

Un *alter* postmodern: Mircea Nedelciu, autorul-regizor¹

Anca CAZACU*

Key-words: *postmodernism, short stories, literary techniques, cinematography, authenticity*

Carte a începuturilor, *Aventuri într-o curte interioară* (1979) reflectă ideile estetice fundamentale ale poeziei nedelciene referitoare la statutul autorului, la relația acestuia cu scriitura și cu cititorul. Departate de a fi doar exerciții textualizante, prozele volumului de debut aduc în atenția cititorului dimensiunea ontologică a omului, iar strategiile textuale utilizate funcționează tocmai în spiritul acestei teleologii. În același timp, demersul propus susține ideea că această carte este un depozitar al unui bogat arsenal prozastic, a cărui noutate (la data publicării) marchează începutul unei vârste noi în proza românească, și care reprezintă punctul de plecare al prozei literare a lui Mircea Nedelciu. Tot ceea ce experimentează în acest volum se va regăsi în cărțile următoare, cu observația că, în timp, aerul de laborator se rarefiază, iar scrisul dobândește echilibrul maturității. Retras în curtea interioară a creației, prozatorul poate spune, ca și Roland Barthes:

Scriitura este acest joc prin care mă reîntorc, de bine de rău, într-un spațiu restrâns: sunt încolțit, mă zbat între isteria trebuitoare scrisului – și imaginar, care veghează, e grav, purifică, banalizează, codifică, îndreaptă, impune vizarea (și viziunea) unei comunicări sociale. Pe de-o parte, aș vrea să fiu dorit, pe de alta – să nu fiu: isteric și obsesional, deopotrivă (Barthes 1987: 218).

Aventuri într-o curte interioară poate părea un titlu încadrat în perimetrul unei literaturi destinate unui cititor adolescent avid de literatură senzațională. Cunoscut anterior unui public relativ restrâns², Mircea Nedelciu propune o carte construită din 13 proze (număr reluat în cuprinsul altor volume ulterioare de proză scurtă) în care condensează toate semnele distinctive ale scriiturii sale. Volumul este expresia concentrată a nedelcianismului, ca formulă literară postmodernă, afirmație care susține miza demersului pe care ni l-am propus aici; cercetarea ulterioară va confirma că nucleul germinativ al prozei literare nedelciene s-a conturat în „curtea interioară” a primei cărți. Confirmând sau infirmând așteptările vreunui cititor,

¹ Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Provocările cunoașterii și dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946”, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013.

* Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România.

² Debutul publicistic al lui Nedelciu este găzduit de revista „Luceafărul”, în 1977, cu două proze scurte care vor fi incluse în volumul de debut (*Un purtător de cuvânt și Curtea de aer*).

oricare ar fi acesta, titlul (parafrazând, după principiul imitării titlurilor, literatura de aventură) incită mai întâi prin structura oximoronică: tentația evazionistă și spiritul independent, inerente aventurii, se opresc în perimetrul rigid și lipsit de orizont al curții, cu atât mai mult cu cât aceasta este una interioară, banală și totdeauna neîncăpătoare. Oximoronul se încadrează astfel în zona postmodernă a ludicului, în care Nedelciu se simte, de altfel, foarte bine, combinând aparent aleatoriu ironia cu absurdul și, nu în ultimul rând, exploatănd posibilitățile generoase ale limbajului.

Dar care vor fi „aventurile” și care va fi „curtea interioară”? Primul termen a putut, probabil, dezamăgi, întrucât, departe de a oferi o carte cu suspans și neprevăzut, Nedelciu și-a îndreptat atenția mai degrabă către banalul cotidian, prea puțin ofertant pentru un cititor amator de aventură. Cotidianul se regăsește frecvent în literatura scriitorilor optzeciști, opțiune care demonstrează, după chiar observația lui Nedelciu, că ei nu fac din text un înlocuitor al lumii reale, ci conferă textului autenticitate, ilustrată mai ales ca o poetică a concretului³. Teme precum banalul cotidian, derizoriul urban – studenția, internatele, profesorii stagiați, naveta, raportul individului cu lumea în care se integrează – ca și micile evaziuni – vacanțele, ghizii, turiștii, angajații hotelieri – alcătuiesc magma epică majoră a literaturii nedelciene. Autorul întemeiază astfel o „mitologie contemporană a derizoriului” (Petrescu 1998: 145), într-o manieră gogoliană, în care multe dintre „feliile de viață” sunt rafinate alegorii, savurate doar de un baudelairian cititor ipocrit, (re)citite printre rânduri, așa cum îi stă bine oricărei proze subversive. Volumele ulterioare vor manifesta aceeași preferință, cu excepția *Femeii în roșu*, roman polifonic care propune ca „interfață” o lectură în cheie „senzatională”.

Cel de-al doilea termen al titlului indică, de asemenea, predilecția autorului pentru spații închise. Deseori, ele au dimensiuni reduse (camera de internat, de hotel sau închiriată, închisoarea – celula sau „curtea de aer”), amplificând senzația de claustrare prin static; alteori, aceleași „celule” sunt surprinse în mișcare – autobuzul sau trenul de navetiști, în care circulă oameni cu pălării cenușii, care trăiesc într-un univers cenușiu. Extrapolând, nu e foarte greu de observat transferul de iluzie claustrofobă și asupra spațiilor deschise, astfel încât satul de câmpie sau marele oraș, în ciuda dimensiunilor ample, impun personajelor nedelciene aceeași limitare existențială. Dilatăta pe orizontală în prozele scurte, senzația se va manifesta în romanul *Zodia scafandrului* pe axa verticală, sub forma „presiunii”, metaforă a existenței într-o Românie totalitară. Alteori, spațiul închis implică dimensiuni fabuloase, ca fitotronul din *Tratament fabulatoriu*, cu efecte și asupra timpului. Se poate vorbi despre un timp „închis”, care poate fi trecutul, în firele epice din romane, sau viitorul, în prozele fantastice din *Și ieri va fi o zi*. Spațiu și timp alcătuiesc astfel un cronotop în care eroii lui Nedelciu pot realiza „călătorii în vederea negației”, ca să preluăm titlul ultimei proze a volumului de debut, cu toată

³ „Redescoperirea realității diurne” nu este meritul optzeciștilor; o putem remarca în primul rând la Caragiale, dar și la alte generații de prozatori de la începutul secolului al XX-lea (I.A. Bassarabescu, Gh. Brăescu ș.a.) sau din anii '70 (Mihai Sin, Gabriela Adameșteanu, Gh. Schwartz ș.a.), și ei „curioși să demonteze articulațiile cotidianului și să deschidă supapele derizoriului, ale banalității candidă și somnoroase, de coloratură cehoviană”. Nu în ultimul rând, „interesul pentru viața imediată, pentru mitologia existenței și pentru radiografia ticurilor umane vine și din comportamentul american pe care noii prozatori îl redescoperă (ori îl adaptează inteligent) într-un context social-politic diferit”, observă Radu G. Țeposu (2006: 39–40).

ambiguitatea pe care acesta o presupune⁴. De cele mai multe ori dislocați, nici orășeni, nici țărani, indivizi de tranzit (de aceea, majoritatea sunt navetiști), ei pot respinge un *statu-quo* sau pot căuta un sens, un scop sau niște răspunsuri la etern chinuitoarele întrebări ale adolescenței, așa cum li se întâmplă chiar celor din proza omonimă care deschide *Aventurile*. Ironia fină, aproape imperceptibilă, dar cu finalitate clară (așa cum și la strămoșul său literar Caragiale era⁵) nu poate scăpa lectorului atent la rezonanțele subversive ale literaturii nedelciene: în „curtea interioară” a României socialiste, totul putea fi la un moment dat o „aventură”; un pat procustian amputând libertatea de gândire și trăire a individului captiv într-un univers închis și alienant. Cartea tânărului prozator se înscrie în felul acesta pe o direcție manifestată discret, dar ferm, a „reorientării spre real în regim de replică” (asumându-și o funcție psihosociologică demistificatoare) la discursul aservit ideologic. O astfel de „proză autenticistă” exprimă, în primul rând, „nevoia de real, de viață, de trăire, de autenticitate” (Negrici 2010: 34–35). Este, de fapt, o firească nevoie de a recupera esteticul, fie și sub formă subversivă, întrucât schematismului impus de realismul socialist scriitorii anilor ’70–’80 îi opun „lumi alternative” ce restituie realității datele ei fundamentale, restituire absolut necesară din moment ce „perpetuarea divorțului între ceea-ce-este și ceea-ce-se-spune-că-este adâncește criza de realitate proprie lumii comuniste”⁶. „Curtea interioară” este un spațiu care oferă iluzia în locul libertății, determinând individul, pentru că reprezintă un topos paradoxal: și înăuntru, și afară – totodată nici înăuntru, nici afară. Fiecare personaj al lui Nedelciu are o asemenea curte interioară: internatul, spitalul, închisoarea, mansarda insalubră, autobuzul, trenul sau, nu de puține ori, trecutul.

Dar sensul major pe care îl poartă titlul volumului de debut al lui Mircea Nedelciu confirmă permanenta lui preocupare pentru condiția literaturii. Activitatea de scriitor a lui Nedelciu se desfășoară pe un sistem de coordonate care se condiționează reciproc, precum fețele benzii lui Möbius, pentru a folosi chiar o sintagmă a autorului. Corpusul teoretic și cel artistic sunt de neseplat, alcătuind un amplu intertext pe toată durata biografiei creatoare. Poetica explicită se regăsește implicit în mai toate textele nedelciene, a căror dimensiune metatextuală și autoreflexivă este fundamentală. Dialogul dintre teoria textului și textul literar se completează în chip previzibil cu dialogul între textele literare propriu-zise, într-o intertextualitate „internă” (metatextualitate, prin relația de „comentariu” care leagă un text de altul), ce oferă operei caracter sistemic. De aceea, considerăm că publicarea integralei prozei scurte a lui Nedelciu nu este doar o inițiativă editorială utilă, ci o așezare firească a celor patru

⁴ Mulți dintre noi își pot aminti că una dintre strategiile pe care absolvenții de facultate le aplicau ca să evite constrângerile „prezentării la post” era obținerea „negației”. Pe de altă parte, însă, „negația” poate defini o atitudine existențială.

⁵ Caragiale apare, de altfel, ca strămoș în sensul cel mai pur al termenului în *Tratament fabulatoriu*.

⁶ Carmen Mușat observă că „antagonismul modernist dintre individ și societate se preschimbă în hiatus ontologic de vreme ce existența acestora se desfășoară în planuri diferite: pe de o parte, cel al realității în care individual se zbate cu greu să supraviețuiască și, pe de altă parte, cel al utopiei în care se plasează proiectul «societății socialiste multilateral dezvoltate», nimic altceva decât o formă lipsită de conținut uman, scopul ultim fiind crearea așa-numitului «om nou», în fond reducerea individului la o categorie, depersonalizarea ființei umane în primul rând prin îndoctrinare ideologică” (Mușat 2008: 57).

volumen/secvențe prozastice într-un spațiu integrator⁷, o orientare a lecturii dinspre fragment înspre întreg, acest întreg alcătuind un al cincilea roman, alături de celelalte patru. Prima antologie (din cele două publicate până acum) poartă, deloc întâmplător, chiar titlul volumului de debut, element de paratextualitate ce relevă sensurile pe care autorul le atribuie scriiturii și condiției scriitorului. În acest sens, suntem în asentimentul lui Gheorghe Crăciun, care consideră că volumul de debut al lui Nedelciu este emblematic pentru întreaga literatură pe care liderul generației optzeciste a realizat-o:

Ținând seama de conținutul acestei cărți și urmărind implicațiile subiacente ale titlului, descoperim că sintagma „curte interioară” este un echivalent al ideii de „univers narativ” și chiar al conceptului de „literatură”. Pe de altă parte, „aventurile” sunt tot atâtea forme de adecvare sau inadecvare (cu implicații de multe ori riscante!) a naratorului la un sistem de referințe dat, în care esențiale sunt vechile modalități de percepție și reprezentare a cotidianului și tradiția epică (Crăciun 2009: 70).

„Curtea interioară” propusă de Nedelciu este laboratorul unde experimentează întregul arsenal de tehnici narative pe care le vom descoperi ulterior, atât în celelalte volume de proză scurtă, cât și în romane, evoluția scriiturii urmând modelul spiralei: autorul nu este repetitiv, nu propune decât în aparență variațiuni pe aceeași temă, ci, dimpotrivă, se poate observa în timp o evoluție dinspre manipularea obsesivă a recuzitei prozastice către construcția clară, curgătoare, care estompează tendința teoreticianului. De aceea, revenim asupra unei interogații anterioare: care ar fi fost, oare, profilul de astăzi al scriitorului Mircea Nedelciu? Liniile acestuia sunt trasate de epicul din *Zodia scafandrului*, roman postum, neterminat, după cum neterminat a rămas cuvântul lui Nedelciu în literatura română. Transparent este în acest roman inedit primatul epicului asupra experimentului – etapă firească în maturizarea oricărui prozator –, schimbare care anunță o nouă vârstă a operei nedelciene, pe care timpul nu a mai avut răbdare s-o împlinească. *Aventurile* lui Nedelciu se închid astfel în curtea interioară a profunzimii. Un spațiu închis care stă sub semnul căutării formei perfecte, îndelung cizelate, incitante de cele mai multe ori, alteori exasperând ochiul criticului obișnuit cu formule tradiționale.

„Ingenieriile textuale” care fac din Mircea Nedelciu un nume emblematic al literaturii optzeciste sunt, pe de o parte, un reflex al necesarei trebuințe de înnoire a epicului, iar, pe de altă parte, sunt o marcă a textului conștient că se scrie. Autorul propune o gamă variată de tehnici, „cascade de procedee”, ingenioase și imprevizibile (deși, după observațiile criticii, uneori ostentativ și exagerat exploatare), asimilând în manieră sincretică modalități de expresie din alte domenii, cel mai curtat fiind cinematografia. Afinitatea scriitorului pentru film este, de altfel, o pasiune datând din studenție, când Nedelciu semna comentarii cinematografice pentru revista „Noii”. Tehnicile inovate de cineaști de valoare ai anilor '60-'70 revoluționează cea de-a șaptea artă în primul rând prin conceptul de ciné-vérité, gen care acordă importanță improvizației și care își propune să surprindă realitatea în toată spontaneitatea ei, cât mai nealterat, mai puțin artificial, prin urmare cât mai autentic. Transferate din cinematografie în literatură, noile tehnici aduc modificări în

⁷ Două dintre edituri au publicat volume antologice ale prozei scurte nedelciene: Paralela 45, în 1999, cu o prefață de Ion Bogdan Lefter, și Compania, în 2003, cu o prefață de Sanda Cordoș.

constructul textual. Prozele din *Aventuri într-o curte interioară* au fire narative care își pierd consistența, fie multiplicându-se, fie întrerupându-se pentru a se reînnoa neașteptat, într-o manieră narativă dispartă, astfel încât mesajul dă impresia că refuză să se articuleze. Textele se înfățișează „ca un colaj cubist din obiecte, vopsea și tăieturi din ziar, unde *what you see is what you get*” (Cărtărescu 1999: 413). În ciuda acestei arhitecturi aparent eclectică, fragmentarismul nu este lipsit de teleologia întregului, fiecare parte funcționând eficient în construirea întregului în spiritul noii autenticități susținute de autor în intervențiile sale teoretice.

Mediul urban, cu internate, cantine, străzi sau modeste locuințe, sau cel rural, cu gospodării de țărani-navetiști, ca și ieșirile din aceste spații ale claustrării în munți, cu cortul, sau în câmpul cu maci – toate locurile comune în care trăiesc eroii lui Nedelciu sunt immortalizate în tehnica Godard: „sunet direct, aparatul în mână, montaj haotic, opinii cât mai diferite”(Nedelciu 1979: 10). Detaliile tehnice apar ca relansator textual (încă una dintre ingineriile autorului) în proza omonimă a volumului de debut și pot fi receptate ca o punere în abis a multor texte din cuprinsul cărții. Modalitatea componistică se va reîntâlni ulterior în celelalte volume, inclusiv în romane⁸. Edificatoare pentru efectul tehnicii Godard aplicate literaturii este secvența de incipit:

Momentul anume în care m-am gândit la lucrul acesta a fost, cred, destul de prost ales: o cofetărie în centru, în care citeam despre îngrijorarea Sfântului Scaun în legătură cu evenimentele din Orientul Apropiat, îngrijorare de care aflase și Nixon și, acum, aici, în această cofetărie, aflam și eu. În fața mea, un tip cu un gât foarte lung și foarte subțire, și care purta un pulover fără guler (deci care-i făcea gâtul și mai subțire), mărturisirea unui comesean care avea timp să-l asculte: „Dacă beau o cafea acum, pe urmă iar mi-e somn!”. Mai încolo, o pereche modestă, așezată de o parte și de alta a unei mese pe care se aflau două farfurii cu plăcintă (o plăcintă sărată, neplăcută la gust și nu prea bine coaptă) și o carte pe care scria mare *Pedagogia*. Tăceau. Pe urmă, Rolly, care s-a apropiat de mine din spate (mă privise un sfert de oră fără ca eu să-i sesizez prezența) și mi-a șoptit cu vocea lui răgușită: „Ce-ți pasă? Tot ce e în farfurie trebuie trăit!” (Nedelciu 1979: 5).

Iar discuția celor doi tineri pe tema fugii de acasă a prietenului lor Pictoru se intersectează haotic cu celelalte „povești” pe care le găzduiește cofetăria, într-un ansamblu poantilist de viață cotidiană, semnificativ tocmai prin aparenta lipsă de sens a detaliilor în interiorul textului. Întregul este astfel construit dintr-o sumă halucinantă de „fragmente browniene” care contrazic orizontul de așteptare al vreunui cititor nepregătit, conturând împreună un „*pattern* macrosemnificativ, după o tehnică a acumulării mai degrabă poetică decât prozastică” (Cărtărescu 1999: 414): camera de filmat înregistrează imaginea de un comic absurd a unui ins care nu știe să folosească telefonul public, melodia lentă din fundal sau discuțiile de la alte mese ale cofetăriei:

Un tip [...] punea fisa, forma numărul, probabil înainte de a-i veni tonul, și, imediat după, începea să strige în receptor cât îl ținea gura: „Alou! Halou!” După asta agăța receptorul în furcă dând să plece și, spre surprinderea lui, fisa cădea înapoi, ceea ce, pe lângă că-i producea o mirare imensă, îl și îndemna să mai încerce o dată. Așa c-

⁸ Este, poate, un avantaj care a făcut mai ușor de transpus pe peliculă romanul *Femeia în roșu* în filmul omonim regizat de Mircea Verou în 1997.

o lua de la capăt – și, în acest timp, alții discută: „La câți ani l-ai zis tu pe r?” „Pe r? În clasa a treia” (Nedelciu 1979: 6).

Urechea ascultă și ochiul vede aparent involuntar, dar efectul (o preluare de asemenea cinematografică) este de *trompe l'oeil*⁹, în scopul unei amplificări a semnificației în vederea unui întreg. Un caragialian „simț enorm și văz monstruos”, revizitat „cu ironie, fără candoare” de urmașul clasicului: pe masa la care este așezat, naratorul citește un aforism de periferie notat „în dialog” între consumatori din momente diferite: „Nu te speria, căci omul este aproape de om ca fusta de genunchi”. – „Și totuși se îndepărtează mereu” (*ibidem*).

Excursie la câmp pare, tot în stil cinematografic, o continuare a „filmului” care deschide volumul, reluând aceleași personaje (tineri la limita dintre adolescență și maturitate, acuzând același simptom al inadapării), dar într-un decor diferit: „zloata murdară” (pleonasm intenționat prin care autorul îngroașă liniile fundalului cenușiu al epocii) este înlocuită cu pădurea de la marginea orașului, replică labirintică salutară a celui alt labirint, orașul. Și aici, trimiterile la cinematografie sunt semnificative, într-o intertextualitate „pe verticală”, între arte:

Între timp am avut și iluzia că ne bronzăm, nemaisocotind că eram goi cu desăvârșire și că Americanu a observat că parcă suntem dintr-un film de Fellini așa scheletici și deloc bronzăți cum eram (*ibidem*: 115).

Discuțiile se aprind tinerește pe marginea eternului raport dintre artă și realitate (cu idei abil servite de autor eroilor săi, „fără ca aceștia să-și dea seama”): arta nu este o „mijlocire pentru a comunica datele imediate ale experienței”, fiindcă în felul acesta le deformează, ceea ce anulează funcția ei de „oglină” a realității¹⁰. Perceperea imaginilor nu pe viu, ci prin intermediul artei este un subiect de discuție care trimite la probleme specifice prozei literare a lui Nedelciu: libertatea creației și reconsiderarea conceptului de *mimesis*, expuse într-un discurs *puzzle* cu funcție metatextuală majoră:

dar orice povestire, oricât de perfectă, nu e decât o maimuțăreală a faptelor, iar faptele vor ajunge la tine ca fapte, nu ca maimuțareli, chiar dacă ele în treacăt se folosesc de maimuțăreală mea (*ibidem*: 112).

Recuzita cinematografică susține tensiunea narativă prin efecte de clar-obscur: obiecte în *contre-jour* („galbenul uleiului, roșul aprins al roșiei, verdele alburii al

⁹ „Textele postmoderniste tind să încurajeze efectul de *trompe l'oeil*, inducându-l pe cititor în eroarea de a percepe lumea secundară, încastrată ca o lume diegetică primară. În mod tipic, o astfel de «mistificare» deliberată este urmată de o «demistificare», adevăratul statut ontologic al «realității» presupuse fiind revelat, iar întreaga structură ontologică a textului expusă în consecință”, consideră Brian McHale (2009: 183).

¹⁰ În esul *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mimizei*, Cristian Moraru propune o analiză a paradigmei mimetice, conceptul (pe care preferă să-l numească mimize) fiind înțeles nu doar ca proces artistic, dar și ca element esențial al umanului. Astfel, criticul are în vedere „pseudosinonimii mimetice” (mimesis/imitatio; mimizeză/copiere/oglinzire/realism), precum și „pseudoantonimii mimetice” (mimizeză/reprezentare/exprimare/fantezie/transfigurare/creație). Mai mult, un tablou noțional al modelului mimetic include mimizeza literală (imitativă și nonimitativă) și mimizeza literară (pentru care criticul propune termenul de narcisistă, revenind la o semantică originară a mimizei). Aceasta din urmă se scindează în mimizeza narcisistă auctorială (nonimitativă) și mimizeza textual-narcisistă, când are în vedere autorul, și mimizeza textual-narcisică, atunci când vizează textul.

castraveților”), atmosfera crepusculară a camerei („plus lumina stranie a soarelui care asfințea și întunericul din jur”), un *fond* cu imaginea-cheie apărând continuu din întuneric, contrastul cromatic:

Literele roșii ale cuvântului Dostoievski continuau însă să se plimbe prin întunericul camerei, mereu în fața privirilor mele, amestecându-se uneori cu punctul roșu al țigării lui (*ibidem*: 111)¹¹.

În aceeași „randomizare” à la Godard se construiește epicul din *Zgomote, locuri, interferențe*, un film-foileton ale cărui trei episoade (intitulate după cele trei cuvinte-laitmotiv) se întretaie ca și cum cititorul-spectator le-ar viziona simultan, sub forma a nouă texte de lungimi variabile, dispuse contrapunctiv în jurul unui motiv literar cu o lungă carieră în literatură, vehiculul. Că e vorba despre trăsură (diligentă sau poștalionul autohton), de ambarcațiune sau de tramvaiul lui Eliade (îl vom întâlni și la Nedelciu, în *Călătorie în vederea negației*), vehiculul funcționează ca simbol al trecerii. Nedelciu îl corelează și cu socialul (la el, vehiculele cele mai frecventate sunt autobuzul sau trenul de navetiști). Aici, lumea ficțională se derulează secvențial ca succesiunea imaginilor care gonesc după geamurile trenului, și chiar ritmul în care se succed pare a imita „glasul roților de tren”¹². Perspectivele se schimbă permanent (dinspre interior spre exterior și invers), iar impresia pointilistă este fixată de alternanța planurilor: plan general („Este o zi fără soare, dar aerul pare curat [...] el privește încă o dată cerul printre ziduri. Iese în stradă și-și bagă mâinile până la coate în buzunarele pantalonilor”); plan american („își privește ceasul”); plan-detaliu („se proptește cu un deget în butonul soneriei”). Printr-un racursi de un realism crud, la limita grotescului, naratorul conturează portretul tovarășei profesoare navetiste, cu ridicole bovarisme, pe care elevii însoțiți la practica agricolă o privesc cu un amestec de curiozitate și compasiune: „Începe cu o pereche de pantofi roșii nu prea noi și cu niște picioare nu prea bine epilate, îmbrăcate totuși în ciorapi subțiri de nylon” (obiectivul urmărește cu încetinitorul toate detaliile de jos în sus, racursiul terminându-se după o jumătate de pagină cu capul tovarășei). Portretul se întregește prin tehnica racordului cinematografic:

adică nereușind eu să-mi explic cum pot fi continuate niște picioare totuși cu un bust opulent deduc că trebuie să existe o soluție absolut originală de racord și că această soluție este ascunsă de o simplă fustă (*ibidem*: 130–131).

Latura fizică anticipează personalitatea caricaturală a personajului sub forma unei „transmisiuni directe” (o altă inginerie textuală nedelciană):

Vorbește târăganat (pentru a nu spune prea multe prostii, dar reușind totuși să le spună), pronunță greșit („indentific”), vorbește mult, trece de la un subiect la altul, are pretenția că e cultă, scriitoare, dar „numai acasă, la București, să am o cafea în față” (*ibidem*).

¹¹ „Mircea Nedelciu scrie o literatură tehnică”, o astfel de „reproductibilitate” impunând „o iluzie durativă, o realitate înregistrată” și realizând o operă „cibernetică și ideatică”, este de părere Ioana Geacăr (2008: 13). Este un fel de a spune că, într-o civilizație tehnică, literatura se contaminează tehnic.

¹² Analogia aparține Ioanei Geacăr (*ibidem*: 33).

Așa-zisul reporter este prezent în paranteze (element de construcție a discursului pe care și Nedelciu îl preferă, cum frecvent îl utiliza și Camil Petrescu), cu replicile sau întrebările sale.

Tehnicile camerei de filmat oferă unui cititor rafinat și alte plăceri ale textului în proze precum *O traversare*. Incipitul se raportează la tehnica focalizării: „Are loc mai întâi o necesară alertare a ochiului în fața paginii” (Nedelciu 1979: 135). Proza este construită prin interferența cinematografică a planurilor: povestea unei iubiri eșuate, filmată din perspectiva dublă a protagoniștilor, la care se adaugă și cea a autorului-personaj/narator; trecerea se face fără avertismente, cu rapiditate, ca într-o filmare grăbită. Prim-planul este expus reflectoarelor (camera lui G. B.), „metaforă a absenței intimității, a senzației că individul e mereu urmărit, ascultat, înregistrat” (Geacăr 2008: 37).

Tehnica „transmisiunii directe” răspunde nevoii de autenticitate prin surprinderea „pe viu” a „feliilor de viață”. Ea este folosită ca parte a arsenalului stilistic în cele mai multe dintre prozele primului volum: duminica anostă petrecută în camera de internat (*Aventuri într-o curte interioară*), jocul „Fazan” între colegii de detenție (*Curtea de aer*), începutul unei idile (*Simplu progres*), discuțiile navetiștilor (*8006 de la Obor la Dâlga*), hotărârea bătrânului Calafoc de a pleca în Capitală (*Cocoșul de cărămidă*), meciul ascultat la radio sau sfârșitul războiului (*Istoria brutăriei nr. 4*), vizita inopinată a unei fete la casa viitorului soț (*Un purtător de cuvânt*), polemica pe tema artei ca imitație (*Excursie la câmp*), confesiunile erotice a două colege de cameră (*Cădere liberă în câmpul cu maci*), plătinuturile aferate ale unei profesoare (*Zgomote, locuri, interferențe*), tribulațiile profesionale și sentimentale ale unui tânăr inginer (*O traversare*) sau cele ale unui profesor stagiar (*Călătorie în vederea negației*). În mod particular, și deoarece este procedeul central al textului, o singură proză a cărții de debut se recomandă în subtitlu (element de paratextualitate) „transmisiune directă”: *Marie-France în Piața Libertății*, poveste a unui ghid turistic (profesie practică și de autor un timp) ce respinge avansurile unei ziariste-fotograf din Franța, care îi amintește de luna mai a anului 1968¹³. Redactarea în exclusivitate la prezent, frazele scurte, eliptice, dialogul redus la esențial, totul se succede într-un ritm alert, ca într-o peliculă care nu a avut timp să treacă prin camera de montaj, în genul filmărilor neprelucrate. Planul poveștii principale (popasul în frumosul oraș ardelenesc, idila ratată) se intersectează cu analepsa poveștii de dragoste (începute în 1968) a naratorului cu Elena:

Obțin legătura într-un timp record și aud vocea liniștitoare a Elenei.

– Când vii?

– Mâine. Pe la 5 după-amiaza o duc pe asta la aeroport.

– Ai fost cuminte?

Râd. Râde și ea. Apoi îmi povestește că a văzut un landou foarte frumos, dar că nu l-a cumpărat, pentru că încă nu știe ce culoare trebuie să ia. „Credeam că tu știi deja”, spun eu. „Nu știu, dar bănuiesc”, spune ea. „Cum bănuiești?” „Albastru”. Apoi râdem din nou și ne spunem la revedere. În hol intră nea Albu. I-a mai rămas un pol după ce a luat landoul și a luat „un kilogram dă vin dă la alimentara, îl bem?”. „Îl bem

¹³ În mod cert, 1968 este pentru Nedelciu un reper istoric cu valoare de leitmotiv cultural. El devine major în anul în care studenții sorboniști „ies în stradă și scriu pe ziduri”, iar această vârstă o împrumută și eroilor din *Aventuri într-o curte interioară*. Analogia între 1968 francez și optzecismul literar românesc este grăitoare.

– zic – dar știi că se găesc și la București?” „Nu mai spune? Zice el. Exact ca ăsta?” „Exact. Acum am vorbit la telefon cu nevastă-mea.” „Da’ tot îl bem”, zice el și râde cu hohote. Marie-France coboară scara într-o rochie lungă de catifea verde-închis cu decolteuri supradimensionate. Sunt nevoit s-o dezamăgesc. Nu pot să ies cu ea la nici un fel de local, îi spun, făcând pe complexatul în fața ținutei ei de mare gală. Așa că trece peste formalități și se așează cu noi să bea din kilogramul de vin al lui nea Albu (Nedelciu 1979: 159).

Cele trei destine se întretaie într-o secvență suficientă pentru a reconstitui viețile și mentalitățile tuturor, într-o manieră *live* care amintește de precizia cu care Caragiale specula aspectele semnificative ale tipurilor sale umane. Alături de acuitatea observației și de limbajul colocvial, simțul umorului este un ingredient care confirmă descendența caragialiană a scriitorului optzecist.

Vom regăsi strategia transmisiunii directe în volumele de proză scurtă ulterioare (*Christian voiajorul* și *Mesaje*, din *Efectul de ecou controlat*, *Dansul cocoșului*, în *Și ieri va fi o zi*, au termenul în subtitlu) și în romane (*Femeia în roșu*, *Zodia scafandrului*). Totalizând, putem aprecia complexitatea acestei strategii, care include tehnici diverse: fluctuațiile de ritm ale povestirii (accelerare/încetinire), alternanța planurilor (general/detaliu; prim-plan/fundal), flash-back-ul, racursiul, racordul sau tehnicile montajului. Manevrarea acestor elemente strategice, alăturată celorlalte „inginerii textuale”, creează aspectul fragmentat al textului, dar și al lumii ficționale, imagine care se apropie cel mai bine de modul de a gândi și de a se exprima al omului contemporan; scriitura fragmentară este, după observația lui Andrei Pleșu¹⁴, „cea mai adecvată expresie scrisă a efortului spiritual”.

O sinteză a strategiilor narrative pe care Nedelciu le numește „inginerii textuale” descoperim în proza care încheie volumul de debut, *Călătorie în vederea negației*. Autenticitatea specifică scrierilor sale este construită prin „cascade de procedee”, din care nu lipsesc eșantioanele de limbaj frust, inserarea de documente (materiale publicitare despre Delta Dunării, decizia de repartizare în învățământ), transmisiunea directă, fragmente ale unui reportaj despre șantierul patriei de la Bumbăști-Livezeni, amestecul de registre stilistice, tehnici cinematografice care includ racordul planurilor, urmărirea alternativă a acestora sau racursiul (zece rânduri rezumă șase ani din viața eroului). Ca element inedit în recuzita experimentală, autorul dublează finalul – în planul diegezei (redat prin transmisiune directă) și în plan metatextual¹⁵. Dublarea planurilor poate fi urmărită și pe parcurs, prin dedublarea acțiunilor:

Deși mi s-a mai întâmplat, recunosc în fața noastră o licărire pe care, când ajungem mai aproape, o descoperim ca fiind un foc făcut în șanțul din marginea șoselei de doi tineri. (Eu fac focul, deci, în marginea șoselei în câmpie și pun merele la copt. E liniște și tocmai de aceea zgomotul pe care-l face un *Dyane* vechi trecând pe șosea în mare viteză îl asociez mai târziu cu gustul merelor coapte, ca și mirosul nu tocmai plăcut pe care-l produce instalația de încălzire) (Nedelciu 1979: 167).

¹⁴ „[...] fragmentul singur, numai el, respectă procedura intimă a gândirii. Gândim intermitent: intermitent la propriu, dată fiind incapacitatea noastră structurală de a păstra în act reflexivitatea (pe o unică temă) dincolo de intervalul câtorva ceasuri [...] Dar gândim intermitent și în alt sens: gândim cu un aparat finit înfinitatea fiecărui gând. A fi creatură înseamnă a fi fragment”, notează Andrei Pleșu (2007: 79).

¹⁵ Din nou Caragiale! Finalul din *Două loturi* experimentează înaintea prozei postmoderne dublul.

Madeleina lui Proust are la Nedelciu gustul merelor coapte ale adolescenței. Dedublarea în timp îndeamnă cititorul să-l identifice în O. P. chiar pe autor, formă a alterității, iar în dispariția inexplicabilă a acestuia, „dispariția”/„moartea” autorului, absorbit de meandrele propriului text. Nedelciu însuși răspunde „precum părintele care ascunde ciocolata în spatele fiului de câțiva anișori” la nedumerirea cititorului cu un sec: „nu e!”, îndemnându-ne să acordăm titlului (*Călătorie în vederea negației*) o conotație legată mai curând de relația dintre Autor, scriitură și cititor.

Propensiunea „tehnică” evidentă în cartea de debut a lui Mircea Nedelciu demonstrează interesul programatic al scriitorului pentru mecanismele de producere a textului. Meticulozitatea cu care autorul le utilizează, deși i-a adus obiecții din partea criticii, referitoare la excesul utilizării acestora și la consecința trecerii esteticului și a încărcăturii de viață pe un plan secund (ceea ce nu demonstrează decât graba și relativizarea constatărilor), este expresia unei conștiințe preocupate nu numai de ceea ce se scrie, dar și (sau mai ales) de felul cum se scrie. Unicitatea combinațiilor, vastitatea instrumentelor, ingeniozitatea construcțiilor au în acest prim volum valoare de exercițiu în vederea elaborării operei ulterioare, în care vor fi manevrate tot mai firesc și în care forța epicului va precumpăni, întrucât autorul are „o obsesie aproape viscerală a epicului”, pe care „complicatele geometrii stilistice” ale prozei sale o ascund (Ursa 1999: 93).

Carte a dialogismului prin excelență, *Aventuri într-o curte interioară* este un omagiu adus cititorului „aristocrat”, după expresia lui Roland Barthes, fiecare dintre strategiile narative aplicate în text având ca finalitate funcționarea optimă a relației tripartite autor–operă–cititor. Așa considerăm că se justifică, într-o măsură apreciabilă, poetica nedelciană. Strategiile textuale, care includ jocul instanțelor narative și utilizarea unui manual tehnic de anvergură, generează o proză care, deși astăzi nu mai surprinde prea mult prin noutate (dovadă că modelul nedelcian a creat școală literară), a marcat un punct important de înnoire la nivelul anilor '80. Este o proză

care pare să se scrie într-un efort (deși fără urme de trudă) de detectare a unor mecanisme care ar putea reda prozei funcția comunicativă, dar o funcție „ajustată” în favoarea unui text cu aderență mărită la lectură (Ursa 1999: 94).

Ingineriile textuale sunt, așadar, pentru Nedelciu, o șansă împotriva încremenirii creației în structura scrisă, sau, parafrazând un titlu din *Aventuri...*, un simplu, necesar progres. În absența acestor inginerii, prozele sale ar aduce foarte mult cu scrierile clasice și probabil că s-ar putea numi nuvele, povestiri sau momente și schițe. Paginile primului volum includ motive de largă circulație în literatură, ca descoperirea manuscrisului străin, cuplul antitetice, călătoria inițiată, sau tehnici și formule consacrate, ca Bildungsromanul sau povestea în ramă. Dimensiunea umană nu are nimic de pierdut, indiferent cum ar fi scrise textele. Dar reconsiderarea postmodernistă a marilor teme ale literaturii le conferă un suflu nou și le reproblematicizează, deoarece postmodernismul înseamnă „noi deschideri, dar și noi închideri, raporturi diverse între parte și întreg, macrostructuri și forme specifice... raporturi noi între individ și pluralitate”¹⁶. Antropogenia despre care vorbește Nedelciu în intervențiile sale

¹⁶ Interviu cu Ihab Hassan, consemnat de Ion Bogdan Lefter (2002: 298).

teoretice când se referă la literatura pe care o susține este o intervenție în „constituirea” omului, operată în scrierile sale prin autenticitate și prin întregul ansamblu al tehnicilor textuale. În „curtea interioară” a volumului de debut își instalează scriitorul laboratorul de creație, care prezintă la scara mică a prozei scurte o întregă profesiune de credință. Ceea ce exersează aici va fi reluat ulterior, într-un ansamblu de permutări stilistice și combinații solicitante, însă nu obositoare.

Bibliografie

- Barthes 1987: Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, antologie de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, prefață de Adriana Babeți, postfață de Delia Șepețean-Vasiliu, București, Editura Univers.
- Cărtărescu 1999: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas.
- Crăciun 2009: Gheorghe Crăciun, *Pactul somatografic*, Pitești, Editura Paralela 45.
- Geacăr 2008: Ioana Geacăr, *Dictatura auctorială. Eseu despre proza experimentală a lui Mircea Nedelciu*, București, Editura Libra.
- Lefter 2002: Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, Pitești, Editura Paralela 45.
- McHale 2009: Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Iași, Editura Polirom.
- Moraru 1990: Cristian Moraru, *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mizezei*, București, Editura Univers.
- Mușat 2008: Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, București, Editura Cartea Românească.
- Nedelciu 1979: Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, București, Editura Cartea Românească.
- Negrici 2010: Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, București, Editura Cartea Românească.
- Petrescu 1998: Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45.
- Pleșu 2007: Andrei Pleșu, *Jurnalul de la Tescani*, București, Editura Humanitas.
- Țeposu 2006: Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Editura Cartea Românească.
- Ursa 1999: Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45.

A Postmodern Other: Mircea Nedelciu, Author-Director

Adventures in an Internal Courtyard is a rich depository of prose arsenal, whose novelty at the time of its publication marks the beginning of a new age in Romanian literature, representing a starting point in Mircea Nedelciu's literary career. The author offers a large variety of literary techniques, syncretically assimilating means of expression specific to other fields of knowledge, particularly cinematography. Transferred into literature, these new strategies significantly change the textual construct. The prose of *Adventures in an Internal Courtyard* is characterised by narrative threads that lose consistency, either multiplying, or interrupting in order to unexpectedly establish new connections, in a peculiar narrative manner. Despite this apparently eclectic architecture, fragmentariness is not devoid of the teleology of the whole, each part functioning efficiently in the spirit of the new authenticity advocated by the author in his theoretical interventions.