PETRU CIMPOEŞU – THE SHORT STORIES

Diana Sofian
PhD. Student, University of Botoşani

Abstract: Petru Cimpoeşu is viewed /appointed by the public more or less circumspect, as the revelation of Romanian literature after 1989. Once launched this qualification, the writer is taken up with enthusiasm by young criticism since 2001, the year of publication of the novel Simion liftnicul.Roman cu îngeri şi moldoveni. Few of these young critics have noted, however, that since the debut of the writer Petru Cimpoeşu and recognizes the particular tone, outside concerts in close formation by co-generation.
The stakes of this new literature highlights the thematic level, stylistic procedures: first, not thesist. Second, the claim does not display great problems, serious demonstrations or the pleas of a cause or another of the great obsessions that haunted symptomatic consciences weather. However, although concentrated in the laboratory of the text on its mechanisms, prose eighties not lose sight, says the author, employment issues there, observing subtle nuances daily routine and explore the lost souls in a silent obscurity.

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

Firește, proza scurtă nu este o descoperire optzecistă. Însă pentru ca lucrurrile să fie într-adevăr firești, adică bine situate între limitele adevărului, Radu G. Ţeposu a socotit necesară o scurtă plimbare prin peisaj: „redescoperitori ai prozei scurte" sunt, în primul rând, scriitorii generaţiei'60: Marin Preda, D.R.Popescu, Fănuş Neagu, Constantin Ţoiu, Nicolae Velea, Ştefan Bănulescu, George Bălăiţă, Eugen Barbu, Sorin Titel, Augustin Buzura, Nicolae Breban şi Paul Georgescu sunt numele pe care criticul a ţinut neapărat să le menţioneze, deoarece, recunoscute sau nu, ele au constituit veritabile modele. Celor care au urmat li se amintesc inovaţiile: „prozatorii anilor' 70 […] au resuscitat proza scurtă, radiografia cinic-maliţioasă a cotidianului", astfel că „idealul prozei mai noi pare a fi demontarea vieţii în fragmente şi detalii, iluminarea subterană, hiperrealistă a cotidianului."[1]. Şi cu asta vechea accepţie a realismului devine istorie.

Cotidianul fragmentat, detaliat, depliat, descusut, va fi analizat minuţios în articulaţiile sale, prozatorii exersând efecte ale mânuirii procedeelor metaprozastice asupra „supapelor derizoriului" unei existenţialităţi candide, moleşite cehovian. „proza cotidiană optzecistă lua un fapt brut, relativ banal, dar reuşea să-i dea semnificaţii. Asta e diferenţa între literatură şi jurnalism" va spune, în acelaşi interviu, Nedelciu.

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

[1] Ibidem, p. 19

BDD-A27492 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:33 UTC)

de soluţii, pe care ţi-o impunea mediul acela în care trăiam, am ales postmodernismul ca o formă de încifrare care cumva îi încurca urechile cenzorului."[2]

Prin urmare, dacă romancierii de dinainte de'89 foloseau romanul ca supapă aât pentru nevoia de ficţiune, cât şi pentru la fel de permanenta nevoie de dez-iluzionare, dez-amăgire, dez-vrăjire a mentalului colectiv, optzeciştii optează : *scurt*! Nu, însă, pentru a răsturna canonul, nici pentru a face prestidigitaţie, scamatorie-inginerie textuală pe cm^2. Dacă marile parabole sociale necesitau o construcţie elaborată, stratificări semantice bine susţinute ficţional, căci altfel riscând să se prăbuşească sub greutatea propriei mize, genul scurt cere, şi acesta, dexteritate, de felul celei despre care vorbea Nedelciu, dar mai puţină experienţă. Faptul este recunoscut de Ioan Groşan, care nu se sfieşte să-şi arate limitele de creaţie, şi prin el ale ale generaţiei sale: „Mărturisesc că deocamdată nu mă încumet să scriu roman pentru că nu stăpânesc tehnicile necesare de construcţie epică. Chiar presupunând că aş avea experienţa mai multor tipuri de scriitură şi fondul problemelor care solicită spaţiul unui roman, a începe ridicarea construcţiei ignorând aprofundarea structurilor ei de rezistenţă mi se pare o întreprindere riscantă. Până una-alta prefer să studiez şi să mă calific la locul de muncă, proza scurtă."[3]

Posibil, dar să nu uităm de Daimonul (auto)ironiei care bântuie orice declaraţie a optzeciştilor care nu se intitulează teoreticieni puri şi duri. Căci nici Groşan, nici Nedelciu, nici Cimpoeşu nu vor abandona genul scurt, chiar dacă în timp şi-au dat măsura, largă, generoasă, ca romancieri.

Însă pentru „încercarea textualismului" şi a celorlalte mode (mofturi, unele), cum le numea Nedelciu, era mai la îndemână proza scurtă: textualismul, reflectarea hiperfidelă a realităţii mărunte, autenticitatea, testarea neinhibată a tuturor palierelor limbajului, plusarea parodică şi altele sunt principii ale prozei optzeciste care tind să dinamiteze coerenţa şi semnificaţiile grave ale lumii, în contextul dublei mize: „împingerea la extrem a eforturilor întru autenticitate" şi2 conştientizarea acută a artificialităţii prozei"[4]

În final, ca o sinteză la fiecare dintre încercările de împrejmuire conceptuală de mai sus, o statornicire a prozei scurte prin „ce nu vrea să fie": „analiza psihologică, metafora tradiţională, textul de dragul textuării, temele bătătorite, supunerea la tipicul eficienţei, automatismele, proza ca oglindă fidelă pentru reproducerea realităţii etc."[5]

Întâmplări *simple* şi *fireşti* de „dinainte de *Evenimente*": Amintiri din provinice (1983)

Ratarea şi moartea – „mărunte drame ale vieţii din provincie"

Volumul de debut, Amintiri din provincie, apare în 1983 la Editura Junimea din Iaşi şi primeşte, în noiembrie 1985, *Premiul pentru proză*, acordat de Asociaţia Scriitorilor din Iaşi, în cadrul Ediţiei a XIV-a a *Zilelor „Mihail Sadoveanu"*.

Conţine, pe întinsul a 109 pagini, şapte nuvele: Revelaţia, Poveste intenţionat veselă, Într-o joi dimineaţă, Temă pentru acasă, Borny, Mambătrâna (selecţionată în 1998 de Gh. Crăciun pentru antologia de proză scurtă a generaţiei 80) şi Scrisoarea.

Semnalările în epocă au fost, totuşi, puţine, dar, cum remarca un tânăr critic contemporan, Cosmin Ciotloş, semnăturile erau „grele": la un an de la apariţia volumului, Val Condurache sublinia noutatea tematică în contextul literar al epocii: „trezindu-ne la o realitate de toate zilele, când derizorie, când fantastică, de coşmar, radiografiată minuţios cu aparate de mare precizie"[6]

[2] Mircea Nedelciu, interviu acordat lui Andrei Bodiu în revista „Interval", 1998
[3] Ioan Groşan, *Răspuns la ancheta revistei „Amfiteatru": Din nou proza scurtă în actualitate*, în vol. de Gheorghe Crăciun, Viorel Marineasa, *Generaţia'80 în proza scurtă*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998, p. 605
[4] Ion Bogdan Lefter, *Introducere în noua poetică a prozei*, în Gheorghe Crăciun, *op.cit*., p. 589
[5] Maria Mailat, în Gheorghe Crăciun, *op.cit*., p. 592
[6] Val Condurache, „România literară", 1984

BDD-A27492 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:33 UTC)

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

Volumul s-a mai bucurat de caracterizarea generală realizată de Radu G. Ţeposu în Istoria sa: povestirile sunt „mici tablouri epice care arată multă artă a naraţiunii şi, deopotrivă, intuiţie a esenţialului", cărora, în 2005, le-a mai acordat atenţie Victor Marin Buciu, miza fiind o comparaţie cu proza altui optzecist, Ioan Groşan: universul acestor se circumscrie intenţiei autorului de a exersa un „nou realism al provinciei moldoveneşti, din epoca ideologiilor şi ambiguităţii (de)mitizărilorˮ[8]

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

Ele sunt relevate încă din titlul în aparenţă banal sau, cel mult, făcând o (falsă) reverenţă intertextuală către alt, hâtru şi mucalit şi acela, povestitor moldovean. Titlul anticipează, deci, jocul de la conţinut la strategii: *Amintiri din provincie* scrise de un tânăr autor (31 de ani) moldovean, ce vrea să spună acest lucru (titlu)? Cele două substantive implică ambele o trimitere spre indecis şi periferic: temporal, înspre un trecut evenimenţial ce se vrea recuperat/întemeiat prin memorie. Spaţial – înspre un oriunde dincolo de centru, zonă în care întâmplarea îşi dezvăluie simultan caracterul de banal şi excepţionalitate (tocmai pentru că se *în provincie* nu se poate întâmpla mai nimic care să merite să fie amintit, povestit într-o carte). De altfel, într-un interviu, autorul însuşi precizează: „Acolo era vorba de a realiza un tablou nostalgic al vieţii în provincie, cu micile ei drame, cu oamenii ei mărunţi si care totuşi ar avea ceva de spus, dacă ar avea ocaziaˮ[9]. Aşadar, autorul ca purtător de cuvânt al celor a căror existenţă conţine o doză de dramatism ce merită a fi luat în consideraţie.

Care ar fi aceste mici drame ale vieţii de provincie? Eh, banale întâmplări de toate zilele: ratarea şi moartea, acceptate cu o dulce moleşeală sau indiferenţă a neputinţei de a fi/ a înţelege *altfel*.

Viaţa - un vis nedefinit, de păpuşi automate

Despre mica dramă existenţială din nuvela Într-o joi dimineaţă, Val Condurache scrie că e „o simplificare la maximum" - şi „cu cruzime" - a „mecanicii sufletului", „un fiong în conştiinţa unei doamne bovariceˮ[10]. Criticul subliniază caracterul iterativ al întâmplărilor relatate, dimineaţa zilei de joi semănând întocmai cu oricare altă dimineaţă a unei zile de lucru din viaţa familiei Cazan, deşi „tov-a Silvia Cazan", „şefă de cadre la o mare întreprindere dintr-un important oraş comercial", se întâmplă să aibă, într-o (oarecare) joi dimineaţă, revelaţia ratării fericirii posibile alături de iubitul ei din adolescenţă. Sau poate (textul e atât de abil construit, încât nu ne lasă, dar ne tentează la a crede) că are în fiecare dimineaţă conştiinţa ratării şi proiectează un etern – bovaric altceva. Eşec sentimental ascuns definitiv în cutele sufletului, printr-o căsătorie care îi asigură o existenţă monotonă, în care gesturile şi cuvintele zilnice şi-au pierdut semnificaţia şi au devenit, prin repetiţie, mecanice, ritual impus de o mască sub care vidul sufletesc se contemplă reflectat în el însuşi. Un vid pe care cei doi soţi îl menajează cu grijă duioasă: se feresc să-şi spună gândurile, privirile ocolesc atent, căzând cu politeţe în gol. După brusca revelaţie din bucătărie, generată de un

[7] Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987, p. 417-421
[8] Marian Victor Buciu, *Prozele lui Ioan Groşan şi Petru Cimpoeşu*, în „Convorbiri literare", Nr. 12, dec. 2005
[9] Zotescu Alexandra – Petru Cimpoeşu: subminarea postmodernismului din interiorul canonului literaturii postmoderne, interviu cu autorul, p. 98
[10] Val Condurache, Amintiri din provincie, în *Convorbiri literare*, mai, 1984

BDD-A27492 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:33 UTC)

vis pe care în sfârşit şi-l aminteşte (ce putea să fie dacă…), îşi reia conştiincios drumul egal al fiecărei zile şi, în înghesuiala din autobuzul cel de toate zilele, are a doua revelaţie: bărbatul pe care îl întâlneşte în fiecare dimineaţă, cu care „colaborează adesea pe linie de serviciu" şi „a cărui privire o ocoleşte întotdeauna", este chiar iubitul ei din tinereţe, pe care îl visase în acea noapte. Iar ceea ce se străduia să-şi aducă aminte din visul nocturn era locul şi ora unei întâlniri ratate. A cărei şansă bărbatul o aruncă încă o dată în indefinit, mărturisind că „viaţa, nesuferita viaţă de om matur" îl împiedică. Luându-şi rămas-bun, de fapt adio de la posibilitatea de a fi trăit altfel, femeia săvârşeşte de fapt actul sinuciderii virtuale, în universul ei interior: „– Pa! – tov-a Silvia zice de fapt „pac" – şi se împuşcă şi moare şi ajunge la serviciu aşa moartă" unde îşi contemplă, într-o oglindă, chipul de care se teme că îi e dintr-odată străin, dar se linişteşte recunoscându-se pe ea „cea dintotdeauna"[11] şi îşi începe noua zi de lucru, firească, familiară, la fel cu toate celelalte.

În intervalul dintre plecarea soţului la serviciu şi propria ei plecare, Silvia Cazan are, în această dimineaţă de joi, o dublă revelaţie: prima este generată de un vis avut în timpul somnului şi o proiectează în alt vis, cu ochii deschişi: viaţa ei putea fi trăită altfel, alături de altcineva, de iubitul ei din adolescenţă, Gabriel, pe care din timiditate (a ei) şi impulsivitate adolescentină (a lui) l-a respins când atracţia i-a adus prea aproape unul de altul, gest pe care nu l-a înţeles şi nu l-a acceptat cu resemnare niciunul dintre ei, până astăzi. Visul îi trezeşte amintirea şi îi umple sufletul de fiori uitaţi, perturbând firescul gesturilor de fiecare zi până acolo încât femeia are impresia că realul îi scapă de sub control: trezindu-se din somn, îşi repetă imperativ „să nu uit aia", fără a conştientiza despre ce vorbeşte şi se grăbeşte să intre în ritualul zilnic, dar „altceva, inexplicabil, incomod şi rău prevestitor" o face să uite să aprindă focul la aragaz, pentru a fierbe cafeaua. Derapajul de la ritualul zilnic o umple de spaimă nedefinită, deoarece nu ştie de ce şi cum s-a putut întâmpla să uite, să nu bage de seamă dacă a făcut un gest sau altul, atât de bine ştiute până atunci.

Iubirea – inexplicabilul necesar

Tema ratării marii iubiri adolescentine şi a (ne)acceptării firescului unei vieţi oarecare (însă nu a aceleia visate) este reluată în Borny. Medicul şi inginera, tineri, stagiari, se cunosc la ştrand – sub acelaşi duş – trăiesc marea iubire de-o vară „până când el n-a mai venit". Criza fetei părăsite pe neaşteptate se consumă năprasnic, dar nedumerirea rămâne. Şi, deşi amândoi îşi văd de viaţă, întemeindu-şi familii, planificând şi făcând copii, Dina continuă, în toţi aceşti ani, să-l sune „în fiecare zi când iese de la serviciu", pentru a-i cere explicaţiile datorate, pe care el le amână, bonom, la infinit…astfel că raţiunea ei de a traversa prin firescul fiecărei zile nu rămâne alta, ne lămureşte naratorul în final, decât aceea de a cere această explicaţie.

Şoricelul nimerit în grădina zoologică de la bloc

Un copil primeşte la şcoală Temă pentru acasă: *Descrieţi o întâmplare deosebită din viaţa voastră* şi descrie câteva zile din viaţa unei familii sâcâite de apariţia unui şoarece, pe care tatăl este somat să îl îndepărteze. Aventura se consumă în etape, banalul casnic cotidian devenind senzaţional nu atât prin strategiile de prindere a şoricelului, cât prin redarea prin lupă a chipurilor, comportamentului, limbajului adulţilor, înregistrate de copilul pentru care lumea celor mari e un univers de explorat.

Banalul - senzaţionalul morţii

Celelalte patru naraţiuni dezvoltă tema morţii în diferite împrejurări: povestirea care deschide volumul se intitulează Revelaţia,

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

[11] Petru Cimpoeşu, Amintiri din provincie, Iaşi, Editura Junimea, 1984, p. 42

BDD-A27492 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:33 UTC)

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

Concretizată în act sau prefigurată la nivelul intelectului prin meditaţia asupra actului, pratitura personajului, coordonatele spaţio-temporale şi, uneori, comentariul din umbră al naratorului, dezvoltă conotaţii în registrul simbolic al unui imaginar propriu unui univers în care condiţia umană se află într-o neputinţă totală, manifestată prin lipsa de demnitate şi de îndârjire în faţa propriei şi celei din urmă limite.

Deoarece nu-şi revendică nici un sens înalt al actului trăirii, personajele lui Cimpoeşu nu pot pretinde nici o demnă punere în relaţie cu moartea.

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

Înţelegând prin imaginea morţii desfăşirarea sub ochiul spectator al elementelor ce o senifică, sesizăm două aspecte esenţiale: primul ţine de poziţia spectator-spectacol, al doilea, dedus de aici, de semnificaţia spectacolului morţii.

Observăm astfel o detaşare iniţială, o obiectivare a privirii. Funcţia ei este, aici, de înregistrare pe deasupra sensului şi totdeauna din afară, poziţia spectatotului fiind ocupată de narator sau de un personaj-martor. Moartea ca spectacol supus privirii e, din această perspectivă, moartea celuilalt, „moartea la persoana a treia”[13]

Demersul nostru a urmărit evoluţia înţelegerii fenomenului morţii, în condiţiile situării faţă de şi faţă cu actul de a muri ca problemă a sinelui şi a celuilalt şi desfăşurarea, ddin perpsectiva personajului, a unei palete variate de reacţii în faţa iminenţei şi efectivităţii morţii. „dezorientat de către adverbul iminenţei 8în curând), când se află brusc faţă în faţă cu un viitor ce nu era făcut pentru a surveni în mod empiric, omul tinde să abstractizeze viitorul morţii proprii şi trăieşte sentimentul de angoasă, determinat de „transformaea bruscă a morţii într-un dat imediat, al sinelui implicat iremediabil”[14]

Prin urmare, constată J, a realiza moartea nu înseamnă doar a trăi ameninţarea morţii ca fiind efectivă şi apropiată, înseamnă, ipso facto, „a te simţi tu însuţi ameninţat personal”.. „Dacă persoan a treia este un principiu al seninătăţii”, persoana I e, cu siguranţă, o sursă de angoasă. La persoana întâi, „mea res agistur”, declară Luicreţiu.

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

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

Momentul începerii acţiunii nu e ales întâmplător: într-un univers haotic în severa sa ordine, microgrupul îşi pierde unitatea care-i legitimează, în fond, existenţa, în favoarea colectivului organizat după legi supra-individuale de la unitatea de lucru (doamna Cazan lucrează „la o mare întreprindere, într-un mare oraş industrial, este şefă de cadre”, precizează naratorul) sau a marelui anonimat din mijloacele de transport în comun, la care sunt siliţi să recurgă mai toţi. Astfel că soţii iau act unul de altul doar dimineaţa, la micul dejun, întrucât în timpul zilei sunt la serviciu, iar seara adorm osteniţi: „Dacă nu s-ar vedea numai între orele optsprezece-douăzeci şi unu (sau ora de culcare) şi şase-şase patruzeci şi cinci), ar putea spune că sunt o familie model”. Observaţia îi aparţine soţului, şi ironia pe care o implică dezvăluie faptul că, la rândul lui, îşi asumă resemnat banalul cotidian. Acceptarea e o formă de protecţie, o mască pe care şi-o pun unul în faţa altuia şi, alături de ceilalţi, în faţa societăţii.

[12] Marin Preda, Marele singuratic, p.181
[13] Vladimir Jankelevitch, Tratat despre moarte, Timişoara, Editura Amarcord, traducere de Margareata şi Ilie Gzurcsik, p. 18
[14] V. j. p.9

BDD-A27492 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:53:33 UTC)