comes with a new genre of prose in which the narration as well as the characters is out of the author's narrative dictatorship. In addition, new narrative techniques and tools appear, as well as the new type of characters – antiheroes – who are „neither positive, nor negative”, and presents a new page in the history of literature. Modern Romanian writers as N. Breban, A. Busuioc, V. Iovita, D. Tepeneag, V. Vasilache, D. R. Popescu, S. Saka, S. Titel, V. Besleaga, V. Horia, P. Goma, Gh. Schwartz, Al. Ivasiuc, V. Garneț, S. Bastovoi, Iul. Ciocan, V. Ernu, D. Lungu, Al. Vakulovski etc. present novels which spotlight antiheroes. Those antiheroes manifest themselves in different ways and can be unadaptable, odd, erratical, fortuneless, defeated, weird, etc. And these masks are opposed to the utopia of the real world and are the reflection of the terrifying and grotesque reality.

Keywords: modern literature, prose, narration, antihero, character, utopia, society, social, history of literature, political, unadaptable, alienation.

Atât mediul societății comuniste, cât și cel al tranziției interminabile de după căderea regimului totalitar sovietic cu noile semne de impregnare a consumatorismului capitalist reprezintă un cadru social-psihologic alienant cu pregnanță. Personajele literare nu sunt nici ele, în acest sens, o excepție. După părăsirea clișeele literaturii de sub comunism de prezentare a eroului literar ca întruchipare ideală a idealurilor socialiste, erou care se plia perfect pe tipajele antitetice ale personajului clasic (erou pozitiv – erou negativ), un personaj de factură nouă – antieroul – reușește să se strecoare, inconfundabil, printre schemele dominante.

„Antieroul ia naștere, de obicei, în anumite momente de cotitură ale procesului literar” (8, p. 346) și „este înzestrat cu o dezvoltată conștiință de sine, fiind pe deplin conștient de faptul că prin felul său de a fi scoate în lumină discordanța dintre idealul utopic sau șablonizat reprezentat de eroul dominant și anumite realități umane obiective” (ibid.). Exact asta face și noul tip de erou care se impune în literatura română. Dezvoltându-se într-un mediu în care șablonul dictează „ordinea”, iar falsul, ipocrizia și mediocritatea impune regula, antieroul, atât de lipsit de caracter pe de o parte, vine, pe de alta, să propună eul său individual, ontologia sa proprie. Raportat la ontologia socială, el subliniază, prin felul său atipic de a fi nu doar diferența, deosebirea de aceasta, ci și adâncă discordanță dintre aceste tipaje existențiale. Între istora sa, mică și „neînsemnată” și istoria mare, a maselor, a colectivităților din societatea totalitară se descoperă o prăpastie de netrecut.

Antieroul reprezintă, putem spune, tocmai mersul opus al acestei istorii, al acestei societăți care, deși se vrea și se pretinde una înfloritoare, se dovedește a fi una a suprimării și dezagregării umane. E vorba de o dezagregare atât generală, la nivelul proceselor sociale, cât și una individuală, la nivel psihologic, moral, identitar. Un personaj alienat într-un mediu alienant, un personaj literar care începe să se pulverizeze, să se dezintegreze și să se transforme într-un antierou.

Lucrul cel mai curios care se întâmplă în această perioadă este că literatura română reușește poate pentru prima dată, în scurta sa istorie, să se sincronizeze cu cea universală. Nașterea antieroului este un fenomen prezent atât în literatura europeană, cât și în cea americană contemporană. În secolul XX, personajele nu mai sunt doar pozitive sau negative, în literatura modernă și postmodernă, acestea, deși adesea lipsite de caracter în sensul clasic al cuvântului, vin, de fapt, să se opună șabloanelor și mediului alienant general.

Prin negativismul lor conștient reprezentat fie de felul lor de a fi, fie de cel de a nu vrea să fie, acestea nu fac decât să exprime un mesaj auctorial. Apariția antieroului occidental este datorată înstrăinării personajului în haosul babilonian al unei societăți consumatoriste și al unei lumi supertehnologizate și automatizate, în care individul trăiește frustrarea de a nu fi decât o neînsemnată piesă de schimb, ușor de înlocuit, al unei gigantice mașinării sociale. Apariția antieroului în literatura română se datorează aceluiși haos uniformizant, nociv și alienant, dar într-o măsură, poate mai mare, este cauzat de teroarea totalitară, în care individul nu-și are loc și unde limitele, convențiile, „regula” și partidul fac legea, iar falsitatea și ipocrizia dictează ordinea. În fond, sunt două tipologii ambiante care generează însă în literatură aceleași consecințe – apariția unui nou tip de erou, al antieroului, al personajului „nici pozitiv, nici negativ”. E personajul care se opune mediului și istoriei și care, paradoxal, face istorie în literatură.

Dezintegrându-se și pulverizându-se până la limite, antieroul apare uneori, încă de la începutul traseului său, ca un personaj aproape sintetic, „fără însușiri”. Întâlnim în literatura universală acest tip de erou la Kafka, Müsil, Perec, Robbe-Grillet, Saraute, Beckett, dar și Capote, Updike, Kundera. Nici literatura română nu e o excepție. Încă în perioada interbelică, odată cu apariția fenomenului avangardei românești, Urmuz, chiar cu riscul de a nu fi înțeles de cititor, ne aduce un nou tip de personaj, unul nu doar cu nume ciudat, ci și puternic obiectualizat și abstractizat. Prin plasarea în prim-plan a unui astfel de personaj, dar și prin eliberarea lui de sub dictatura autoritară a naratorului, Urmuz reușește, imediat după Primul Război Mondial, să fie nu doar „cel dintâi promotor la noi al corintului romanesc” (9, p. 528), ci și al antieroului clasic. Hibridii săi, sintetici și în continuă metamorfoză, nu reprezintă doar o modalitate tipic suprarealistă de a înlocui lumea reală cu una posibilă, probabilă sau paralelă, ci și o ilustrare a ceea ce înseamnă „descentrarea umanului în ierarhia universală” (9, p. 526). Realitatea nu mai e, în secolul XX, tărâmul siguranței. Ea apare, mai degrabă, ca mediul în care nimic nu mai poate fi sigur, în ea totul se perindă, oscilând și transformându-se într-un tenebros joc de culori și forme în care individul se pierde. Ființei umane nu-i rămâne decât să se retragă, să se ascundă și să se însingureze. Sau să încerce a o fenta luând formele ei, transformându-se și asumându-și, după caz, forme și nume de obiecte, plante sau păsări. E tehnica jocului de oglinzi, caracteristică literaturii moderne și postmoderne, prin care Urmuz, dar și alți scriitori români care îl urmează reușesc să surprindă realitatea în oglinda unui chip difuz și opac, care este antieroul. Dotat cu extremități artificiale de ordin fizic gen proteze, poale

de rochii sau picioroange, sau metamorfându-se în obiecte de uz sau animale precum pâlniile, ventilatoarele sau crustaceele așa cum o fac antieroiul lui Urmuz iar, mai târziu, cei ai lui D. R. Popescu, Alexandru Ivăsiuc, Nicolae Popa, etalând un comportament artificial și epatant ori închistându-se în interiorul propriului eu, precum personajele lui Vlad Ioviță, Dumitru Țepeneag, Nicolae Breban, Vladimir Beșleagă, Alexandru Vakulovski, antieroiul literaturii române contemporane se singularizează în urma însingurării pe care o trăiesc cu intensitate în societatea alienantă, iar, pe de altă parte, se prezintă și ca un „produs” marginal, aproape banal, un produs obișnuit al acestei societăți. E personajul unei literaturi care se dezvoltă într-o eră a politicului terorizant. Prima jumătate a secolului XX este dominată de cele două războaie mondiale; în jumătatea a doua este războiul rece, acela dintre două lumi în care individul înseamnă mai puțin decât o piuliță.

Sfârșitul de mileniu și începutul secolului următor vine și el cu un puternic conflict între individual și global: individul nu mai poate trece cu vederea mitizarea politicului, el încearcă prin forme noi și noi să-l abordeze din ce în ce mai deschis și direct. Antieroul este, prin definiție, eroul romanului politic. Alegoria politică este ilustrată și înscenată și grație antieroiilor săi de Nicolae Breban în *Bunavestire*, dar și în *Don Juan*. Un roman sociopolitic este și *Povestea cu cocoșul roșu* a lui Serafim Ponoară și Anghel Farfurel de Vasile Vasilache. O utopie satirică a politicului ilustrată prin personaje bizare, niște veritabili antieroi absurzi, ciudați și diformi este și *Vânătoarea regală* a lui D. R. Popescu, cum, în egală măsură tratează politicul și adevăratele romane-revolte precum *Pizdeț*, *Letopizdeț* și *Bong* ale lui Al. Vakulovski, *Raiul găinilor* și *Sunt o babă comunistă* ale lui Dan Lungu sau, cu o mai mare pregnanță, *Măcel în Georgia* a lui Dumitru Crudu.

Deși e o lume în care politicul este egal, pe undeva, cu demonicul, autorii romanului contemporan românesc își dau perfect seama că «Retragerea» generală din sfera politicului înseamnă participare indirectă la întărirea lui” (7, p. 87), iată de ce antieroiul lor, însingurați, bizari, ciudați, „tâmpiți” sau cârcotași nu fac decât să sublinieze discordanța dintre marea istorie, dictată și cerută de politic și propria-le individualitate, precum și să trădeze faptul că în istoria mare, dictată de undeva, „de sus”, nu există loc de istorii mici, banale, precum istoria fiecăruia dintre ei. Îmbrăcând haina insului banal, „fără însușiri”, el își opune propria ontologie, cea individuală, ontologiei generale, sociale, ilustrând perfect discordanța dintre acestea tocmai prin însingurarea sa.

Însingurarea, ca *primă treaptă deconspirativă* nu e decât o primă formă de manifestare a alienării, forma poate cea mai simplă și banală a înstrăinării umane. Pentru că singuraticul, de obicei inadapabil, poate oricând pași pe *cea de a doua treaptă a scării deconspiratoare – aceea a ciudaților, scepticilor, causticilor, idioșilor, nebunilor și tâmpiților de tot felul*, asta dacă nu cumva sare direct pe *treapta a treia – a înfrântului neputincios care îmbracă haina disidentului, a ocnașului, ratatului sau altui gen de dezertor din ritmurile brave ale „bunului mers” al lucrurilor, personajul care plutește sau care înoată absurd între oniric și realitate*. De aici și până la *treapta de sus a acestei scări*, cea care vine să prezinte la modul cel mai direct și brutal hidoșenia realității, *etapa la care autorii dau eroilor lor măști ciudate și diforme, obiectualizate, abstracte sau sintetice*, nu e decât un singur pas.

Mai mult, *însingurarea* este cu atât mai nocivă cu cât este nu doar o *premisă a alienării umane, ea reprezintă condiția de bază a acestei alienări*. E necesar ca individul să se simtă un „neînțeles”, ciudat, țicnit sau ratat, așa cum e nevoie ca el să-și trăiască și simtă acut însingurarea pentru a ajunge să o facă pe clownul, paița sau să ia forme bizare, abstracte sau zoomorfe.

Și cum miturile și stereotipurile, ipocriziile și falsele precepte, norme și valori impuse de utopia politică pot depăși cu ușurință numărul poveștilor Shaherizadei, antieroul vine să demaște varii pseudoeroi care fie că încearcă să se impună, fie că deja s-au înscăunat. El refuză să facă o voce comună cu „obștea”, nu se asociază niciunui colectiv, niciunei echipe, e un izolat. În viziunea ideologiei comuniste individul trebuie neapărat să se identifice cu grupul. S-ar părea că doar „Pentru omul primitiv, sănătatea și societatea, împărtășirea și moartea sunt termeni echivalenți” (10, p. 33). Vedem însă că acest lucru este perfect valabil și în cazul societății totalitare. Nonconformistul Radu Negrescu (*Singur în fața dragostei*, Aureliu Busuioc) nu e singur doar în fața dragostei, e singur într-o mare a ignoranței, semidoctismului și debordanței biologicului primar. Într-o perioadă în care în Basarabia sunt în vogă prozele despre foarte cântata viață de la sate ilustrată în maniera idilică în culori vesele și pastelate, A. Busuioc ne prezintă un „mediu sătesc dominat de ignoranță, lânzezeală socială, frazeologie goală, prostie, ipocrizie” (4, p. 184). Anume în acest mediu „(...) Negrescu se simte mereu o anomalie, un rătăcit (...)” (8, p. 349). Imediat după apariția romanului critica literară a vremii remarcă „antieroisumul” (3, p. 122) personajului principal, faptul că acesta „e un erou-excepție, adică nu poate fi numit tipic” (6, p. 87) și, dat fiind faptul că acesta nu poate fi calificat nici ca erou pozitiv, dar nici ca unul negativ, declară că „Negrescu e un antierou” (5, p. 134). Diferit de factura celorlalte personaje ale prozei din epocă, Radu renunță, după cum declară, la lupta cu morile de vânt – „Și eu l-am jucat pe Don-Quijote la început” (2, p. 186) – și își trăiește însingurarea izolându-se în așteptarea, asemeni unui Giovanni Drogo (*Deșertul tătarilor*, Dino Buzzati), a „Marelui semnal”, invitația la Academie, la doctorantură, deși așteptarea este una anxioasă.

Cu toate că nu-și propune să fie uzurpator, Radu Negrescu reușește totuși să deconspire „trăinicia” și „robustețea” colectivului la nivelul căruia, așa cum conștientizează un alt personaj, antierou și el al romanului, Viorica Vrabie, „trebuie să cobori” (2, p. 173), tocmai prin faptul că își trăiește însingurarea de a nu putea „cobori” până acolo. Și însingurarea nu e calea pe care o alege din egoism sau pentru că ar avea ceva împotriva ideii de colectiv. Însingurarea sa se datorează faptului că, conștient de lumea în care se mișcă, Radu nu-și permite luxul de a se plafona sau amesteca cu alți membri ai acesteia într-un egalitarism denivelator și degradant de păreri și idei.

Deși spirit ironic care afișează un aer ușor blazat și de bravadă, Radu Negrescu e, în mediul în care se află de doi ani, un neputincios. Lipsa unor gesturi sau acțiuni de ripostă față de lume din partea sa nu se datorează unui caracter egoist sau individualist, așa cum îl califică critica vremii aservită regimului, ci faptului că își dă seama de singularitatea sa în lumea aceea de „zomby” și inutilitatea gestului în sine. Izolat în starea sa de conștientă, pentru Radu nu „Marele semnal” propriu-zis reprezintă o evadare, ci trăirea așteptării e, alături de ironie și raționament, care îi sunt și ele caracteristice, carapacea în care reușește să se izoleze de colectivul colegilor săi de semidocti.

Ironia este arma personajului-narator Radu Negrescu, dar și a altor antieroi români contemporani precum Vaniuța Milionarul al lui Vlad Iovița (*Dincolo de ploaie*) sau ale personajelor-naratori ale lui Alexandru Vakulovski (*Pizdeț, Bong*). Ea e și instrumentul prin care autorii demască utopiile creând contrautopii. Iată de ce în prozele contemporane își face loc și antieroul nu doar sub forma unui personaj atipic, ci și de-a dreptul bizar, grotesc, ciudat sau clown. Prezentându-ne un carnaval tenebros și bizar, lumea *Vânătorii regale* a lui Dumitru Radu Popescu nu face decât să se prezinte ca una a arbitrarului,

absurdului dar și a antiutopiei. E una în care au loc crime, sinucideri, se ajunge la stări de nebunie și absurditate. E lumea demonică a satului românesc postbelic în care se amestecă personaje de factură nouă cu altele, din regimul de „curte veche”. E lumea fricii, coșmarului, grotescului, bizarului și terorii. O lume demonică, unde demonic vrea să însemne teroarea. Ilustrând povestea raportului inegal de forțe între putere și individ, istoria mică, a fiecărui individ în parte nu mai contează, e importantă istoria mare, pe care individul mai degrabă o suportă decât o face. El devine, astfel, ogar, pentru că vânătorii-supraveghetori sunt reprezentați de stăpâni, de putere, care îi joacă și direcționează cum îi vine. Dându-le niște nume bizare – Ciocănelea, Calagherovici, Țeavălungă, Căcea, Chilipir sau Liliac – deopotrivă cu cele pe care le poartă ogarii, antieroi și ei – Cezar, Mussolini, Franz Iosif, Napoleon, Petru, Filip, Hitler, Henric, etc. – D. R. Popescu dă personajelor sale chipuri bizare, grotești și îi pune să joace roluri și să aibă vise care înspăimântă și, în același timp, incită. Personajele bizare, cu nume, vise și comportamente în egală măsură de ciudate și ele nu reprezintă decât niște marionete în mâinile cuiva, a unei puteri anonime. E o lume crepusculară în care totul pare absurd, neverosimil, dar care se manifestă ca cea mai banală verosimilitate. Totul este posibil fără ca ceva să mire pe cineva. Personajele sunt, cu unele mici excepții, niște mășcărici, niște paiate, iar satul e într-un veșnic și continuu carnaval. E imaginea ironică și grotescă a unei utopii, dar e și figura antieroului-clown. Marionete perfecte, personajele-„vânători” sunt niște biete ființe neputincioase, învinse și traumatizate de teroare, anchilozitate și grotești, care fac carnavalul – jocul bizar și grotesc care li se impune fie sub forma unei serbări, fie sub cea a unei vânători în care ogarii sunt strict delimitați de stăpâni.

Paiatele și mășcăricii nu sunt aici altceva decât niște victime ale istoriei. O victimă este și Ciocănelea, și Belivacă, și Moise, și personaje anonime, dar și ogarii cu nume istorice pe care le poartă ca pe niște măști. Toți sunt victime ale unei istorii pe care n-o pot controla, așa cum nu pot controla nimic, fie că au sau nu un nume, fie că acesta a avut vreodată o putere sau ba. Neputința, înfrângerea, anonimatul și ratarea sunt termenii care definesc antieroi ce demască utopia ordinii și armoniei din *Vânătoarea regală* a lui D. R. Popescu. E trăirea pe proprie piele a dezagregării într-o lume demult dezagregată. Narațiunea e înecată parcă între o continuă plutire între oniric și o stare care amintește de cea de ebrietate. E beția dezagregării la care personajele, chiar dacă inițial au alte forme ajung exact în starea lui Ciobanu din *Nunțile necesare* a lui Dumitru Țepeneag. Și în acest roman grotescul vine să sublinieze starea de dezagregare în care se află lumea. Mai mult, dacă în *Vânătoarea regală* personajele trăiesc și participă la această arlechinadă bizară care înseamnă dezagregare pe parcursul întregii narațiuni, Ciobanu, din *Nunțile necesare* trăiește dezagregarea abia la finalul romanului, când are loc nunta-înarmorantare carnavalescă cu tot grotescul ei. Până atunci, eroul, absent parcă la tot ce se întâmplă în jur, coboară doar ușor-ușor în declin petrecându-și viața într-un pat slinos și, pentru că are loc abolirea aproape totală a naratorului ca actant, analizează lumea nu doar cu ochii, ci și cu nasul, urechile și sexul.

Cu totul alta este miza lui Vasile Vasilache. Tocmai vrând să ironizeze o utopie, autorul basarabean ne prezintă o contrautopie – *Povestea cu cocoșul roșu* – o satiră politică și socială în care grotescul și bizareria dictează „ordinea” și în care, paradoxal, tocmai niște personaje în egală măsură de bizare și ciudate se opun mersului istoriei. Pentru că, postmodern prin întreaga sa factură, *Povestea cu cocoșul roșu* este un roman politic. Pentru a deconspira utopia sistemului socialist, autorul plasează în centrul

narațiunii un cuplu – Serafim Ponoară și Anghel Farfurel, doi antieroi clasici, luați de la marginea societății. Ambii sunt copii din flori și reprezintă prototipul omului învins, al personajului-marionetă care se simte manipulat și purtat de sfori dintr-o parte în alta de forțe care îi depășesc. Deși *Povestea* se petrece în mediul rural, satul, cu un nume în egală măsură de sugestiv ca și cel al personajelor – Necununați – autorul ei pune accentul pe un aspect de „modern” al satului, mult mai ușor de tatonat în prozele urbane cu acțiuni care au loc în societăți supertehnologizate și industrializate. E vorba de senzația alienării pe care o trăiește individul într-un mediu puternic ierarhizat, birocratizat, cu alte cuvinte, prins în monstrozitatea unei suprastructuri sociale. Prin aceasta Vasile Vasilache „face demonstrația efectelor ultime ale înstrăinării, căci e vorba de o implicare într-un timp care nu este al omului, de fapt într-un gol de timp ce dezumanizează, dezindividualizează, deznaționalizează” (4, p. 183).

De o naivitate aproape angelică, Serafim Ponoară se opune mersului istoriei și, în timp ce „vremurile s-au schimbat, tehnica e pe toate drumurile, șurubașe – prin toate buzunarele, te împiedici de un bolovan, când cați dinaintea ta se hlizește unul cu nasul în catran: mecanic, fierar, tehnician, tractorist, combainer...” (12, p. 77), el își cumpără un bouț. Prin achiziția sa de cea mai „mare frumusață” (ibid., p. 75), dar absolut inutilă într-o lume plină de „HETEZEURI”, Serafim vine să demaște și un nonsens al lumii civilizate. *Povestea...* devine, prin aceasta și o operă subversivă, desacralizantă. Meditând și discutând doar cu bou-bouțul său, Serafim Ponoară se opune cu totul lui Anghel Farfurel, văcarul satului, care este un tip practic, ce răspunde provocărilor timpului. Parodie grotescă a mediului în care se mișcă și care se reflectă în el, țiganul Farfurel își cumpără și motoretă și devine „crainic local” al postului de radio din sat dar și agitator ce amenință lumea cu „poreadca nouă”. Anghel „este o parodie a aceluia *bonus pastor* din prozele mioritice. El este nu numai un înstrăinat, ci și un antimioritic, nu numai un îngeraș pervers, ci și un exponent al altei mentalități, al altei civilizații. Oricum, notele antimioritice sau parodia modelelor consacrate constituie un alt însemn al postmodernismului” (1, p. 341), care apropie *Povestea cu cocoșul roșu* a lui Vasile Vasilache de *Nunțile necesare*, antimioritice și ele, ale lui Dumitru Țepeneag. Dacă însă Ciobanu este antieroul prin care autorul ne prezintă starea ultimă de degradare a unui personaj mioritic înfrânt, un personaj care ajunge la ea prin resemnare (și ea de sorginte mioritică), prin bizarii, ciudații, grotesții și tâmpiții săi, Vasile Vasilache scoate în evidență o altă fațetă a lumii acestea: „el creează în «poveste» o utopie în negativ sau o contrautopie” (ibid., p. 340). Universul în care se mișcă și căreia nu poate să i se racordeze naivul și inadaplatul Serafim Ponoară este unul care se declară și se vrea în mișcare. În realitate însă este un univers puternic viciat și măcinat pe interior de mentalitatea închistată a unei subculturi ideologizante.

Lumea Necununaților-Sansaranei nu se deosebește aproape cu nimic de cea din Alba-Iulia, orașelul de provincie în care se petrece acțiunea romanului *Bunavestirea* al lui Nicolae Breban. „Spațiul brebanian seamănă cu un labirint suprapopulat (...) Clasele sociale, familiile, grupurile, indivizii alcătuiesc colectivități gregare, în care normele de conduită sunt transgresate” (9, p. 696) și sufocă până și pe un personaj precum Grobei, care nu e decât imaginea aceluia mediu gregar.

Sufocant și utopic de suprapopulată este și lumea lui Serafim Ponoară, cu interese triviale și mărunte. Mai mult, în automatismul ei primar, provincia ca macrocosmos, deși utopic, face legea și se crede canon veșnic și de nezdruncinat. Remarcăm faptul că peste un automatism al tradiției se suprapune, agresiv, unul al noii utopii comuniste.

De aici, caracteristică devine și tendința de a parveni. Parveniții romanului contemporan sunt reprezentați de scriitorii români tocmai prin personaje aparent adaptabile, în realitate însă și ele fiind niște victime ale haosului impus de regulile „raționalizatoare” totalitare. Pe chipul său de personaj-marionetă se oglindește perfect utopia. În plasa aceasta se regăsește perfect și Anghel Farfurel (el e în rând cu lumea, căci își cumpără ceas, motoretă și se face activist), dar și himera muzicală Fuchs din Fuchsiada lui Urmuz, care, la Conservator, în doar câteva minute termină de studiat armonia și contrapunctul și absolvă cursul de pian, și dualul Grobei al lui Nicolae Breban, care, în pas cu moda vremii, se plimbă printre pensiunile din Sinaia cu un tranzistor pe umăr. Toate sunt victimele și, concomitent, marionetele istoriei.

Serafim Ponoară însă se opune mersului istorie. Pe fundalul unei lumi în care și preotul, și văcarul satului au motociclete și „trece HETEZEUL pe drum și casa-ți dârdâie ca de cutremur” (12, p. 76), el, care își cumpără un bouț, pare un tâmpit. Un învins ciudat, care face abstracție de pornirile „noi” ale lumii. În naivitatea sa el nu face decât să asculte de vocea interioară, să o suprapună peste cele din jurul său și să dea lumii o interpretare proprie. E o candoare sinceră, aproape infantilă, care îl apropie de antieroi-copii-adolescenți gen Iulian (Iulian Ciocan, *Amintiri din epoca Brejnev*), Sașa Vakulovski (Ștefan Baștovoi, *Iepurii nu mor*) mezinul Marcu (Sorin Titel, *Femeie, iată fiul tău*), fetița-narator (Alexandru Vakulovski, *157 de trepte spre iad sau Salvați-mă la Roșia Montană!*) sau Ilarion (Vasile Gârneț, *Martorul*). Miza autorilor ce plasează personaje-copii în centrul narațiunii este una dublă: accentul se pune pe însingurare, dar cu precădere pe monstruoșitatea unei lumi în care, până și un copil inocent se simte străin. Și dacă este tenebroasă lumea în care este marginalizat un adult, cât de torturantă trebuie să fie aceea în care nici măcar un copil inconștient nu-și găsește locul? Sașa Vakulovski (*Iepurii nu mor*) al lui Ștefan Baștovoi și Iulian (*Amintiri din epoca Brejnev*) al lui Iulian Ciocan trăiesc într-un univers al ipocriziei și minciunii, sunt pionieri sovietici cărora li se inoculează zilnic mitul egalității, fraternității și bunăstării. Viața de zi cu zi însă contrazice utopia. Iulian simte pe propria-i piele efectele „bunăstării” sovietice: părinții săi duc o viață anostă, trăind într-un apartament luat în rate și mobilat cu lucruri luate și ele în credit. Devine, împreună cu familia lui, prizonierul acestor lucruri, căci, pentru a putea face față situației, tata lucrează din zori până în noapte la uzină, iar mama, pentru că salariile nu le ajung ca să achite plata pentru dulapuri, canapele și alte lucruri necesare, croșetează în timpul liber bluzițe din mohair pe care le vinde la talcioc.

Deși trăiesc în lumi încrâncenate, ipocrite și mincinoase, personajele-copii, la fel ca și Serafim Ponoară, își au microcosmosul lor, universul lor *serafic*. Chiar dacă Zamfira se iubește și cu Anghel, iar vițica se dovedește a fi bou-bouț și în sat „puzderie de vorbe sunau, năstrușnice; zizania, ca gânșania e: bzzî-î-zzzz...” (12, p. 76) și „Serafim se amăgise și în dragoste și la iarmaroc” (12, p. 77), acesta pare să nu vadă ce i se întâmplă și în locul încrâncenării și răzbunării pe care, poate, ar aștepta-o cititorul, rămâne la fel de senin și discută doar cu bouțul – un soi de alter ego al său, punând, în acest fel, un accent și mai puternic pe anomia care transpare din această relație. Serafim nu se supără nici pe mama sa – Nădejdea – care-l aduce pe lume bastard, om din start stigmatizat și, prin definiție exclus și plasat la marginea societății, nici pe Zamfira, nici pe Anghel,

nici pe sat, dând impresia că nu cunoaște nici ce e binele, dar nici răul. E o bonomie amestecată cu sinceritate caracteristică și lui Serafim Ponoară, dar și lui Sașa Vakulovski (*Iepurii nu mor*), căci și personajul lui Ștefan Baștovoii, deși e unul izolat, trăiește într-o stare adamică. Inconștient de forma binelui sau cea a răului, pionierul sovietic nu privește în jur cu ură, ci caută mereu în sine o vină posibilă pentru cele ce se întâmplă. Mai mult, observator atent al stării sale și al lumii gregare, el se simte, asemeni lui Ștefănică, un alt personaj-copil al (deja) ieromonahului Savatie Baștovoii din *Fuga spre câmpul cu ciori*, rușinat de ce se întâmplă și de ce i se întâmplă.

Plasând copilul în rolul de antierou, ca victimă a unei istorii totalitare și unui mediu viciat de această istorie, scriitorul contemporan reconstituie imaginea utopicului nu doar creionându-și personajul pe fundalul lui, ci lăsându-l să se oglindească inclusiv în visele și aspirațiile naive și inconștiente ale acestuia. Inconștienți, marcați de statutul lor de neputință infantilă, copiii antieroi visează să fie sau să facă ceva care să-i scoată din ipostaza de victime în care se află. Micul Iulian (*Înainte să moară Brejnev*, Iulian Ciocan) visează să zboare, însoțit de Cikalov și Grigore Vieru, deasupra taigalei nemărginite. Sașa Vakulovski vrea „să nu spună la nimeni că l-au citit și pe el. Dar să se afle din altă parte. Și toți să știe că Sașa va fi pionier. Să se uite la el și să-l întrebe: «Ce, Sașa, am auzit că te primesc în pionieri?» Și el să nu mai poată de bucurie. Să stea serios și să nu dea pe față”. E portretul perfect al însinguratului introvertit, în plină fabulare de „modele” de viață și de comportament. Vaniuța Milionaru, personajul central al nuvelei *Dincolo de ploaie* nu doar nu acceptă modelele impuse, ci le și sfidează făcând-o pe nebunul. E, prin toate acțiunile sale, un nonconformist. Deși își duce leatul într-un sat postbelic moldovenesc, unul în care munca și toate bunurile sunt colective, ciudatul „milionar” se opune mersului „bun” al lucrurilor și istoriei tocmai prin acțiunile sale de zi cu zi – este bișnițar – o categorie socială foarte prost văzută în socialism, unde activitatea pe cont propriu nu este doar privită cu suspiciune, ci și interzisă. Mai mult, făcând-o pe bișnițarul, Vaniuța nu face decât să fenteze regimul, așa cum o face și arând via președintelui de colhoz, care reprezenta nu altceva decât puterea, dar și colectivul. Momentul în care Vaniuța o aduce pe Vica acasă fără nuntă, direct de la ZAGS, ca și cântatul din drâmbă până la miez de noapte e și el un fel de a sfida colectivitatea, satul cu tradițiile și convențiile sale. Pentru că Vaniuța nu se conformează niciunor norme. E un nonconformist prin definiție. Și un inadaptabil, unul cu frământări aproape ca ale unui intelectual, fapt care îl apropie și de pictorul Marcu (Sorin Titel, *Femeie, iată fiul tău*), și de doctorul Poolo al lui Gheorghe Schwartz (*Martorul*) și de Horia (Ion Druță, *Clopotnița*), și de inginerul Delaoancea (Serafim Saka, *Linia de plutire*) sau Radu Negrescu (Aureliu Busuioc, *Singur în fața dragostei*).

Neputând să se adapteze mediului alienant, Vaniuța o face pe bufonul, îi râde în față, nebunia sa devenind, ca și în cazul personajului-narator dintr-o proză (*Bong*) a lui Al. Vakulovski, tocmai o modalitate de a fenta lumea degradată și nebună și a scăpa de ea.

Bufoneria și bravada de care face uz Vaniuța Milionaru însă, deși sunt niște modalități perfecte de demascare a mediului alienant, nu-l scapă pe antieroul nostru de însingurare, ratare și înfrângere. Vaniuța este un singuratic tocmai prin ciudătenia și nebunia sa, fiind,

în fond, un izolat. Izolarea poate avea diverse motive. Ea se poate datora inconștienței personajului sau excesului său de conștiință, unei stigmatizări datorate fizicului, precum infirmitatea sau exteriorul bizar sau originii incerte ori statutului precar, așa cum i se întâmplă bastardului, plebeului sau disidentului. Pe fundalul conformismului general, nonconformistul inadaptabil devine automat *persona non grata*, iar vocea mediului, formată la școala puternică a marii istorii nivelatoare și alienante, blamează automat elementul subversiv, exilându-l, supunându-l însingurării.

În această situație se află și personajele lui Al. Vakulovski din *Pizdeț*, *Letopizdeț*. *Cactuși albi pentru iubita mea* și *Bong*. Victime viciate ale tranziției interminabile de pe ambele maluri ale Prutului, eroii lui Al. Vakulovski nu se vor niște modele demne de urmat pe care autorul ni le-ar propune. Ca și Grobei, Anghel Farfurel, Anastasia, Tică Dunărințiu sau Ciobanu, ei sunt niște victime înfrânte ale societății degradate în care trăiesc, dar și oglinda acestei societăți în care degradarea își privește chipul. Sunt însăși realitatea, pe care personajele o conștientizează și o trăiesc acut și pe care încearcă să o fenteze și ei, ca și Ciobanu din *Nunțile necesare* (D. Țepeneag), prin viciu. Perfect conștient de ce face, pentru personajul lui Vakulovski viciul nu e un refugiu, ci o armă, cu el lovește în convenție, în ipocrizie și absurdul care uniformizează și deumanizează indivizii.

Făcând o referire la *Groapa* lui Ion Barbu, Herta Perez ne spune că ne ciocnim de „ceea ce exegeza definește drept «suprapersonaj» (...), în sensul că groapa joacă în romanul lui Barbu rolul pe care îl are Notre-Dame de Paris în romanul cu același nume al lui Victor Hugo. E de menționat faptul că același fenomen îl întâlnim și în *Pizdeț* al lui Al. Vakulovski. Termenul licențios – *pizdeț* – care a scandalizat dar și șocat atât de mult publicul la apariția cărții nu e doar titlul romanului, e și termenul care definește ideal mediul degradant în care se mișcă personajele vakulovskiene, e și starea ultimă de degradare pe care o trăiesc acestea. Pentru că eroii degradați ai lui Vakulovski sunt „pizdeț” cu toții tocmai pentru că trăiesc în „pizdeț” – o stare de putreziciune plină de „gunoaie comuniste în capitalismul paralytic”. După cum o declară însuși autorul într-un interviu, să fii „pizdeț” înseamnă „să fii la marginea societății, într-o societate marginală” (...), iar romanul poartă această denumire pentru că „a vrut să transmită anume acea stare extremală – de «pizdeț» (11). Trăind în această stare, e și firesc ca personajele să fie niște mizerupiste, să-și găsească refugiu doar în droguri, alcool și sex și să vorbească licențios. Pentru că acești tineri nu sunt decât produsul societății în care se află. Mai mult, narcomanii sunt, cel puțin, sinceri, pe când conformiștii cuminți din mediul care i-a adus la această stare suferă acut de oportunist, ipocrizie, falsitate și mediocritate. Dar ei mai sunt și parabola înfrângerii omului într-o societate alienantă. Mediul îl face să îngenuncheze și pe personajul-narator al lui Al. Vakulovski, dar și pe Filimon al lui V. Beșleagă, pe Marcu al lui S. Titel și pe antieroi care fentează regimul făcând uz de bufonerie sau inocență, așa cum se întâmplă și în cazul personajelor Vaniuța Milionaru sau Sașa Vakulovski.

E imaginea mediului care îngenunchează, degradează și obstrucționează, al regimului sau colectivității alienante, al hidoșeniei, bizarului, atrocității, absurdului și ipocriziei, cel care încearcă să facă din individ un „om nou” sau unul măcar puțin după bunul său plac, imagine care se oglindește în chipul elementului deconspirator –

antieroul, personaj al literaturii contemporane prin care autorii prozelor românești reușesc să prezinte realitatea. Antieroul literaturii române poate să apară sub diverse chipuri: de om de la marginea societății (bastard, dezertor, ocnaș, anonim, bișnițar), inadaptat, dezrădăcinat, caricatură, bufon, idiot, ratat, angoasat, înfrânt, paiată sau marionetă, de mască grotescă, sintetică sau diformă și câte încă și mai câte... În toate cazurile însă el va fi purtătorul însemnelor heraldice ale mediului alienant în care devine un înstrăinat. Un mediu diform sau unul, la prima vedere ca oricare altul, obișnuit, banal. Unul în care uneori ai impresia că nu se întâmplă nimic. Căci, adesea, pentru un cititor neversat, prozele cu antieroi nu sunt altceva decât niște texte despre nimic, care povestesc despre nimeni. Dar despre câte ne vorbesc acești „nimeni”! Grație lor, a „insignifianților” antieroi pe care îi plasează în centrul prozelor lor, scriitorii interbelici precum Urmuz, dar, îndeosebi autorii postbelici și contemporani precum Dumitru Radu Popescu, Vasile Vasilache, Nicolae Breban, Aureliu Busuioc, Vlad Ioviță, Sorin Titel, Vladimir Beșleagă, Dumitru Țepeneag, Serafim Saka, Vintilă Horia, Paul Goma, Gheorghe Schwartz, Alexandru Ivasiuc, Ștefan Baștoveni, Vasile Gîrneț, Iulian Ciocan, Vasile Ernu, Dan Lungu, Alexandru Vakulovski etc. reușesc să spună atât de multe! Cu ei, autorii contemporani fac istorie în literatura română, cu ei această istorie se sincronizează cu cea universală. Ei, antieroi, reprezintă un nou tip de erou – cel al literaturii moderne și postmoderne și tot ei, deși nu se înscriu parcă în nici o tipologie, fac parte dintr-o tipologie totuși: cea a eroilor. Pentru că în literatura română, ca și în cea universală, antieroul este un tip de erou, frate în drepturi egale cu eroul pozitiv, cel negativ și cu alții asemenea acestora.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Burlacu A. *Tehnica narativă postmodernă în „Povestea cu cocoșul roșu” de V. Vasilache în Literatura română postbelică. Integrări. Valorificări. Reconsiderări*. Chișinău: Tipografia Centrală, 1998.
2. Busuioc A. *Singur în fața dragostei*. Chișinău: Literatura artistică, 1981.
3. Cimpoi M. *Disocieri*. Chișinău: Literatura artistică, 1969.
4. Cimpoi M. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău: Editura ARC, 1997.
5. Coroban V. *Studii. Eseuri. Recenzii*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1968.
6. Dolgan M. *Marginalii critice*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1973.
7. Ernu V. *Ultimii eretici ai Imperiului*. Iași: Polirom, 2009.
8. Gavrilov A. *Structura tipologică și caracterologică a eroului în romanul „Singur în fața dragostei” de A. Busuioc în Literatura română postbelică. Integrări. Valorificări. Reconsiderări*. Chișinău: Tipografia Centrală, 1998.
9. Manolescu N. *Arca lui Noe*. București: Editura 100+1 GRAMAR, 2005.
10. Paz O. *Dialectica singurătății în Antologia eseului hispano-american*. București: Univers, 1975.
11. Vakulovski A. *Dacă aș fi fost din Africa de Sud, aș fi fost deja cetățean român, în „Timpul” din 20 august 2007*.
12. Vasilache V. *Povestea cu cocoșul roșu*. Chișinău: Hyperion, 1993.