

Mutația funcției descriptive în proza lui Alexandru Vlad

Andreea-Marcela POP

Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș

andreea.6p@gmail.com

Abstract: The present study follows the evolution of description in Alexandru Vlad's prose, as it presents itself in a moment of metamorphosis of his literary formula. Appeared after his two first volumes of short prose - *Aripa grifonului* (1980) and *Drumul spre Polul Sud* (1985) -, where the density of the descriptive element had triggered a mutation of the text that was reconfiguring the narrative structures, *Frigul verii* (1985) not only marks a compositional change - from the inflexibilities of storytelling to those of the novelistic genre - but also a change in descriptive stylistics, at the same time. Under the patronage of a historical reflective discourse, especially, the function of the description therefore mutates from the intensely sensuous, almost symbolical, debut prose to the simplified representation of the novel, which lacks the initial visionariness. Of course, this does not happen without consequences in the following projects of the author.

Keywords: *discourse, mutation, reflection, history, narrative.*

Programul literar al lui Alexandru Vlad se situează nu foarte departe de „politică” generală a optzeciștilor desanțiști, cu toată dihotomia operată de critică (o făcuse, între alții, Mircea Cărtărescu în *Postmodernismul românesc*, unde opunea unui optzecism ludic și experimental varianta lui cu aderență la faptul sociologic, de la care s-ar revendica și prozele autorului clujean). Dacă e adevărat că premisele textualiste alimentează în subsol textele acestuia, nu e mai puțin evident, însă, că tot acest proces se desfășoară, aici, cu o mișcare mai discretă, căci ele „pariază” pe alte virtuți; fără a-și compromite filonul realist-analitic, însă, acestea permit, din când în când, unele „derapaje” uneori de-a dreptul flagrante ce lasă la vedere schița de proiect. Mai mult decât în romane, unde miza e alta și va fi urmărită prin mijloace diferite, o asemenea tendință de a literaturiza și descifra în chiar pagina textului mecanismele sale de punere în funcțiune, resorturile și motivațiile care îl legitimează, va fi apanajul povestirilor, care explorează cu o mai mare libertate de acțiune și dezinvoltură pe marginea posibilităților de desfășurare epică. Privite în ansamblul operei lui Alexandru Vlad, ele reprezintă nucleul postmodern cel mai ușor de identificat, cu atât mai mult cu cât, după apariția primelor două volume de proză scurtă - *Aripa grifonului* și *Drumul spre Polul Sud*, statutul de scriitor al acestuia începe să fie echivalent, în bună măsură, cu acela de autor de *short stories*, o ipostază „deconspirată” în interviuri ca fiind preferatăși una care s-a dovedit a fi motorul de alimentare de la care vor porni mai toate proiectele ulterioare.

Povestirile din primul volum amintit mai sus, cu care acesta debutează în 1980, distilează detaliul esențial desprins din mijlocul banalului zilnic ori al reminiscențelor

biografice, pe care îl ridică uneori la rang de simbol; fizionomia lor cea mai fidelă are valențe alchimice, striațiile faptului obișnuit sunt puse sub lupă de către prozator cu mare migală științifică. E o „rețetă” care îl va consacra drept unul dintre analiștii de prim-rang ai optzecismului. O spunea chiar Radu G. Țeposu în *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, atunci când vorbea de capacitatea prozelor din primele două volume de povestiri de a disocia individualul din ansamblul general cu o abilitare aproape chirurgicală:

„[...] Alexandru Vlad știe să coboare și în imediata apropiere a vieții, să-i simtă freamătul și să-i descifreze misterul ascuns. Efectul, în astfel de cazuri, nu e totuși de autenticitate clocotitoare, ci de cristalizare a realului în imagini seducătoare. Ochiul pare a observa lumea printr-un ochean colorat care hieratizează mișcarea, gestica personajelor, fără a o îndepărta însă de esențial.” [Țeposu, 2006: 246-247]

Nu spectacolul ideii (deși desfășurarea acesteia va dobândi în multe cazuri aspectul unui edificiu grandios, ridicat cu meticulozitate olimpică) ori desfășurarea ceremonioasă a capriciilor auctoriale va da ținuta fundamentală a prozelor, însă, așa cum se întâmplă în cazul desanțiștilor „școliți” la cenaclul condus de Ovid S. Crohmălniceanu, ci mai degrabă coregrafia cu articulare reflexivă, care vizează înțelesul profund al lucrurilor. Ele pariază mai degrabă pe program epic fără intervenții parodice, departe de gratuit și ludicul în forma lui primară, așa cum îl dezvăluie schițele umoristice ale unor Ioan Groșan ori Petru Cimpoeșu, de pildă, unul oricum apropiat mai mult de orientarea metafizică decât de exuberanța antinarațiunilor colegilor de generație. E semnificativă observația lui Radu G. Țeposu pentru că se suprapune, parțial, cu una ce îi aparține lui Carmen Mușat și care puncta, în *Strategiile subversiunii*, unul dintre reperele principale ale postmodernismului – felul în care funcția descrierii dobândește noi semnificații, mai ales prin monopolul pe care îl preia în detrimentul celei narative, căreia i se substituie cu succes. Mutația acesteia vine, după autoare, înainte de orice, prin felul în care subiectul supus descrierii ocupă o poziție concretă în text, de unde generează înțeles, participă activ la mecanismele de funcționare ale acestuia (o bună parte din demonstrația teoreticianului merge aici în direcția noului Roman francez, care ar preceda și influența prozele cele mai pur postmoderniste):

„În literatura postmodernistă, determinantă pentru funcția descriptivă nu este relația de desemnare, cât cea de semnificare, situată în izotopia lui a vedea și a interpreta, în măsura în care obiectele exterioare devin ficțiuni interioare. [...] Absorbit în contemplare, descriptorul pornește de la senzații pentru a crea imagini, într-un efort permanent de recuperare a lumii și a propriei sale ființe. Și, tot așa cum scrisul nu este reproducerea vorbirii, nici descrierea nu este reproducerea obiectului (în sens generic), ci emergența acestuia în text.” [Mușat, 2002: 97]

Povestirile lui Alexandru Vlad din *Aripa grifonului* „trădează”, într-o mare măsură, o astfel de prevalență a descrierii, mai ales că majoritatea conțin un subiect de proporții restrânse, concentrat, care se desfășoară pe verticală, perforând niveluri succesive de înțelegere, în detrimentul inventarului faptic ori a aglomerării epice. Prozele „respiră” cel mai adesea o atmosferă încărcată, de o densitate nu întotdeauna ușor digerabilă, și trimit către un fond reflexiv ce amestecă amănuntul poetic, observația naturalistă și reflecția morală, chiar dacă aceasta din urmă nu e transpusă niciodată în manual de pedagogie, ci funcționează mai degrabă în subtext. Vizibilă e această poziție privilegiată a descrierii, mai întâi, în chiar grila tematică între limitele căreia sunt „înregimentate” aceste proze de început. Majoritatea povestirilor gravitează, într-un fel sau altul, în jurul temei

povestitorului, a ficționalizării unor fapte de viață care, deși privite din exterior ele nu par a reclama o necesitate urgentă, pentru biografia personajelor se dovedesc a fi, însă, definitorii, căci instanța narativă revine asupra lor cu obstinație și le disecă în numeroase rânduri. De aici și tema memoriei, preocuparea insistentă a personajelor pentru înțelegerea felului în care funcționează amintirile. *Vara libelulei*, de pildă, proza care deschide volumul, e un prilej strălucit de a introduce în scenă una dintre constantele tematice definitorii pentru proiectul scriitoricesc al *Aripii grifonului*. E vorba aici tocmai despre un povestitor deprivat de darul povestirii care, odată pierdut, îi știrbește autoritatea în fața grupului. Momentul e relatat din perspectiva unuia dintre membrii grupului – naratorul „deghizat” sub forma unui martor anonimizat – în termenii unei atmosfere dezolante. Concretețea aproape senzorială a descrierii amplifică momentul de cumpănă și întreține un fir de tensiune discret, dar decisiv, construit după modelul salingerian din *O zi desăvârșită pentru peștii-banană*. Toate detaliile de atmosferă, de altfel, sunt trecute prin filtrul percepțiilor acute ale acestui narator-participant echivoc, despre care cititorul nu află prea multe (î se sugerează, totuși, că ar fi un tânăr cu aspirații intelectuală, fără ca acest statut să îi fie recunoscut în grup), dar prin ochii căruia întregul text vibrează sub intensitatea percepțiilor.

Spre deosebire de aceste proze de debut, cele din volumul următor de povestiri – *Drumul spre Polul Sud* (1985) – au o fizionomie ușor mai neomogenă, refuză încadrarea într-o formă fixă și mizează pe amestecul colorat de stiluri și perspective narrative. Despre ele, la vremea apariției, Nicolae Steinhardt nota cu o curiozitate incisivă:

„Motivația psihologică e sumară, tema erotică monotonă, anecdotică mai că aș spune trivială. De ce, atuncea, înseamnă culegerea de texte scurte publicată sub titlul *Drumul spre polul sud* de Alexandru Vlad [...] o carte vie, interesantă? Fiindcă precumpănesc nu întâmplările și personajele, ci privirea și acuitatea autorului. Acuitatea: neștirbită. Privirea: rece, fără cruțare, atentă. Rece mai ales. Și grija, meticuloasă, de veghe. Nu mai puțin obiectivăși neostenită decât a etimologului J.H. Fabre. Decisivă rămâne însă răceala.” [Steinhardt, 2014: 317]

Poate că, tangențial, ceea la ce se referea autorul *Jurnalului fericirii* ține și de conformația lucidă a prozatorului, definitivă, s-a văzut deja, în structurarea materialului epic. Dacă *Aripi grifonului* putea fi desemnat, în linii mari, ca fiind un volum omogen întrucât reia și repune în practică o structură de profunzime – e drept, cu mijloace diferite de la o povestire la alta –, cu o distribuție a temelor pe măsură, fără varianții stridente, aici tendința de explorare a formei va fi ceva mai vizibilă. Reduse la esențial, prozele ating vârful dispoziției experimentale (climax-ul din nuvela care dă titlul volumului va mai fi atins abia în eseistică). Indiferent de felul în care se concretizează în pagină, cu inegalități în ceea ce privește aprofundarea perspectivei, ori tratarea subiectului, toate pornesc, însă, de la o premisă comună, reperabilă peste tot și care formează nucleul intim al *Drumului spre Polul Sud*. Ea e dată de o adevărată procesare ceremonioasă a subiectului, urmărit cu migală și curiozitate aproape anatomice, care fac din scriitor un individ cu pasiunea nabokoviană a fluturilor: tentația prozei, pe care o vede plutind în aer la orice colț, și care este împlântată cu răbdare și atenție în pagină. Fluctuația descrierii echivalează, aici, cu o lecție de *poetică* textuală; mutarea de accent se face mai ales odată cu proza *Cenușă în buzunare*:

„A scrie «excursul» îmi păru cotidian și anost, faptele nu puteau însemna nimic, până și berea își dizolva singură spuma cât o lăsa neatinsă. Dar oare aș putea spune: «Lumina mă cotropi cu totul (*Soarele e Dumnezeu*, spunea Turner) și am privit cu bucurie de proaspăt înfiat, fețele de masă albe, barba vag și prematur încăruntită a locvacelui meu

tovarăș, fețiștele în rochii convenționale, abia vizibile deasupra chiloțelilor, și mai departe dealul uriaș al Feleacului parcă văzut printr-un binoclu.» Aș putea, oare? Nu reflectă starea mea de spirit, nu molipsește, așa că aș putea oare? Dacă blondul cel cu ochii mici și vioi de un albastru impur ar mai fi stat, s-ar fi creat o tensiune suficientă să mă propulseze dincolo de ineficiența obișnuită. Poate și pe el.” [Vlad, 1985: 89-90]

E o reflecție care, ancorată în mijlocul povestirii, trimite tocmai spre o rafinare livrescă a materialului epic propriu-zis disponibil și, pe de altă parte, subliniază neajunsurile și necesitățile prozei, în general, și operează în cazul de față o breșă în planul povestirii, care deschide un grad secund al lecturii, aceea metaficțională. Criza logosului care poate fi dedusă de aici – proza se deschide chiar o astfel de „demonstrație”, reluată ulterior în text – întărește convingerea că mai important e „jurnalul de creație” al naratorului, care se face și desface în chiar planul povestirii, în detrimentul datelor concrete – și ale cărui prerogative devin mai clare prin actualizarea resorturilor funcției descriptive.

Odată cu trecerea la roman, distribuția acesteia suferă modificări. Ca și în alte cazuri, și la Alexandru Vlad, jonglarea genurilor a stimulat discuții în consecință. *Frigul verii* (1980), care face trecerea, deocamdată, de la povestirile de început care-l consacraseră în tabloul general optzecist la prerogativele prozei de întindere mai largă – care implică alte motivații și se conformează unor exigențe diferite –, nu a stârnit reacții critice vehemente, în acest sens. Cu toate că ruptura începe aici (și va fi ulterior dezvoltată mai ales după „reorientarea” lui Alexandru Vlad spre publicistică, în anii '90 și 2000), pentru autorul *Măslinelor aproape gratis*, „convertirea” la genul românesc e un proces de durată și va fi consemnat de către exegeza, oficial, după mai bine de două decenii. Structura acestui prim roman, aproape clasică, mai apropiată de realismul psihologic al prozelor deceniilor șase și șapte decât de inovațiile formale ale colegilor de generație ai lui Alexandru Vlad – și de acelea din povestirile proprii amintite anterior – nu declanșează mutații reale în arhitectura textului. Primează, aici, observația de factură istorică; discuțiile filosofico-sociale dintre Avram, întors acasă de pe front cu „pagube” nu doar fizice, cât mai ales interioare, morale, și maiorul Sedler exemplifică în cel mai înalt grad o astfel de predispoziție. Ca o consecință, descrierea își pierde din capacitatea ei de semnificare pe care o dovedea fără rezerve în *Aripa grifonului* și *Drumul spre Polul Sud*, limitată fiind mai degrabă la a reprezenta propriu-zis cadrele și a funcționa ca suport pentru desfășurarea structurii de „rezistență” ale romanului – fluxul narativ care înaintează lent, fragmentat fiind sub aspect temporal de numeroase digresii și paranteze în planul discursului. Dacă procesul acesta de „diluare” a funcției descrierii poate fi pus aici pe seama naturii mai degrabă tradiționale a textului, de interes e faptul că nici ulterior, când Alexandru Vlad își publică următorul roman – care, de altfel, cu greu poate fi așezat în această categorie, căci ia naștere la intersecția mai multor formule, între care aceea a notației eseistice cu accente confesive –, *Curcubeul dublu* (2008), aceasta nu recuperează din consistența pe care o atinsese în primele povestiri. Textele de aici stau în vecinătatea ficțiunilor postdecembriste ce descriu marea „schimbare la față” a societății românești de după revoluție conform logicii ireductibile a capitalismului. Turnura aceasta de optică vizează nu mișcarea haotică a orașului, accentuată în mod preferențial în alte ficțiuni, ci tocmai geografia (aparent) izolată a satului. Unul desacralizat, însă, care nu mai conservă mai nimic din atmosfera idilică de odinioară, și care își asistă propria degradare cu o ignoranță pe alocuri grotescă, semn că roadele „progresului” pătrund pânăși în cele mai neașteptate locuri. Toată această metamorfoză rurală e surprinsă din perspectiva unui narator care, după o viață de trai urban, se refugiază „neputincios”, după cum o mărturisește la un moment dat, din calea tranziției. Fluctuațiile de paradigmă pe care le

observă din această postură aparent privilegiată amenință să elimine radical cutumele arhaice în favoarea altora noi, venite pe „filieră” vestică. Scepticismul acestuia față de efectele modernizării se citește de fiecare dată în spatele frazelor. Privită cu suspiciune, noua dinamică a satului capătă aspectul unui organism a cărui gesticulație agitată e urmărită cu un ochi ironic. Experimentul identitar pe care Alexandru Vlad sfârșește prin a-l scrie ia calea cerebralizată a conceptelor, în cele mai multe cazuri. Anxietatea difuză care reiese din toată această dinamica abisală e dozată de către prozator cu îndemănare prin geometria cadrelor cărora le subordonează materialul faptic propriu-zis, indiferent dacă ia pulsul satului modernizat, ori punctează demisia interioară ca o consecință a unei astfel de mecanici sociale. Aliajul aceasta de reflecție interioară, reportaj social, meditație lirică și schiță eseistică fac în *Curcubeul dublu* cazul unei narațiuni pe cât de diversificate sub raport formal, pe atât de unitare în conturarea stratului de semnificații superioare. Descrierea funcționează aici, așadar, mai ales prin alternarea cu notația poetică și cu observația naturalistă, cu care concură la realizarea unui cadru general al disoluției spirituale și fragilității interioare care surprinde, ca într-un tablou al lui Bosch, grotescul uman și nuanțele fine ale unei umanități precare, simultan.

Situația aceasta nu va fi foarte diferită de ceea ce se va întâmpla odată cu apariția următorului roman. Situat între *Frigul verii* și postumul *Omul de la fereastră*, *Ploile amare* e nu doar vârful creației românești a lui Alexandru Vlad, ci și un punct de referință în ansamblul proiectelor scriitoricești ale prozatorului. Venit pe urma schițelor analitice din *Arișa grifonului* sau *Drumul spre Polul Sud*, ori a reportajului faptului divers din *Măslina aproape gratis*, romanul *Ploile amare* marchează o asemenea metamorfoză a compoziției, una care sub revanșa narațiunii de amplă întindere va prelua o serie de procedee pe care proza scurtă le anunțase anterior ca tot atâtea mărci specifice ale scriiturii lui Alexandru Vlad: înzestrarea analitică, desenul amănuntului esențial, profunzimea observației etc. Redus la esențial, acesta e configurat sub forma unei mari narațiuni despre procesul de degradare treptată a unei colectivități generice prin reprezentativitatea figurilor umane care o compun – din tagma poveștilor deja canonizate de acest gen, scrise de un Faulkner sau Marquez, pe care care exegeza le-a văzut ca fiindu-i modelele –, care, desfășurat în cadența hipnotică a ploii, leitmotiv obsedant, își dezvăluie, treptat, disfuncționalitățile. Modalitatea în care Alexandru Vlad pune în lumină toată această arhitectură stratificată, însă, face ca ansamblul să fie mai greu descifrabil: construită sub forma unui șurub care perforază stratul de suprafață pentru a scoate la iveală „felii” de viață consumate și repercusiunile acestora asupra situației prezente a personajelor, narațiunea se desfășoară pe verticală, parcurgând niveluri succesive de înțelegere, în detrimentul inventarului faptic ori a aglomerării evenimentiale. De aici perspectiva profund interiorizată, trasată în tușe neutre, ușor monotone și alcătuită dintr-o suită de alterități personale, ca într-un tablou de Picasso, pe care o deschid acestea. Desfășurat între aceste limite, reportajul monologului interior pe care îl desfășoară fiecare dintre ele se înscrie într-un registru discursiv difuz, aflat sub zodia relativității, marchează o fragilitate a punctelor de vedere greu de rezolvat. Există în roman câteva pasaje importante pentru această relativizare narativă; demn de interes în acest sens e, de pildă, episodul în care unul dintre personajele cu pondere mai semnificativă în plan epic e introdus pentru prima oară în „scenă”:

„Animată parcă de o voință proprie, oglinda refuza să returneze chipul așa că Alexandru întinse un deget și puse lucrurile la punct. Nu admitea ca și obiectele s-o ia razna. Simți rama rece a oglinzii și sticla udă a geamului, dar cel puțin inconfortul de a nu-și găsi chipul dispăru. Altfel cum să se bărbierească? Dacă omul nu se vede în oglindă atunci unde să

se vadă? Oglinda, care provenea de la o lampă de perete și fusese menită să-i amplifice acestuia puterea, părea nemulțumită de noua ei menire, aduna în lentila ei rotundă toată lumina geamului și tu lipseai din cadru, nu știai dacă ești la stânga sau la dreapta. O improvizație, și el nu agreea improvizațiile. Până când desfăcu o lamă nouă din jacheta ei de hârtie cerată, obrazul dispăru iarăși din cadru. O potrivi din nou și încercă să se găsească. Parca te evita. Până la urmă, reuși să-și încadreze chipul ca într-un potret de medalion în rama ei metalică, să prindă o porțiune de obraz cu peri scurți și așpri.” [Vlad, 2011:21]

Concentrată în spațiul iluzoriu al oglinzii, imaginea personajului capătă ceva din consistența înșelătoare a nisipurilor mișcătoare. Supus de regulă unui astfel de criteriu al relativității punctelor de vedere, materialul epic e subordonat de-a lungul întregului roman unei cronologii difuze, uneori aproape suspendată în gol și reluată mai apoi de la firul abandonat odată cu schimbarea de perspectivă, în funcție de fluctuația instanței care narează. Succesiunea temporală între coordonatele căreia este prinsă comunitatea din satul inundat înaintează fără grabă, parcă în tempo-ul apelor care vin și întârzie să dispară, se cantonează leneș într-un patronaj ce nu admite îngăduința. Mai toate personajele din *Ploile amare* trăiesc cu sentimentul unui timp apăsător, cu atât mai impersonal și greu de înțeles cu cât apele refuză să se retragă. Ritmul de o lentoare hipnotică a acestora se răsfrânge ca într-o oglindă asupra psihologiei personajelor. De aici cadența împotmolită a timpului, care își exercită influența asupra existențelor individuale sub forma unui refren maladiv. Acesta din urmă e foarte ilustrativ sugerat la un moment dat în roman, într-un episod care, pe lângă faptul că accentuează dimensiunea simbolică a ploii, e simptomatic pentru felul în care funcția descrierii capătă un ascendent și își recapătă din prerogativele sale mai vechi. Chiar dacă nu atinge, totuși, vizionarismul povestirilor de început, un asemenea pasaj descriptiv precum acela care urmează marchează o maturitate a formulei românești în comparație cu psihologia mai simplificată a *Frigului verii*, fie măcar prin câștigarea unor accente reflexive (izolate doar în romanul amintit):

„Noaptea erau lungi și acestea îi accentuau sentimentul timpului, un timp concret și greu ca bolovanii pe care-i număra încercând să adoarmă. Ploaia mărunță părea un foșnet universal. Ca urmare se trezea la crăpat de ziuă, când nu mișca nimic în toată casa. [...] De fapt singurul moment în care sentimentul timpului nu era insuportabil de concret era tocmai momentul acela matinal, oricât de lung, când cu toate că ești treaz nu deschizi o vreme ochii și refuzi să ieși la cunoștință cât e ceasul. [...] refuza pur și simplu să înceapă ziua, încă o zi identică celorlalte, despre care nici nu mai putea fi sigur că trecuseră. Mai degrabă se suprapuneau, sau se repetau, printr-un mecanism suspect de jucărie stricată.” [Vlad, 2011:67]

Cu *Omul de la fereastră*, ultimul roman al lui Alexandru Vlad, apărut postum, evoluția funcției descrierii marchează, chiar dacă discret, o continuare a proiectului din *Ploile amare*, căci funcționează nu doar la nivel decorativistic, ci are o relevanță superioară în desfășurarea evenimentelor. Fără coregrafia generoasă a romanului ce o precedă, acesta recuperează și pune în relief, pe fondul câtorva biografii în criză, nerezolvate, desenul capricios și imprevizibil al istoriei colective românești și mutațiile pe care aceasta le declanșează în existențele individuale. De aici și acea politică a „detectivisticii incertitudinii” pe care Marius Miheț o vedea ca fiind specifică ultimelor romane ale prozatorului optzecist:

„Alexandru Vlad construiește lumi de sertar, lumi ale memoriei, iar interferențele lor rămân mereu imprecise. [...] Dizarmonia timpului se regăsește în derapajele lăuntrice ale protagoniștilor.” [Miheț, 2015].

În fapt, procedeul poate fi identificat mai peste tot în opera lui Alexandru Vlad, e ceea ce face firul roșu al acesteia și arhi-tema care alimentează discret seva epicului, de la povestirile din *Aripa grifonului* și *Drumul spre Polul Sud*, până în construcțiile polifonice din *Curcubeul dublu* sau în psihologia reflexivă a *Ploilor amare*. Mai evidentă va fi toată această logică a recuperării în *Omul de la fereastră*, însă, unde reconfigurarea existențială capătă accente de roman *noir*; desfășurarea narativă urmărește anii de final ai fostului regim, scurtcircuitul din 1989 și tranziția perioadei imediat următoare prin filtrul câtorva destine individuale, reconstituite cu abilitare de către personajul principal Adam, în dubla sa ipostază de narator și martor al evenimentelor. Interesează aici, de aceea, derularea proceselor sufletești individuale, geometria complexă a relațiilor umane care compun „depoziția” diaristică, în detrimentul schemei sociale de ansamblu. Tot acest proces de recuperare e pus în scenă de către autor printr-o găselniță narativă care făcuse carieră și în proza anterioară (și care îl aliniase la careul optzeciștilor în ciuda unui filon reflexiv străin de prea multă experimentare textualistă), dar care e aici mai evident tratată decât în altă parte: componenta livrescă a discursului, identificabilă peste tot, care determină în mod decisiv reconstrucția identitară pe care o desfășoară personajul principal. Asta pentru că, în încercarea de a-și face ordine în propriul „dosar”, Adam scrie un mini-roman în interiorul celui *de facto*, căruia îi atașează o serie de *Anexe* menite a clarifica și completa datele ecuației personale. Spre deosebire de preocupările pentru arta narațiunii pe care autorul le dovedise cu o oarecare temperanță în paginile prozelor din volumele de început, predispoziția pentru teoretizarea livrescă ține aici de domeniul demonstrației efective. Rezultatul e un atelier de creație la vedere, care pe măsură ce scoate la iveală „desenul din covor” potențează, paradoxal, ambiguitatea în jurul căreia gravitează faptele, cu atât mai mult cu cât „suplimentele” mai sus-amintite nu fac altceva decât să accentueze nota de mister a narațiunii.

Conspectele personajului principal, indiferent dacă de sorginte naturalistă ori de coloratură urbană, pătrund dincolo de nivelurile primare ale percepției, până la intensitatea unor haiku-uri. Așa e descrisă, de pildă, geografia orașului, surprinsă în freamătul ei ante și post-decembrist, pentru a cărei cartografie autorul dovedise un interes deosebit și în prozele scurte. Nu contează aici abundența decorului, cât impresia pe care aceasta o sugerează pe retina personajelor; prozatorul excelează în „temperatura” cadrelor de atmosferă, ce echivalează nu de puține ori cu o ceremonie senzorială, concretă uneori până la instantaneul fotografic:

„Versantul acesta de deal, orientat spre sud, era mai uscat, iarba devenise deja maronie, paiele ei subțiri se uscaseră și abia se mai vedeau. Când bătea o pală de vânt părea că prin ea alergau vulpi. Talpa de toval a pantofilor noștri de oraș deveni curând lunecoasă. Capsule cu semințe zornăiau ca niște castaniete și cosașii, stârniți de pașii noștri, au început să sară cu nemiluita, de parcă aceste capsule ar fi făcut mici explozii. Erau niște cosași mici și maronii, puzderie, exact de culoarea vegetației și asta-ți dădea senzația ciudată că iarba ar fi fost vie, electrică. [...] Mirosea a fragi stafidiți, a cimbrisor și a oaie.” [Vlad, 2015:33-34]

Pasaje de acest gen (mai abundente în prima parte) traduc în subtext poezia delicată a privirii. Tensiunea romanului, acel „ezoterism bine întreținut” pe care îl remarcase Irina Petraș (în *Apostrof*, nr. 10/2015), aici poate fi găsită, în felul în care se face montajul abil al decorului. Amănuntele care colorează pozele celor doi frați sau descrierile din a doua parte a romanului, în care Adam ajunge într-un oraș nemțesc pe urmele surorii sale, după ce aceasta dispăruse brusc în urma mineriadelor din '90, care făcuseră din ea o

victimă, ocupă o pondere semnificativă în roman nu doar pentru că întregesc niște situații rămase nerezolvate (moartea tatălui și dezlegarea misterului din jurul acestuia, deconspirarea rolului adevărat pe care Rainer îl jucase în viețile lor și, în fine, chiar relația dintre frați). Ele întrețin, simultan, și un anume fior discret al narațiunii și potențează o atmosferă densă, polifonică.

E meritul cel mai evident al descrierii, care atinge prin pasajul de mai sus unul din vârfurile stilistice ale romanului. Urmărită de-a lungul prozei lui Alexandru Vlad, în ansamblu, aceasta (descrierea) e cu atât mai implicată ca agent activ, cu rol *creator* în cadrul narațiunilor, cu cât acestea abandonează rigorile clasiciste în favoarea construcției postmoderne, mai receptivă la tentații inovatoare (niciodată însă în măsura în care o vor face prozele unor Gheorghe Crăciun, ori Mircea Nedelciu, pentru a aminti doar doi dintre colegii de generație ai lui Alexandru Vlad cei mai sonori). Chiar dacă „reticent față de latura experimentală a postmodernismului optzecist”, în termenii lui Iulian Boldea,

„[...] Alexandru Vlad e, prin focalizarea unor fragmente revelatoare ale lumii, prin reasezările de perspectivă și de scriitură, un prozator ce exploatează posibilitățile și șansele unui realism eclectic, în care notația fermă a cotidianului și acolada onirică se întretaie cu interesul pentru fluctuațiile imaginărilor și rafinamentul livrescului [...]” [Boldea, 2015]

Această formulă a „realismului eclectic” e posibilă, în bună măsură, prin contribuția notației descriptive care, atunci când funcționează la parametri maximali în țesătura textelor, irizează difuz în fundal ca semn al unor structuri de adâncime cu semnificații superioare și nu ca artificiu pur decorativ.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografia autorului:

- Vlad, Alexandru, 1980. *Aripa grifonului*, București, Editura Cartea Românească.
 Vlad, Alexandru, 1985. *Drumul spre Polul Sud*, București, Editura Cartea Românească.
 Vlad, Alexandru, 1985. *Frigul verii*, București, Editura Militară.
 Vlad, Alexandru, 2008. *Curcubeul dublu*, Iași, Editura Polirom.
 Vlad, Alexandru, 2011. *Ploile amare*, Bistrița, Editura Charmides.
 Vlad, Alexandru, 2015. *Omul de la fereastră*, Bistrița, Editura Charmides.

Bibliografie critică (istorie și critică literară, eseuri, publicistică):

- Boldea, Iulian, 2015. „Dincolo de cotidian”, în *Vatra*, nr. 7-8.
 Miheș, Marius, 2015. „Nimeni nu este inocent”, în *România literară*, nr. 45.
 Mușat, Carmen, 2002. *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, postfață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45.
 Petraș, Irina, 2015. „Fereastra prozatorului”, în *Apostrof*, nr. 10.
 Steinhardt, Nicolae, 2014. *Drumul către isihie. Ispita lecturii*, ed. îngrijită, notă asupra ed., note, ref. critice și indici de Irina Ciobotaru; studiu introd. de Tania Radu; repere bibliografice de Virgil Bulat, Iași, Editura Polirom.
 Țeposu, Radu G., 2006. *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediția a 3-a, prefață de Al. Cistelean, București, Editura Cartea Românească.