

80'S PARADIGMS: THE PLAYFUL DIMENSION OF THE PROSE

Flavia-Domnica Crăstănuș (Trif)
PhD. student, „Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract: In a uniformizing aesthetic, in a pronounced experimentalist and textualist spirit of the literature of the 80s, the prosaic sector is crossed at all levels of a playful dimension that resizes the relationship between author, text and reader. The purpose of the present paper is to map the situations in which the game, as a fundamental activity of the "desantist" literature, is impregnated in most textual strategies, starting from the juggling with the levels and the narrative levels, to the tacit or (self) denounced game with the reader trained in a kind of playful (re)reading.

Keywords: playful, 80's generation prose, irony, narrative, Adriana Bittel

Într-o estetică anevoios uniformizantă, într-un pronunțat spirit experimentalist și textualist al literaturii anilor 80, o formulă epică și singulară a prozei se conturează cu dificultate – chiar dacă e vorba de roman sau de proză scurtă. Critica (predominant foiletonistă) și teoria generației pun în discuție un întreg arhipelag de caracteristici individualizante consolidate în paradigme literare: de la un nou mod de a se raporta la realitate, cu accent pe realitatea textului și investirea ontologică a acestuia, la noi modalități de constituire a materialului narativ prin alternarea planurilor și vocilor narante într-un demers metaleptic surprinzător, prin autorefectarea și autoreferențialitate ca premise ale unei „noi autenticități” cu efecte directe în planul scriiturii. Lista poate continua prin relevarea accentelor meta și intertextuale ori prin redimensionarea relației dintre instanța auctorială – text – și instanța lectorială, deveniți acum parteneri activ implicați în actul creației, caracterul ironic și parodic al operelor etc., toate învăluite de un spirit ludic pronunțat. Jocul – ca activitate fundamentală a literaturii „desantiste” se impregnează în majoritatea strategiilor textuale, pornind de la jonglarea cu nivelurile și instanțele narrative, până la jocul tacit sau (auto)denunțat cu cititorul antrenat într-un soi de (re)lectură ludică – ca model particular de lectură ce presupune și invită automat la (re)citire pus în discuție de abordările teoretice ale lui Matei Călinescu¹. Pe toate aceste aspecte mizează parcursul lucrării de față angrenată într-o abordare analitică și interpretativă.

Ne raportăm cu precădere sectorului prozastic alcătuit din „textualiști” precum Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Sorin Preda, Bedros Horasangian, Nicolae Iliescu, Ioan Lăcustă, Cristian Teodorescu, Ioan Groșan, Alexandru Vlad, Daniel Vighi și de alți tineri prozatori care fac obiectul a numeroase studii de critică și analiză, sinteze de istorie literară contemporană. Obdervăm că optzeciștii bucureșteni nu se dezic de înaintașii lor junimiști, gruparea fiind slab reprezentată de „tinerele prozatoare”! Astfel, în acest context, ne propunem a sublinia prezența discretă a prozatoarei Adriana Bittel, atașată „noului flux” și semnalată mai degrabă de critica de întâmpinare, aflată în custodia seniorilor, decât de criticii „generației în blugi” (cu puține excepții, evident!). Universul prozei Adrianei Bittel – atât cel desemnat de proza scurtă, cât și de roman – experimentează în spiritul textualist al vremii numeroase tehnici și strategii textuale, mai sus cartografiate, cu un dezvoltat simț ludic, ironic și parodic – categorii care interacționează și se înființează reciproc.

¹ Călinescu, M. (2007). *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. București: Editura Polirom.

Jocul devine un instrument-cheie în realizarea dezideratului generației optzeciste, cel al textualizării realității care inversează principiile de ordine și generează un spirit carnavalesc într-un spațiu estetic în care categoriile retorice sunt abolite și nimic nu mai funcționează în tandem cu mecanismele modernității. Astfel, într-o viziune nihilocentristă propusă de Octavia Soviany, sinonimă cu cea „a căderii de pe cerc”,

„jocul textualizează realitatea, o supune unei ordini arbitrare, adeseori „în răspăr”, fiind un permanent prilej de plăcere și de amuzament și, dus la extrem, ia forma carnavalescului, spațiul estetic constituindu-se acum într-o lume a licențiozității absolute cu măști și travestiuri.”²

Din acest punct de vedere deducem puternica interacțiune dintre spiritul ludic și perimetrul estetic al prozei cu care relaționează într-o „jocă serioasă”, pe alocuri liberă și gratuită. În continuarea acestui exordiu, ne propunem abordarea modalităților de funcționare a jocului pe diverse niveluri: jocul planurilor, instanțelor și vocilor narative, jocuri metaleptice, jocuri de limbaj cu accent pe ironic și parodic, jocul cu timpul sau ludismul relației comunicative dintre autor și cititor – toate coroborate de universul ficțional propus de Adriana Bittel. Organizarea materialului narativ aduce în atenție o „structură palimpsestică” a narațiunilor, așa cum o descrie Carmen Mușat³, structură prin care materiale narative sunt selectate aparent la întâmplare, împletindu-se într-o continuă fuzionare dintre real și imaginar, dar mai ales într-un nesfârșit joc al instanțelor și perspectivelor narative.

Adevărata provocare a textelor Adrianei Bittel și edificatoare pentru relevarea spiritului ludic este cea a situațiilor tranzitorii în care narațiunea trece dintr-o dată de la persoana întâi la a treia sau invers, în care perspectivele se schimbă și alternează între exterior și interior, în care „punctul de vedere” fluctuează între auctorial și actorial.

Pluralitatea nivelurilor ficțiunii înfățișează un periplu continuu de „autori”, de naratori ori personaje ce transgresează spațiul narativ, generând adesea polifonii. Ironizarea și ridiculizarea statutului naratorului auctorial (tradițional), cel omniprezent și omnipotent, inserția altor discursuri în povestire, ambiguitatea procesului narativ sunt tot atâtea procedee a căror exemplificare concretă inițiază o hermeneutică a jocului în proza optzecistă.

Eul prozelor scurte semnate de Adriana Bittel pendulează, așa cum am menționat, între hetero și homodiegetic, cu accent pe cea din urmă. Însă, mai interesantă este situația în care, în cadrul unei singure povestiri, *Numele*, publicată în volumul *Iulia în Iulie* (București: Editura Eminescu, 1986), asistăm la o „indecizie narativă” în care „narațiunea curge când la persoana întâi, când la persoana a treia.”⁴

Debutul povestirii relevă perspectiva unui eu auctorial, exterior diegezei și lumii personajelor: în câteva rânduri acesta creionează imaginea orașului Sibiu ca destinație de călătorie a personajului central, cu accent pe atmosfera-i idilică. Apoi, brusc, perspectiva narativă se schimbă, se situează asupra unui personaj-narator, care ia parte la evenimentele relatate: tânăra bucureșteancă sosită la Sibiu, într-o vizită disimulată în casa familiei iubitului său, Ernst. Hoinăreala personajului prin oraș, prin viața până acum necunoscută a iubitului său simbolizează aceeași hoinăreală identitară a eului narativ prin universul ficțional, în al cărui final personajul-narator alege totuși izolarea și ține să se izoleze din nou în exterior, la persoana a treia, așa cum se afla în debutul povestirii:

„În acest moment, un raționament fulgerător leagă necunoscuții din compartiment de familia Pfeil de pe Hegel, de Ernst din București, de Ilie – izolatul din vale și eu sînt în afara lor, nu exclusă *de ei*, ci pur și simplu un punct de vedere exterior, conținându-i în conul privirii ca pe niște muște sub un clopot de sticlă.” (p.55)

² Soviany, O. (2008, p. 156). *Apocaliptica textului*. București: Editura Palimpsest.

³ Mușat, C. (2008). *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. București: Editura Cartea Românească.

⁴ Mușat C., *op. cit.*, p. 200.

Astfel de procedee completează adesea profilul narativ al prozelor Adrianei Bittel: cel în care personajele preiau controlul asupra diegezei într-un demers metaleptic ascendent, în acord cu teoretizările pe care Adrian Oțoiu⁵ le realizează în spectrul metalepselor.

Contextul ambiguu sau mai bine-zis oscilant al instanței narative atinge nivelul polifoniei vocilor, așa cum povestirea *Destul nu-i destul* o demonstrează în deschiderea volumului amintit mai sus. Nevoită să-și petreacă timpul câteva săptămâni în casa unei familii burgheze plecate în vacanță, Ilaria, personajul central, se refugiază într-un balcon situat deasupra unei guri de aerisire, acesta fiindu-i singurul loc în care nu se simte sufocată de opulența decorului interior. Acustica tunelului de aerisire face ca voci ale etajelor inferioare să fie auzite de Ilaria, în mod neintenționat, dar care ajung să constituie unica legătură cu lumea exterioară a tinerei. Așa cum observă Adrian Oțoiu într-o detaliată analiză a povestirii sub acest aspect, vocile sunt percepute ca acte de vorbire fără corporalitate, dat fiind faptul că Ilaria nu cunoaște nimic despre vecinii pe care îi aude. Aceștia sunt conturați în imaginația fetei doar prin intermediul vocii, stabilindu-se într-un raport al non-identității permanente:

„Acum îi vine Ilariei în minte că nu-i cunoaște, că nu i-a văzut pe niciunul dintre posesorii vocilor din tunel. Și nici pe Dan. Alcătuiți din zgomote și vorbe iute pieritoare, din litere. Și dacă ea măcar și-i poate închipui, ei n-au nici unul habar de existența unei tinere numită Ilaria.” (p.32)

Prima voce auzită este una feminină care se plânge de brusca preocupare a soțului său pentru igiena și bunăstarea propriei persoane, suspectându-l de o posibilă infidelitate, altă voce descrie suferințele pe care le îndură soția sa bolnavă de cancer, iar alta surprinde reproșurile nevestei unui medic urolog care se simte cu totul neglijată în detrimentul muncii lui. Anonime și ipsite de corporalitate, aceste voci sunt „permutabile, malaxându-se într-un *brouhaha* fără noimă”⁶:

„Sunt cardiacă cu inima și cu ficatul. Am achiziționat un Gallé o nebunie. Pentru ea va face o excepție, vrea atât de mult să trăiască. M-am săturat să fiu tratată ca un obiect. Îmi folosești aparatul de ras ca să te epilezi. Am făcut un munte de clătite. Umanismul și problematica omului contemporan...” (p. 25-26).

Un alt caz în deplina funcționare a jocului textual, prin dedublarea instanței narative, îl constituie narațiunea *Mărul*, publicată în volumul debutului, *Lucruri într-un pod albastru* (București: Editura Cartea Românească, 1980). Structura narațiunii este și ea una duală și, implicit, ludică: avem de-a face de fapt cu prezentarea a două narațiuni distincte, dar intercalate: o tânără elevă, sosind de la școală, află printr-un bilet lăsat de părinți vestea morții unei rude. În celălalt plan narativ este surprinsă ipostaza matură a femeii, care privește exponatele unui muzeu, empatizând până la identificare cu acestea. Cele două istorisiri se diferențiază perceptiv prin scrierea italică a pasajelor ce reprezintă reacția tinerei eleve la aflarea vestii morții unei rude. Cititorul are în față un joc al planurilor narative care se întrepătrund, fără un „îndrumător de lectură”, acesta putând alege modul (modalitatea) în care lecturează textul: fie așa cum este prezentat de autor în paginile cărții, fie alternând poveștile (procedul este întâlnit și în romanul *Șotron* de Julio Cortázar, autor simpatizat și adesea citat în narațiuni). În ambele planuri narative, relatarea la persoana a doua dezvăluie dualitatea eului scindat, așa cum l-am descris mai sus.

⁵ Oțoiu, A. (2003). *Ochiul bifurcat, limba sașie. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralela 45

⁶ Oțoiu, A., *op.cit.*, p. 118.

„Într-o zi, întorcându-te de la școală, ai găsit pe farfurie, un bilet. << Sîntem la morgă. A murit. Mănîncă ce găsești >>. Plîngeai în fața oglinzii, durerea te lovea ritmic în capul pieptului și mestecai un măr foarte bun, parfumat.” (p.58)

„În spatele tău e deja noapte. În muzeu, privirea concentrată anaște pe fețele șlefuite aceleași raze de răspuns. Și totuși asta nu te leagă de tot ce-i dincolo de geam. Vei pleca și geometria aceea se va topi în întuneric, așa cum s-au stins din mintea ta magicele formule.”(p.59)

Oscilarea între cele două perspective presupune și oscilare temporală. Într-un joc temporal, Evenimentele din trecut sunt actualizate de memorie, iar amintirea se dovedește un procedeu frecvent în proza Adrianei Bittel.

În contextul optzecist al deschiderii frontierelor tematice, stilistice ori sintactice, jocul ca modalitate de comunicare a lumii ficționale se răsfrînge automat și asupra limbajului, generând situații diverse. Una dintre acestea îl identifică pe lector în postura de a se familiariza cu diferite tipuri de limbaj, de a empatiza cu ele și îl provoacă la o decodificare multilaterală, acesta jonglând continuu între diferite tipuri de discurs. Concret, prezentăm cazul romanului *Fototeca*, singura creație de o mai lungă respirație epică a Adrianei Bittel, în care limbajul îmbracă multiple forme: de la limbajul jurnalistic, gazetăresc al colegilor de redacție ai personajului principal, Coca, la limbajul trivial al prietenei Irina, mult mai febril, colorat, total opus celui așezat, calmității al Cocăi, până la discursul tîfie, medical, fie meteorologic, reprodus cu acuratețe. În fine, în universul românesc limbajul îmbracă formă colectivă în ipostazierea vocii trecătorilor de pe stradă ori limbajul pueril al copilului Bobby, animat de greșeli logopedice. Interesant este modul în care aceste tipuri de discurs se împletesc în tesătura textuală (replicile sunt inserate între ghilimele sau marcate italic, semn ironic pentru omisibilitatea lor). Încă o dată, această situație trimite la caracterul dialogal al operei, conform căruia personajul, cu un rol esențial, participă și se implică activ în organizarea și funcționarea narațiunii.

Tot la nivelul limbajului, paradigmele optzeciste semnaleză puternicul spirit ironic și parodic al acestuia. Într-un atare context al „dualității recesive”⁷, Gh. Manolache consideră că scriitorul autobiografic și cel postmodernist rămân pe pragul dintre „ironie” și „nostalgie”. Este un prag (în cazul literaturii Adrianei Bittel) ce se sprijină pe contraforturile unor modele teoretice și artistice de inspirație tel quel-istă și parțial din Nouveau Roman-ul anilor '70, dar și de factură postmodernistă (preponderent anglo-saxonă sau vest-europeană) recunoscute în „gândirea slabă”, în ironia, delectarea ori în declinul nostalgic al marilor narațiuni.

De fapt, între componenta ludică și cea ironică subsumate limbajului optzecist funcționează un raport de (auto)determinare, descris într-o susceptibilă antinomie bazată pe o „miză serioasă” definitorie: acesta,

„nu numai că nu ” compromite” marile teme, ci dimpotrivă, este aptă să le salveze de la banalizare, opacitate și compromitere în măsura în care o imensă (din nefericire) cantitate de maculatură nu a făcut decât să le uzeze, invocându-le cu rost și fără rost în nesfârșite și involuntare exerciții de antifrază.”⁸

Această polemică se traduce mai degrabă antinomic într-o interacțiune productivă prin care, într-un autodenunț conștient și lucid al scriiturii, ironia apelează la ludism ca la o formă paradoxală de seriozitate. Astfel că, peste diversitatea paradigmelor optzeciste (modalități de concepere a materialului narativ, intertextualitate, „noua autenticitate”, „priză la real”,

⁷ Manolache, Gh. (2004). *Regula lui doi (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc)*. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu).

⁸ Moraru, C. *Către o nouă poetică* în Crăciun, Gh. (1999. p. 27). *Competiția continuă. Generația'80 în texte teoretice*. Pitești: Editura Paralela 45.

autoreferențialitate, citarea ș. a.) „plutește duhul isteț al ironiei”⁹ care, atunci când este cazul se metamorfozează în cinism ori sarcasm în concordanță cu o agonie existențială.

Productivitatea textului, în virtutea viziunii telqueliste promovată de Julia Kristeva, cartografiază graduale niveluri ale ironiei care, dacă la un moment dat era generatoare de râs, treptat își pierde din efervescentă și devine mai subtilă transpunându-se într-o discretă grimasă ori pur și simplu renunță la râs și face loc seriozității. Atitudine tipică cerchiștilor lundști pentru care ironia nu mai are nimic în comun cu râsul, așa cum precizează Matei Vișniec, unul dintre reprezentanții de seamă ai arhipelagului literar optzecist. Ironia, apreciază Vișniec,

„a devenit treptat autoironie, a devenit o tehnică de integrare a lumii, o necruțătoare sinceritate în fața celor văzute și gândite, o strategie pentru abordarea tuturor subiectelor posibile și o imensă bucurie de a trăi.”¹⁰

Acest pattern al ironie se aplică li prozei Adrianei Bittel pentru care, spiritul ironic se impregnează ficționalității, ancorându-se în țesătura textuală de multe ori aspru și pătrunzător.

Povestirea *Numele*, adusă în discuție anterior, când discutam despre unele aspecte transgresive, prezintă câteva situații metaleptice frapante învăluite de o ironie pătrunzătoare. În drum spre casă, în compartimentul trenului, tânăra Sara reflectează la statutul său de personaj care i-a fost atribuit în ficțiune. Deși este personajul-narator al fabulei, aceasta își descrie rolul ca fiind unul episodic, care să grăbească oarecum deznodământul și să „dezambiguizeze” aspectele diegetice. Refuzul vehement al acesteia de a lămuri ambiguitățile ficțiunii și, implicit, față de îndeplinirea sarcinii care i-a fost atribuită în povestire, trădează o răzvrătire față de instanța narativă, fapt ce demască un act metaleptic de natură ascendentă, conform taxonomiei prezentate anterior:

„În compartimentul de clasa a II-a, cu tâmpla rezemată de mușamaua lipicioasă, mă gândesc la Ilie și Ernst, la Inge Pfeil și soțul ei, ca la personajele unei drame schematice în care mi s-a distribuit un rol episodic, sub posibilitățile mele.

Apar în scenă doar la început și la sfârșit, în restul timpului așteptând în cabină. Să dormitez, să cos, să repet alte roluri, mai interesante, între iarna lui '41 și vara lui '82, când trebuie să intru iar în scenă ca să precipit finalul și să limpezesc ambiguitățile. Ei, uite că nu vreau să limpezesc nimic. Eu vreau acasă” (p.54).

Demersul transgresiv este dus la extrem în finalul povestirii când, tot în spectrul unei metalepse ascendente, personajul central ironizează cu finețe statutul instanței narative ca autoritate superioară ce deține controlul total al ficțiunii și care își manevrează cu talent de păpușar personajele-i aflate în palmă, intenționând să-i găsească un „nume simpatic”(p.55).

„Mă clatin amețită, simt conul de sticlă cum coboară, încă puțin și voi fi acolo împreună cu ai mei. Vom avea timp destul de dormit, de răspuns, de fumat, de răstălmăcit și poate până la urmă vom inventa și un nume simpatic pentru cel ce ne ține în palmă, posesorul punctului de vedere cuprinzător”(p.55).

În repetate studii de analiză și critică a vremii, ironia, parodicul și, în fine, caracterul ludic al literaturii deceniului nouă au fost puse în legătură cu un spirit caragialesc resimțit în structura de profunzime a scierilor. Denumit drept unul dintre „patronii spirituali ai generației '80 în toate genurile literare, Caragiale impune „o nouă școală” în rândul tinerilor prozatori –

⁹ Idem.

¹⁰ Vișniec, M. *Poezia într-o lume normală* în Crăciun, Gh. (1999). p. 193). *Competiția continuă. Generația'80 în texte teoretice*. Pitești: Editura Paralela 45.

punct de interes major pentru lucrarea de față -, a cărei influență depășește nivelul de suprafață al limbajului și se răsfrânge în substraturile textuale prin redimensionarea întregii atitudine față de lume. Asteftl că, sectorul prozastic în spirit caragialesc

„caută temele cotidianului, comicul de limbaj, personajul anonim, rudă mai apropiată sau mai îndepărtată a lui Mitică. (...). Întreaga și pragmatica radiografie a banalului stă sub semnul tragi-comicului caragialesc.”¹¹

Lumea ficțională propusă de povestirile Adrianei Bittel sunt în asentiment cu această direcție prin prezentarea autentică a unor felii existențiale aflate sub semnul banalității cotidiene, obișnuinței. Ipostazele familiale sunt grăitoare în acest sens și surprind, așa cum se întâmplă și în povestirea *Examenul radiologic* din volumul *Somnul după naștere* (București: Editura Cartea românească, 1984) personajul feminin captiv în treburile și îndatoririle casnice și care, caută eliberarea prin experiența scrisului. Personajul dorește să scrie o povestire despre o cerșetoare fapt care, în „ingineria” narațiunii relevă dimensiunea textualizantă a vremii: textul se scrie în fața lectorului, se remarcă printr-o puternică autoreferențialitate și prin accente metatextuale până în clipa în care, așa cum relevă discursul narativ al Examenului radiologic, cele două niveluri ficționale – cel al personajului-narator și cel al povestirii în curs de scriere – se contopesc în plan discursiv, după cum urmează:

„Diminața - dușul, Pâine - Lapte - Aprozar, bătrâna cerșetoare se așeza în colț la Drept, nu nu era bine, studenții nu dau pomană, mă întorceam acasă, trezeam copilul, oala spălat îmbrăcat, masa de dimineață, medicamentele tatii.” (p. 116)

Numeroase situații ridicole, de un comic derizoriu, în atmosfera banalului cotidian sau a lumii funcționărești fac resimțită influența lui Caragiale într-un mod în care realitatea textului concurează permanent cu realitatea existențială. În acest sens, desemnarea dramaturgului ca precursor al generației optzeciste subscie unei literaturi cu o structură, un limbaj și o scriitură fundamental ironică.

Astfel, ironia și simțul parodic, dar și „suspiciunea față de limbaj”, așa cum observă și Călin Teuțișan, „se adaugă fișei de instrumente ale înnoirii pe care proza scurtă optzecistă și le asumă radical, orgolios și cu conștiința legitimității”¹².

Revenind la segmentul de prim interes al lucrării de față, cel al ludicului, este foarte clar că orice joc necesită și presupune un partener, astfel încât, conform esteticii optzeciste, funcția comunicativă a limbajului și canalele de comunicare cu instanța lectorială se redimensionează hotărâtor: dintr-un receptor pasiv, indiferent, lectorul se află în postura de partener activ și implicat în jocul textuării, are acces deplin în laboratorul de creație și dispune de toate instrumentele de lucru.

Teoria postulată de Matei Călinescu privitoare la „jocurile lecturii” se pliază pertinent asupra modelului ludic generat de epica (și nu numai) optzecistă. În ipostazierea triadică a jocului (ca expresie a creativității infantile și intelectuală, mai exact creatoare, dar și ca aspect psihologic – demarcație între jocul simbolic și jocul cu reguli). Tot aceste demers implică automat ideea de recitare, de relectură ca joc: proces în care se caută fie doar plăcerea, fie devoalarea secretelor ficționale și adevărul și în care, cititorul devine, printr-o atitudine activă și implicată, un recitior. Un aspect important este semnalat:

„Orice lectură a unui text meritoriu, fie că este întreprinsă din dorința de amuzament sau pentru dobândirea de cunoștințe, poate căpăta o dimensiune ludică. Cu alte cuvinte, citirea

¹¹ Simuț, I. *O nouă școală a lui Caragiale* în Crăciun, Gh. (1999. p. 41). *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*. Pitești: Editura Paralela 45.

¹² Teuțișan, Călin, *Generația '80 în proza scurtă*, în *Vatra*, articol disponibil la adresa web <https://revistavatra.org/2016/11/08/calin-teutisan-generatia-80-in-proza-scurta/#more-2482>, accesat la 13.10.2019.

unui text perceput ca valoros sau interesant își poate asuma, pe lângă trăsăturile mai evidente și pe lângă țelurile ei explicite, caracteristicile unui joc.”¹³

Astfel dacă lectorul, „cititorul ideal” se antrenează în jocurile lecturii propuse de Adriana Bittel, va jubila între detalii intertextuale (citate, motto-uri, aluzii sau parafrazări), va oscila între planuri și voci narrative, va dialoga permanent cu instanța narativă și cu cea auctorială, se va antrena într-un joc temporal ce dă senzația unui „dèja-vu, dèja veçu”, sau va călători între universuri ficționale, între povestiri alături de personaje care apar cu același nume în mai multe narațiuni. Un exemplu concret este oferit de situația personajelor Frida, Efraim, Alice care transcend în multiple lumi ficționale, făcându-și apariția în povestiri precum *Alice în Țara Bergului*, *Pata de ulei* (din volumul *Cum încărunește o blondă*. București: Editura Humanitas, 2015.) și în cele câteva texte publicate în antologia *Intelectuali la cratiță. Amintiri culinare și 50 de rețete* (București: Editura Humanitas, 2012). Imaginea bunicii iubitoare și grijulie a Fridei postulează narațiunile, mai sus amintite, într-o apropiere puternică față de personajul-narator; este cea care se preocupă nu doar de treburile casnice, în special gătitul, ci și de climatul ludic și afectiv al celor mici:

„Cum să fie Frida proastă, când nu mă plictiseam niciodată cu ea, obiectele umile ale gospodăriei deveneau personaje, n-aveam nevoie de jucării, inventam aventuri fabuloase cu lingura de spumit-sița, cuțitul cu lamă scurtă pentru curățat zarzavaturi – râca, și satărul – pan” (*Pata de ulei*, p. 327)

Efraim transgresează universurile ficționale în postura bunicului autoritar și impozant, director de bancă, în celelalte povestiri (*Pata de ulei* sau *Foamea e cel mai bun bucătar*) acesta apare episodic, fiind menționat în amintire post-mortem.

Alice apare și ea în ipostaza fetei care, într-un episod puternic de febră, evadează și se aventurează într-o lume imaginară (*Alice în Țara Bergului*), dar experimentează și postura femeii mature, deja mamă, în memoriile culinare.

Personajele sunt reluate sub același nume, însă în contexte social-istorice diferite: Alice în Țara Bergului surprinde triada personajelor atât într-o perioadă înfloritoare înainte de război, dar și în decadența materială de după război, când alimentele erau procurate prin troc cu valoroasele și dragile obiecte din casă. Celelalte povestiri, *Pata de ulei* și *Foamea e cel mai bun bucătar* ori *Tortul de la șase ani* pun personajele sub spectrul comunismului, timp în care totul era raționalizat și limitat.

În concluzie, atitudinea față de text a cititorului determină dimensiunea ludică a creației care, așa cum afirmă și Matei Călinescu, își are proveniența în cititor. Activitatea ludică a acestuia presupune în permanență un efort intelectual și o muncă în parcurgerea jocului echivalentă cu definiția lui Roland Barthes conform căruia lectura implică acea muncă „din care s-a evaporat orice urmă de osteneală”¹⁴

Așadar, putem conchide prin a resublinia dimensiunea ludică a creației ca una dintre paradigmele principale ale literaturii generației '80, resimțită până în cele mai fine substraturi ale prozei – după cum am stabilit în cadrul lucrării de față -, cu efecte directe și determinante asupra relației autor-text-cititor.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, Matei. (2007). *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. București: Editura Polirom.

Crăciun, Gheorghe. (2018). *Pulsul prozei*. București: Editura Polirom.

¹³ Călinescu, M. *op. cit.*, p. 154.

¹⁴ Barthes, Roland, (2006). Pllăcerea textului. Ediția a II-a. București: Cartier *Apud* Călinescu, M. (2007, p. 161). *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. București: Editura Polirom.

Crăciun, Gheorghe. (1999). *Competiția continuă. Generația'80 în texte teoretice*. Pitești: Editura Paralela 45.

Mușat, Carmen. (2008). *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. București: Editura Cartea Românească.

Oțoiu, Adrian. (2000). *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralela 45.

Soviany, Octavian. (2008). *Apocaliptica textului*. București: Editura Palimpsest.

Bibliografie digitală:

Teuțișan, Călin, *Generația '80 în proza scurtă*, în *Vatra*, articol disponibil la adresa web <https://revistavatra.org/2016/11/08/calin-teutisan-generatia-80-in-proza-scurta/#more-2482>, accesat la 13.10.2019.