

WITH AND ABOUT THE '80S GENERATION, IN THE '80S

Diana Sofian

PhD. student, University of Botoșani

Abstract: We propose a brief review of the opinions about the generation, "hot", without revisions, regroupings, distances ... This is because, on the one hand, Petru Cimpoesu was included by Gh. Crăciun and Viorel Marineasa in the anthology *Generation '80 in the short prose published in 1998* and, on the other hand, because the first critical remarks on the prose writer are made in the framework of concepts that have also undergone successive delimitations and transformations.

We therefore consider it necessary to (self) characterize the prose of the generation which, unwittingly, also includes Cimpoesu.

Keywords: Generation '80, short prose, interviews, self-considerations

Petru Cimpoesu este privit/numit, de către publicul mai mult sau mai puțin avizat, drept revelația literaturii române de după 1989. și, o dată lansat acest calificativ, prozatorul este preluat cu entuziasm de critica tânără începând cu 2001, anul apariției romanului *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și cu moldoveni*. Puțini dintre acești tineri critici au amintit, însă, că, încă de la debut, scriitorului Petru Cimpoesu i se recunoaște valoarea siguranței unui ton particular, în afara concertului susținut în formație strânsă de către colegii de generație (obține chiar de la debut, în 1984, un premiu literar, cel al Editurii Junimea, pentru volumul de proză scurtă *Amintiri din provincie*). Un an mai târziu, într-o recenzie făcută romanului *Firesc* (1985). În paginile *României literare* din 14 noiembrie 1985, Valeriu Cristea atrage atenția asupra particularității prozei sale: „Dintre tinerii prozatori, mai puțin cunoscutul și mai puțin răsfățatul Petru Cimpoesu mi se pare unul dintre cei mai interesanți, mai exact spus, din cei mai dotați pentru roman, capabil, poate, chiar, de marea performanță.”

Tot pe atunci (ținând cont că, după amar-resemnata mărturisire a autorului, cartea ar fi trebuit să apară încă din 1985), volumul de proză scurtă este remarcat și de Radu G. Țeposu în a sa *Istorie tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, în care pune accent pe articulațiile narațiunilor, ireproșabile, generatoare de un stil în primul rând alert și precis: „Cele dintâi fraze care deschid volumul de debut, *Amintiri din provincie* (1983), par smulse dintr-o operă perfectă: observație rapidă a gestului esențial, detașare, impetuozitate de relatare. Maturitatea povestirilor nu lasă să se întrevadă nici un semn al tatonării”(p.207).

Carierea era, după cum se vede, trasată, prozatorului nemairămânându-i decât să o confirme. Ceea ce, la aproape 30 de ani de la debut, se poate constata: celor două cărți scrise în perioada de dinainte de '89 le-au urmat alte trei romane ca trei etape esențiale în devenirea autorului: *Erou fără voie*, 1994, *Povestea Marelui Brigand*, 2000, *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și cu moldoveni*, în 2001. Ultima carte apărută, *Nouă proze vechi. Fictiuni ilicite*, este, ca și cea cu care a debutat, un volum de proze scurte, dintre care, conform mărturisirilor autorului, primele nouă trebuiau să apară în 1987, la Editura *Cartea Românească*, sub titlul *Caii de curse sau cursele de cai*, iar cele din a doua secțiune au fost deja publicate în revistele literare postdecembriste. Să mai adăugăm că fiecare dintre ele a fost premiată. Unele chiar și peste hotare, după traducerea în limbile ungară, polonă, cehă, croată, italiană, germană, sârbă, spaniolă.

Scriitor de succes, deci, cu o recunoaștere constantă pe parcursul carierei. Cu toate acestea, întreținute și de interviurile autorului sau de articolele publicate în presa literară

actuală, persistă o nedumerire și o nevoie mereu reluată de confirmare a valorii sale inițiale, precum și a distanței – câtă și cum este – față de „generația '80”. Pe de o parte, pentru că autorul însuși, în repetate rânduri, ia distanță față de curentul optzecist, pe de altă parte, pentru că, spre deosebire de cenacliștii evidențiați de presa vremii, el era de două ori outsider: provincial, simplu „băiat de la Bacău”(cum se autocaracterizează în 2007, într-un interviu pentru Radio Cluj), „scriitor din provincie, adică un fel de proletar literar”(trei ani mai târziu, în *România literară*), care învață scrisul de unul singur, întrucât pregătirea și profesia de inginer petrolist îl scot în afara tiparelor cenaclului junimist sau lunedist. *Ex-centric* și marginalizat prin nepromovare („mai puțin cunoscutul și mai puțin răsfățatul” spunea Valeriu Cristea) se declară, într-un interviu inclus în lucrarea de licență a Alexandrei Zotrescu, a nu fi propriu-zis un optzecist, mai mult, nu pune mare preț pe ideea de forță a generației: „o mișcare literară pornită pe bâjbâite din mediul universitar bucureștean, la începutul anilor '80, și susținută de profesorii de la Universitatea din București (în primul rând, Nicolae Manolescu și Ov.S.Crohmalniceanu). Ce s-a întâmplat în restul țării a fost un ecou, un reflex sau o formă de aderență. Deși sunt solidar cu mulți dintre optzeciști, nu mă consider un scriitor optzecist, deoarece am fost mai tot timpul singur, am trăit în provincie, nu am frecventat cenaclurile optzeciștilor, nu m-am luat după rețetele lor, am scris cum m-a dus capul. Relațiile mele cu scriitorii optzeciști au început să se înfiripeze abia după ce debutasem editorial. Nu exclud să fi funcționat între noi ceva asemănător afinităților electivă, un anumit tip de sensibilitate comună, dar ideologia optzecistă, „textualismul” sau „postmodernismul românesc” mi-au rămas străine.”

Ne propunem o scurtă trecere în revistă a opiniilor despre generația optzecistă, emise „la cald”, fără revizuri, regrupări, distanțări...Aceasta pentru că, pe de o parte, Petru Cimpoșu a fost inclus de Gh. Crăciun și Viorel Marineasa în antologia *Generația '80 în proza scurtă*, apărută în 1998 și, pe de altă parte, pentru că primele remarci critice asupra prozatorului se fac în cadrele unor concepte care, și ele, au suferit delimitări și transformări succesive.

Considerăm, prin urmare, necesară o (auto)caracterizare a prozei generației care, vrând nevrând, îl include și pe Cimpoșu: ea a fost realizată în prefața celor doi autori care au editat antologia amintită: „...în acest context diversionist, orientat spre teme și genurile mari, a existat la începuturile anilor '80 o neașteptată explozie a unei literaturi de texte scurte care a știut să surprindă, în tipare cu o mare forță de convingere, esența cotidianului și imaginarii societății românești. Tinerii debutanți [...] scriau o proză de dimensiuni reduse, prea puțin atentă la modele stilistice ale momentului, situată undeva între speciile consacrate (schiță, povestire, nuvelă) și o totală deschidere a discursului spre noi forme de abordare a realului. Tradiția și inovația își dădeau mâna într-o sinteză *sui generis*, prin integrarea și resemantizarea unor moduri retorice preexistente dar și prin pastişă, parodie, intertextualitate și îndrăzneala unor noi explorări de limbaj. S-a vorbit la începutul deceniului trecut despre un adevărat reviriment al prozei scurte românești, și asta pe bună dreptate [...] Realitatea românească dobândise brusc o altă imagine. Se privea altfel, se scria altfel. Senzația de noutate era incontestabilă. Curajul experimental al unor autori era remarcabil. Tinerii prozatori se ocupau în scrisul lor de altceva decât de teme prozatorilor consacrați ai zilei.”

În aceleași pagini, distanțarea de scriitorii momentului, preocupați de „romanul obsedantului deceniu”, se realizează prin caracterul căutat de insolit și originalitate: „...noutatea aceasta nu era pur și simplu o naturală formă de prospețime. Era vorba mai degrabă despre o noutate căutată la modul deliberat, afișată programatic, prin delimitare de prozatorii generațiilor anterioare încă foarte activi în epocă. În discuție era o nouă formă de raportare la real, teoretizată ca atare atât de criticii tineri ai momentului, cât și de scriitori”.

Mizele acestei noi literaturi sunt evidențiate la nivel tematic, stilistic, procedural: în primul rând, nu e tezigă. În al doilea rând, nu afișează pretenția marilor teme, gravelor demonstrații, ori a pledoariilor pentru o cauză sau alta dintre marile obsesii care bântuiau, simptomatic, conștiințele vremii. Însă, deși concentrată, la nivel de laborator al textului, asupra mecanismelor acestuia, proza optzecistă nu pierde din vedere, spune autorul, angajarea în problematica existenței, cu observarea subtilă a nuanțelor banalului cotidian și cu explorarea sufletelor pierdute într-un mut anonim.

Pregătirea universitară, accesul la preocupările occidentale în materie de semiotică și semiologie, filozofie a limbajului și gramatică generaționistă, determină o nouă înțelegere a conceptului de text (literar) și a raportării literaturii la real/realitate: „Uneori spiritul parodico-ludic și gravitatea raportării la real sunt în proza scriitorilor optzeciști atât de bine întrepătrunse, că textul devine o realitate autonomă, un fel de mașină de produs ficțiuni dezvăluite cu onestitate și fără orgolii demiurgice chiar în momentul producerii lor. De aici și suspiciunea față de limbaj, încercarea de a scrie altfel, ocolind bolile endemice ale discursurilor curente, literare și neliterare. Miza autorilor de proză scurtă a fost la noi, în anii '80, autenticitatea și nu adevărul. Sau dacă a fost vorba de adevăr, acesta a fost un adevăr mărunț, imediat verificabil în cotidian prin valențele sale umane repetabile, și nu adevărul emfatic al viziunilor omnisciente de tipul istoriografiei triumfaliste”.

Mai puțin radical și lărgind unghiul de abordare, însă mai atent la definirea exactă a termenilor, Radu G. Țeposu va fi încercat, la rândul său, un „portret de grup al artiștilor la tinerețe”, în capitolul introductiv al scrierii domniei sale. Amintim aici observațiile cu privire la viziunea textualistă a optzeciștilor, datorită caracterului lor de contemporaneitate cu procesualitatea fenomenului. Așa cum subliniază Al. Cistelean în prefață, deși amânată de condiții vitrege, cartea lui Radu G. Țeposu își asumă riscul de a prinde „ivirea generației '80 încă din faza potențialității, în strict hazard aural”.

Într-o primă ordine de idei, criticul atrage atenția asupra faptului că naratorul omniscient pierde teren, atât la nivelul credibilității, cât și al interesului pe care ar putea să-l suscite perspectiva sa: „Imaginea lor de atoateștiutori ne lasă reci, fiindcă, tocmai prin acest exces de informație arogantă, realitatea își pierde creditul, devenind suspectă. Efectul de real, care vine acum pe alte căi, trebuie să joace însă întotdeauna rolul actului de identitate pentru realism; fără el, prozatorii se amăgesc în cronici facile și trecătoare.[...] Înainte de a fi deci o chestiune de obiect al observației, realismul e, în primul rând, una de perspectivă narativă, de emancipare a poeticii. Spune-mi cu ce ochi privești, ca să-ți spun cine ești!”(p.17)

Criticul nu întârzie să noteze schimbarea de perspectivă și de țel a noilor scriitori, în raportul autor-cititor: „pentru a produce iluzii în cititor, prozatorul trebuie să și le suprima pe ale sale. Efectul de real trebuie să fie și unul de scriitură.”, generat de „viziunea textualistă, în cel mai înalt grad culturală, asupra prozei pe care autorii anilor '80 o vor profesa metodic, conștient și programatic”. Clarificările conceptuale au în vedere accepțiile occidentale de ultimă oră: „Textul e, deopotrivă, transcendență și imanență, producere de sens și autoreflexie. [...] Lumea a devenit, iată, un text infinit și orgolios, fiind ea așa dintotdeauna. Realismul e, prin urmare, o iluzie culturală în care se închid și transcendența viziunii și imanența scriiturii.”

În observația că tinerii prozatori l-ar fi descoperit pe Caragiale, Radu G. Țeposu este urmat până astăzi, în exegezele care se fac asupra generației sau asupra scrierilor actuale ale membrilor acesteia. În spiritul caragialian, ei vor cultiva, la nivelul scriiturii, ironia, sarcasmul, complicitatea, ambiguitatea, pastșa și parodia, prin faptul că, în complicitate cu cititorul, naratorii și personajele utilizează deliberat un registru parodic. Ceea ce ne situează în intertext, în mod implicit sau explicit (prin citat), făcând din narațiunea lor un teritoriu al livrescului și al culturii.

În sfârșit, criticul se grăbește triumfător să desemneze achizițiile conceptuale din semiologia narativă drept victorii în planul expresiei: „Textualismul [...] a devenit o realitate incontestabilă.[...] pe de o parte, viziunea unui text infinit, care e universul însuși și care se desfoliază ca un palimpsest, pe de alta, exercițiul conștient al scrierii, procesul producerii de sens[...] de la semiologi și semioticieni au preluat: funcția ludică a scriiturii..., producerea conștientă a sensului în simultaneitate cu procesul constituirii textului..., preeminența conștiinței structurale asupra celei semantice..., posibilitatea denunțării ideologiei prin gândirea lucidă a formei și a mecanismelor textuale..., pragmatismul scriiturii [...] pulverizarea granițelor mimesisului, împingând la limita lui extremă jocul ficțiunii.”(p.34). astfel că, dacă realul și reflectarea acestuia în conștiința artistică își pierd ingenuitatea, într-un amestec eterogen de stiluri și viziuni, aceasta este oarecum recuperată în planul strict al discursului, care este conștient de mecanismele sale. Gradul de stăpânire a diversitatea stilistică va avea rolul de a crea această unitate: „Știu să țină bine în mână convențiile, să le persifleze și să le modeleze, cunosc psihologia lecturii, orizontul de așteptare al cititorului, ies în întâmpinarea lui sau îi deturneză intențiile[...] saturează pagina de erudiție pe care o și denunță, speculează funcțiile povestirii, schimbând imprevizibil registrele, parodiază toate structurile genului.” De altfel, ideea fusese enunțată cam în aceiași termeni de unul dintre teoreticienii de bază ai postmodernismului, ca teză a ruperii omogenității: „Eclectismul, care, după Jean-François Lyotard, ar reprezenta gradul zero al culturii generale contemporane, confuzia deliberată a temelor *înalte* cu cele *umile*, intertextualitatea, colajul, livrescul, bricolajul, aluzia culturală sunt forme de recuperare, în plan artistic, a totalității. Pe toate le unește spiritul ironic, mod de a refuza canonizarea textului, dogmatizarea lui, de a-l menține într-o permanentă stare de virtualitate, demontându-i, pe parcursul constituirii, toate mecanismele care l-ar putea constrânge.”(p.34)

Ajungem astfel la „Dumnezeul postmoderniștilor”, în același timp „calul lor troian”: ironia, denumită astfel de Radu G. Țeposu își va exercita, la nivelul noii scriituri, o funcționalitate multiplă: de a refuza canonul și exclusivismele, cu aerul acceptării ingenuă a părerii tuturor, fără a face un pas înapoi în rostul său critic și retoric, suprimând ingenuitatea, astfel că „Toate iluziile postmodernilor, dacă există, sunt de natură textuală, țin de tehnică, de elaborare. Spiritul e însetat de ficțiune, de ficțiunea care știe că e un produs al literiei, pentru că nicio iluzie nu mai poate fi satisfăcută prin coborârea în real cu inocență.”(p.65)

În finalul acestei puneri în gardă, criticul atrage atenția asupra modului cum trebuie înțeleasă intertextualitatea postmodernistă, care nu e același lucru cu instituirea, prin același procedeu, a lumii borgesiene ca unicitate textuală. conștiința artistică, exhibându-și îmbibarea de cultură, are drept consecință metaliteratura: „Literatura postmodernă a înțeles, în sfârșit, că trebuie să se rupă cu mentalitatea păguboasă, de extracție religioasă, care sugera o altă lume, o altă viață. Viața e ceea ce trăim noi. Restul e literatură.” (p.67)

În economia acestui capitol, am considerat necesare, pentru clarificarea dintru început a aspectelor definitorii ale generației '80, observațiile lui Mircea Nedelciu, conținute în interviul pe care îl acordă, lui Andrei Bodiș, în spațiul revistei „Interval”, cu un an înaintea morții sale. Ultimele, dar nu cele din urmă (dimpotrivă, arogându-și pe bună dreptate primatul delimitativ) clarificări asupra textualismului și postmodernismului, așa cum au fost, apar, în cel mai curat spirit postmodernist, într-o lumină (auto)ironică, blândă și sarcastică în același timp, demontând sau alinând orgolii .

Totul pare a fi început de la „tratatul lui Wittgenstein”: „...ca un ingredient nou în magma asta în care intra și *Tel-quel* și cunoștințele noastre de lingvistică teoretică, de semiologie, și în contextul acesta s-a născut expresia *a textua*, care n-are nici o legătură cu textualismul, dar mai târziu a fost pusă în legătură. Iova va avea o întreagă teorie: *textuare*, *a textua*, ceva ce înseamnă mai degrabă a transcrie, a pune pe hârtie anumite trăiri ale

persoanei care sunt atât intime cât și culturale, și a încerca să lași textul să se creeze, lăsând aceste influențe să străbată liber spre el, cu mare acribie artistică, cu fraze cât mai scurte, (aici e influența lui Wittgenstein) , complete, imposibil de schimbat un cuvânt din ele...un fel de exercițiu al brevilocvenței și al concentrației textului”

Înarmați cu aceste cunoștințe și încercând o încheiere teoretică personală, cei ce aveau să fie numiți optzeciști fac primele încercări literare cu o miză precisă: „Ne interesa textul ca performanță în sine, nu conținutul lui dezvăluit, lucruri din astea. Astea dacă le poți face mai târziu, după ce ajungi la o stăpânire a textului de un anumit nivel. Nu voiam să scriem la întâmplare și ne interesa foarte mult coerența formală a textului, cât de performant este nivelul lingvistic.”

Descoperind conceptele, le încearcă limitele: „Noi am studiat cu atenție textualismul francez, dar în nici un caz nu mi s-a părut că este ceva ce ne-am bucura foarte mult să-l preluăm”. În urma degringoladei conceptuale produse, Nedelciu încearcă o clarificare: „Cei ce folosesc cuvântul textualism, ori habar nu au ce este textualismul, ori vorbesc aiurea. Termenul a rezistat până a apărut postmodernismul.”

Schimbarea de direcție de după '89 se datorează unei duble limitări: pe de o parte, limitelor orizontului de receptare a publicului, pe de altă parte, limitelor scriitorilor în a percepe linia acestui orizont: „ne-am aflat în fața unui public care nu știa ce vrea. Nu poți să descifrezi cererea unui public de literatură în condițiile de după 89. și va dura până se vor pune în funcțiune măsuri de audimetrie. Și atunci te rezumi la experiența personală, și începi să încerci să o trăiești și să o transcrii revenind la conceptul de textuare, sperând că drumul tău va semăna cu al altor conștiințe și deci în felul acesta recreezi un public. I-am văzut pe cei câțiva care au început să scrie după '89 și aproape fiecare și-a continuat un filon care era relativ secundar în ce făcuse până atunci. O raportare filosofică nouă a unui artist dintre optzeciști, față de lumea postdecembristă, încă nu am văzut.”

BIBLIOGRAPHY

1. Valeriu Cristea , *Petru Cimpoeșu*, Revista România Literară, 14 noiembrie, 1985.
2. Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediția a II-a, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p.207.
3. Petru Cimpoeșu, *Povestea Marelui Brigand – primul roman românesc postmodernist*, interviu acordat pentru Radio Cluj, Noiembrie 2001, prin telefon de la Bacău.
4. Petru Cimpoeșu, *Centrele de influență și Daciada literară*, în *România literară*, Nr 36, 29.10.2010.
5. Petru Cimpoeșu, *Interviu anexat la lucrarea de licență a Alexandrei Zotrescu, Petru Cimpoeșu: subminarea postmodernismului din interiorul canonului literaturii postmoderne*, p.28.
6. Gheorghe Crăciun, Viorel Marineasa, *În loc de prefață la Generația '80 în proza scurtă*, București, Editura Paralela 45, 1998, p. 10-11.
7. Al Cistelean, *Postmodernismul bovaric*, prefață la *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediția a II-a, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p.III.
8. Mircea Nedelciu, interviu acordat lui Andrei Bodiș în revista „Interval”, 1998.