

## Ana Blandiana, *Sertarul cu aplauze* – poetica Döppelgängerului

**Cristina-Elena GOGĂȚĂ<sup>1</sup>**

*Università di Pisa, Italia*

*Institutul Limbii Române, București, România*

*UMF „Iuliu Hațieganu”, Cluj-Napoca, România*

[cristinagogata@gmail.com](mailto:cristinagogata@gmail.com)

---

**Abstract:** This research paper aims at mapping the context in which Ana Blandiana's novel, *Sertarul cu aplauze* [*The Applause Drawer*], appeared and the connections between the above-mentioned book and the poetry volumes written by Ana Blandiana in the '80s. The novel fits in the category of unpublished literature of dissent, due to the fact that, in the late '80s, Ana Blandiana became a *persona non grata* for the communist regime and was banned from publishing. Her text envisions a layered dystopic world which mirrors the communist reality. At the same time, the imagery from the novel communicates with motives from the poetry volumes. These recurrent motives and images encompass a self-referential reality, self-sufficient and independent from the reality itself.

**Keywords:** *Ana Blandiana, Sertarul cu aplauze, literatură română, literatură de sertar.*

### **Romanul „de sertar”**

Scris între 1983 și 1989, în spațiul protector al Comanei, cu un capitol adăugat în 1991 (Blandiana 1992: 351), romanul *Sertarul cu aplauze* este publicat în 1992 și se încadrează în categoria literaturii de sertar. Amânarea publicării se datorează implicării civice a Anei Blandiana, după evenimentele din 1989, așa cum autoarea își amintește:

Eram conștientă că într-o parte aveam de câștigat totul, în timp ce în cealaltă nu aveam decât de pierdut, dar asta nu făcea opțiunile mai ușor de clarificat, pentru că între succes și sacrificiu nu exista o limbă comună în care să se poată duce dialogul, cântări valorile și lua hotărâri. [...] Țin minte cum, de fiecare dată, în timp ce vorbea [Romulus Rusan, n.n., C.G.] – fără să încerc să-l opresc sau să-l întrerup, pentru că era vorba de programe și necesități implacabile – creștea în mine o spaimă pe care o simțeam mai întâi în stomac și apoi tot mai sus, până devenea un nod în gât, pe care îl opream cu greu să nu se transforme în plâns. Era, evident, o spaimă irațională, deoarece știam că numai de mine ar fi depins să mă duc, să mă închid în camera mea și să mă pun pe scris, fără să mă intereseze ce se întâmplă în rest. Să scriu în această lume și despre această lume, fără să încerc să o schimb.

---

<sup>1</sup> Articolul de față a fost publicat în Marius Miheț (ed.), *Collective Identity. National and Transnational Perspectives*, Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava, 2023; ISBN 978-80-223-5596-4, pp. 181-214.

*De câteva ori chiar am făcut-o, lăsând totul baltă și evadând.*

Așa am plecat în 1992 la Mama, în brațe cu ponosita cutie de pantofi, în care timp de opt ani se strânseseră paginile scrise și neterminate ale Sertarului cu aplauze, îngălbenite de timp și necitite niciodată din seara de 17 decembrie 1989, când am aflat ce se întâmpla la Timișoara. Am avut curajul să le citesc și am avut puterea să le adaug încă 50 de pagini, încheind romanul și întorcându-mă la București nu numai cu manuscrisul pregătit de tipar, ci și cu sentimentul că mi-am făcut adevărata datorie și mi-am câștigat dreptul de a-mi da drumul în groapa cu lei a problemelor colective. (Blandiana 2013: 330-331)

Despre romanul neterminat Ana Blandiana vorbește chiar în 1990, într-un interviu acordat lui Cornel Ungureanu (Ungureanu 1990: 8-9). Întrebată ce a făcut în perioada interdicției din 1988-1989, autoarea spune că a scris un roman care a ajuns la 500 de pagini și despre care nu știe dacă va cuprinde și evenimentele de după 22 decembrie 1989. Singurul amănunt diferit este titlul textului – *Suflete moarte* (Ungureanu 1990: 8). În această versiune, titlul pare întrucâtva reductiv, deoarece ar orienta lectura spre personajele între două lumi, iar nu spre lumile în sine. Totuși, luând în considerare paratextul romanului lui N.V. Gogol – „poem” – textul Anei Blandiana deschide o linie de interpretare productivă.

Se pare că scriitoarea s-a mai gândit la un titlu, *Arta fugii* – după cum mărturisește Mircea Zăciu în recenzie la *Sertarul cu aplauze* (Zăciu 1993: 6) – dar a trebuit să renunțe la el, fiindcă respectivul titlu fusese dat altui roman. Probabil că este vorba despre textul *Zădărnica e arta fugii*, al lui Dumitru Țepeneag (v. Țepeneag 1991), apărut cu un an înainte. Într-adevăr, romanul Anei Blandiana se înrudește cu cel al lui Dumitru Țepeneag prin structura polifonică, prin laitmotivul fugii (muzicale și existențiale), precum și prin zădărnicia acesteia din urmă. Ca titlu posibil și sugestie de lectură, *Arta fugii* ar fi orientat lectura în registrul dublu al existențialului și al registrului muzical.

Titlul final, *Sertarul cu aplauze*, păstrează totuși registrul dublu, atât prin reținerea „aplauzelor” ca apogeu al dezumanizării ființei sub totalitarism, cât și prin echivocul „sertarului”, care se poate referi la sertarul propriu-zis, în care sunt ținute casetele cu înregistrările aplauzelor sau la tehnica literaturii „cu sertare”, polifonică și pe niveluri multiple și încastrate (Teuțișan 2007: 929). De altfel, „sertarul” trimite și la categoria literaturii „de sertar”, în care romanul se încadrează, ca terapie prin scris împotriva cercului totalitar:

Anii 1988-’89, când operația de «spargere a anturajului» fusese realizată aproape complet, îi țin minte, desigur, în toate detaliile lor chinuitoare, dar asta nu mă împiedică să visez [...] acea oază de liniște – chiar dacă strict supravegheată – în care nu mi mai rămânea decât scrisul. Tot ce se întâmpla, toate nenorocirile, toate amenințările, toate spaimile îl hrăneau și-i dădeau putere. Supravegherea însăși, care mă rupea de lume, asigurând astfel, oricât de condamnat, liniștea, nu mi-o mai amintesc decât ca o materie primă a scrisului pe care de fapt îl genera. (Blandiana 2013: 471)

Fuga scriitoarei în literatură ca gest existențial devine astfel ultimul înveliș în straturile fugii românești. Formă de salvare prin scris și de real, exorcizare a experimentului comunist, *Sertarul cu aplauze* își conține totuși sămburele halucinant de real din care se întrupează distopia. Citit în literalitatea sa, sertarul cu aplauze se pare că a existat în ultimul deceniu comunist, când Ana Blandiana își amintește că a început să fie intrigată de zecile de autobuze cu

soldați aduși o dată sau de două ori pe an în clădirea Radiodifuziunii, în deplină tăcere și fără nici o explicație. Ulterior, scriitoarea află că soldații sunt aduși pentru a face „repetiții de aplaudare”:

Sala Radio, dotată cu cea mai performantă aparatură pentru înregistrări, era locul în care soldații aduși făceau repetiții de aplaudare, erau instruiți și antrenați savant pentru ca o acțiune mecanică să se transforme, sub bagheta unui adevărat dirijor, într-o aproape operă de artă. Acest rezultat era înregistrat: aplauze entuziaste, aplauze cu urale, aplauze ritmice, aplauze frenetice. Înregistrările erau indexate, așezate în casete care puteau fi ușor alese și utilizate când era nevoie de ele. [...] Aceste înregistrări se făceau pe la începutul anilor '80 și probabil erau folosite încă de atunci la retușarea aproape neobservată a realității. (Blandiana 2013: 290-291)

Experimentul comunist de creare a omului nou atinge cote de necrezut și face concurență literaturii, într-un proces de simulare a simulării: o lume-simulacru, ridicată pe o *tabula rasa* a civilizației, care ajunge să își mimeze perfecțiunea, conștientă în același timp de faptul că e defectă. Imaginea Puterii care își face rezerve de aplauze, tocmai pentru că înțelege că nimeni nu o mai aplaudă, depășește limitele tragicului sau ale comicului, pentru a se înscrie în absurd.

### **Romanul „cu sertare”**

Încadrat de Ruxandra Cesereanu printre antiutopii (Cesereanu 1995: 350), citit în cheia scrisului ca soluție existențială de Constantin Cubleşan (Cubleşan 1992: 43-44), Mircea Zăciu (Zăciu 1993:6), Irina Petraș (Petraș 2003: 126-130) ori Radu Enescu (Enescu 1992: 4), analizat prin prisma literarității, de către Călin Teuțișan (Teuțișan 2007: 929), *Sertarul cu aplauze* se pretează tuturor acestor interpretări și constituie un veritabil caz de *opera aperta*.

Cele trei – de fapt, patru – niveluri ale scrierii, încastrate la fel ca păpușile rusești, construiesc o poetică a *Döppelgängerului*. În planul de adâncime, personajul central este Alexandru Șerban, poet faimos, care își relatează *a posteriori* experiența distopică: într-o seară, trei personaje groțești îi întrerup întâlnirea cu prietenii, îi invadează spațiul intim și îi contrafac biografia. Distanțarea de cunoștințele care se prefac că nimic nu s-a întâmplat îl face pe narator să onoreze o invitație la Târgu Mare, unde însă asistența îi întrerupe recitalul cu valuri de aplauze nejustificate. Revolta deschisă față de experimentul a cărui amploare nu o cunoaște atrage după sine o perioadă incertă de „reeducare” în sanatoriul-închisoare, eșuată însă. După o relație contorsionată cu Sabina – delatoarea lui, îndrăgostită totuși de el – și cu doctorul Beutan – „Mefisto de periferie”, care perorează împotriva sistemului într-un amestec de autenticitate a opiniei și obligație de serviciu a delatorului – și după întâlnirea cu un tânăr închis pentru că a ținut o diatribă împotriva opresiunii totalitare, protagonistul reușește să evadeze, doar ca să aibă revelația că lumea întregă e o închisoare de reeducați care aplaudă frenetic un soclu gol, involuați la stadiul prelingvistic și complet autiști, singura lor formă de disidență rămânând un bășcălios-reflex făcut cu ochiul.

Al doilea palier al scriiturii urmărește autoexilarea scriitorului Alexandru Șerban la Plai – „rezervație fără turnători și fără microfoane” (Blandiana 1993: 338) – refugiu iluzoriu de lume și provizorie fugă în literatură. Alexandru este

autorul romanului ce constituie primul nivel al textului, dar travaliul scriitoricesc e sabotat de blocaje ale căror *intermezzo*-uri devin alte fugi, în lumea Plaiului: fascinația pentru Frusinica, bucătăreasa cu ochi galbeni, nesupusă și care ia în răspăr toate regulile oable ale lumii ori șantajul emoțional la care îl supune copilul de unsprezece ani al Frusinicăi, care se declară analfabet ca să obțină ciocolată – și o primește, ca mod de a fugi de responsabilitate al lui Alexandru. Forma predilectă a fugii o reprezintă însă lungile dialoguri maieutice ale lui Alexandru cu Tudor Țârnea, arheolog care, la rândul lui, fuge în istorie din fața lumii noi. Cetatea bizantină de pe insulă devine prilej de reflecție asupra unor teme precum poporul, istoria sau moralitatea. Fuga – fizică – în Turcia a lui Radu, unul dintre studenții practicanți ai lui Tudor, pe care Securitatea voia să-l racoleze pentru a-l supraveghea pe profesor, distruge armonia micului paradis de la Plai, pentru că toată lumea pleacă, iar Alexandru, deși rămâne acolo, se găsește invadat de cele trei personaje din romanul său.

Ultimul nivel este reprezentat de autoarea romanului în care personaj este Alexandru. Supusă interdicției de publicare, aceasta suportă frigul, foamea, disperarea și deziluziile lumii noi, pe care le depășește prin scris. Totuși, și ea trece prin mai multe blocaje, cel mai dificil fiind provocat de sinuciderea Sandei. Personaj-etalon, Sanda alege singura fugă posibilă din realitatea sumbră, gest cu atât mai dramatic cu cât, după cum mărturisește, nu i s-a întâmplat nimic diferit, ci pur și simplu nu mai poate să suporte. Cotele halucinante ale exasperării sunt induse de referirile contrapunctice la demolări, care devin un zgomot de fundal al acestui plan narativ. Locuința Sandei este plasată simbolic în centrul unui București unde, în anii '80, istoria a fost rescrisă cu buldozerul:

Senzația de minuțiozitate a rememorării nu venea din detaliile plastice, ci din cele acustice și din atmosfera psihologică născută din ele. Deși erau toate ferestrele închise, ba chiar – asemenea altor locatari – își montaseră un al treilea rând de ferestre, pentru ca zgomotul asurzitor al demolărilor să nu pătrundă în interior, toată lumea trebuia să vorbească cu vocea ridicată pentru a se putea înțelege, iar această ridicare de ton pur fizică – la început chiar amuzantă – dăduse naștere treptat unei iritări generale, discuțiile în care replicile trebuiau repetate adesea pentru a putea fi înțelese începuseră să se poarte pe nesimțite în contradictoriu și tot mai ascuțit. (Blandiana 1993: 140-141)

Delirul constructiv al lumii noi are la bază un paradoxal impuls distructiv, orientat în două direcții: pe de o parte, anularea trecutului – căci noul „centru administrativ” șterge de pe suprafața pământului cartierul vechi, biserici, mănăstiri, locuri încărcate de istorie și deci de semnificație –, iar, pe de altă parte, acțiunea distructivă se propagă în prezentul comunicării, prin bruiajul frustrant și, în ultimă instanță, alienant. Însingurarea Sandei, urmată de sinucidere reprezintă forme ale fugii din lumea comunistă tot mai contrafăcută.

Acest nivel este și cel mai puternic infuzat de elementul biografic: strada pe care locuiește autoarea, referirea la interdicția de publicare, soțul R., mașina din fața casei, țărâncile care o întrebă dacă și ea le vede la televizor, țărâni care refuză să mănânce spanac sau bureți, apelativele „doamna Anișoara” și „domnu Romică” folosite de vecinii de la Comana, mătușa Turica, sora Geta, sentimentul nerecunoașterii de sine în textul abia încheiat, gândurile despre sinonimia dintre „a face pe deșteptul” și „a face pe prostul”, cartea purtată în permanență cu sine,

de teama perchezițiilor, blocul de pe bulevardul Știrbei Vodă, cu opt etaje, unde locuia Geo (Bogza), Geta (Dimisianu), bulevardul „closetelor”, scrisul care uneori pare dictat de o forță superioară, „băieții de pe Calea Victoriei”, toate aceste „urme” ale realității comuniste și ale biografiei Anei Blandiana sunt confirmate de volumele de memorialistică și îndreptătesc ipoteza Ruxandrei Cesereanu că planul al treilea ar reprezenta inserții din jurnalul real al autoarei, din perioada 1988-1989 (Cesereanu 1995: 350).

Autoarea intratextuală chiar definește acest plan „un aide-memoire și-un instrument de exorcizare, un depozit de schițe și-un cimitir de intenții” (Blandiana 1993: 280). La acest nivel, scrierea este asumată ca terapie, dar și ca istorie personală – ambele atribute ale diaristicii.

Cele trei „sertare” ale romanului sunt contrapunțate de intervențiile a patru delatori, doi din planul al treilea, câte unul din celelalte două. Apendicele delatorilor, prin autenticitatea dialogului și strategiile de manipulare ale racolatorilor – sunt reale dovezi de măiestrie lingvistică, în registre diverse.

Prima delațiune îi aparține Valeriei, prietena lui Alexandru și soția lui Florin. Dintre toți invitații, Alexandru se simte cel mai apropiat de Valeria și de Florin, ceea ce face ca trădarea lor să fie cu atât mai dureroasă. În discuția cu securistul, grotescă nu este numai abordarea acestuia (șantajul cu vizele de ieșire și cu aprobarea pentru mașină, tutuirea, trecerea la registrul politic doar pentru a accentua ironia, interpelările vulgare, precum posibilitatea ca Valeriei să-i placă „pipițele”, întrebările indiscrete despre amantii Mariei etc. (Blandiana 1993: 38-42)), ci faptul că Valeria este adusă pentru a confirma ceea ce ei știu deja. Finalul scenei, forțat, vine să contrapunțeze derizoriul uman și cinismul Puterii: rugat de Valeria să nu îi spună soțului ei despre nota informativă, ofițerul îi răspunde să nu își facă griji, fiindcă nu o să știe unul de altul (Blandiana 1993: 42). Deconspirându-l pe Florin față de Valeria, mandatarul Puterii dublează astfel duplicitatea Valeriei, întrucât soția trebuie să țină atât secretul propriei „colaborări”, cât și pe cel al soțului, care nu trebuie să știe că ea știe. În plus, există posibilitatea ca Florin să nu fi colaborat, dar, cum această posibilitate nu poate fi verificată fără ca Valeria să se trădeze, eventuala complicitate dintre Florin și Securitate nu va face altceva decât să alimenteze tensiunea interioară a soției.

A doua delatoare este Paraschiva, vecina de la țară a autoarei. Într-un limbaj savuros, autentic țărănesc și mucalit, aceasta îi povestește securistului despre „doamna Anișoara” și „domnu Romică”, pe care îi ascultă din casă, fiindcă celor doi soți le place să își primească invitații la masa din curte. Spre deosebire de Valeria, care rămâne fără cuvinte și plânge, Paraschiva vorbește în regim marquesian, sare din poveste în poveste, alunecă de pe un fir epic pe altul și trebuie mereu readusă la subiect de către racolator. În final, deși analfabetă, Paraschiva e sedusă de argumentul pecuniar și se lasă convinsă de securist să noteze într-un carnet numerele de mașină ale celor care vin în vizită la vecinii ei, pentru că numerele le-a învățat „*de pe bani*” (Blandiana 1992: 78) – sugestie a alfabetului „întors” al lumii noi.

Discursul Paraschivei construiește o lume diametral opusă celei presupuse de Securitate, din delațiunea ei reieșind că cei doi soți sunt niște copii: „coana Anișoara” se plânge că vrea să scrie, nu să facă „conservație”, „domnu

Romică” nu își găsește niciodată „bixul”, Lae – răposatul soț al Paraschivei, înainte țaran-muncitor navetist – îl compătimentește pe R. că probabil nu câștigă suficienți bani, dacă muncește atât de mult în grădină (Blandiana 1993: 73-79). Ipoteza sărăciei e argumentată de Paraschiva și prin faptul că cei doi refuză să mai cumpere pește și lapte, când produsele se scumpesc, dar, în același timp, țaranca își condamnă vecinii că nu vând cireșele și prunele, în loc să le ofere gratis oricui dorește. Paraschiva privește lumea prin lentilele pragmatismului, de aceea discrepanța dintre cele două „coduri” existențiale – al Paraschivei, respectiv, al celor doi soți – stârnește comicul: scrisul, munca fizică, împărtășirea preaplinului sunt păguboase, din perspectiva Paraschivei, deoarece nu aduc bani, în vreme ce, pentru cei doi soți, ele reprezintă reale prilejuri de bucurie și de reacordare a sinelui la o normalitate fragilă.

A treia delatațiune vine de la „unul din cei cinci” informatori de la Institutul de Arte Plastice și dezleagă ambiguitatea cu privire la motivele pentru care s-a sinucis Sanda. Discursul informatorului anonim împletește trama denunțului – câte persoane au fost la înmormântarea Sandei, ce s-a discutat, replica lui Vasile Munteanu despre posibilitatea ca Sanda să fi fost informatoare – cu spovedania (el e cel care a „recomandat-o” pe Sanda informatorului, așadar, vinovatul moral de sinuciderea kolegei prea fragile). În această ipostază, securistul nu beneficiază doar de ascendentul „omului în uniformă”, ci devine și preot, și psiholog:

– Te sfătuiesc să spui toate prostiile pe care le ai de spus aici și acum. Și mai ales cât mai repede. [...] Deci, grăbește-te să spui tot ce ai de spus, cu condiția să n-o mai repeți niciodată și în fața nimănui. Nu mă interesează ce ai simțit în fața sicriului, dar mă interesează să știi – și să știi – că între noi (deci și între tine) și acel sicriu nu este și nu poate fi nici o legătură. (Blandiana 1993: 153)

Fiind cel care permite privilegiul mărturisirii, ofițerul pare să instituie o legătură cu informatorul, dar de fapt nu face decât să permită o defulare neurmată de iertare sau de eliberare, ci de sigiliul tabuului. Nemaivorbirea devine astfel o ipostază verbală a demolării – neputință de a uita, dublată de dispariția referentului.

Ultima intervenție din registrul denunțurilor se desfășoară în al doilea plan narativ, iar protagoniștii sunt Radu, studentul preferat al lui Tudor Țărnea și un coleg al lui Radu, ofițerul-racolator. Discursul e acid, racolatorul dând dovadă de cinism, iar Radu de o ironie care nu îl protejează însă de soluția din final – fuga ilegală în Turcia unde, la capătul drumului întârziat vreme de trei zile, băiatul e găsit leșinat printre sacii cu pesticide între care se ascunsese. Argumentele informatorului mizează inițial pe statutul precar al profesorului din învățământul secundar, în sumbrul deceniu al nouălea (repartițiile, cazarea în condiții mizere, sărăcia generalizată care obligă la fraudă – note de trecere în schimbul alimentelor sau al lemnului de foc –, întreruperea activității didactice din motive de economie la combustibil sau pentru practica agricolă etc. (Blandiana 1993: 226)), pentru ca ulterior ofițerul să treacă la intimidare:

Trebuie să înțelegi – și ți-o spun cu reală prietenie – că situația de acum o jumătate de oră a dispărut din viața ta o dată pentru totdeauna; nu poți fi decât mult mai bine sau mult mai rău decât înainte. Hotărârea între cele două posibilități îți va aparține, evident, dar natura posibilităților nu depinde decât de tine. (Blandiana 1993: 227)

Inducerea ideii că individul e doar o păpușă în mâinile unei forțe care poate să îi încline destinul înspre mult mai bine sau mult mai rău, că liberul arbitru se reduce la binomul supunere – răzvrătire, adică renunțare la sine – renunțare la lume îl destabilizează pe Radu, care încearcă să-și reumanizeze colegul, cerându-i să își amintească felul în care s-a simțit el în ipostaza de „recrut”. Însă colegul lui Radu, deja „prelucrat”, îi oferă tânărului ultimul argument, sub forma unui utilitarism vidat de scop, care face ca mecanismul supravegherii totalitare să funcționeze perfect:

Instituția despre care vorbești se descurcă oricum și fără tine, și fără mine, și fără oricare dintre noi. Asta trebuie să fie axioma de la care pornești. Refuzul tău nu atrage după sine neîndeplinirea unei anumite acțiuni cu care ai putea să nu fii de acord (supravegherea Profesorului, de exemplu), ci îndeplinirea ei de către altcineva. Refuzul tău, deci, nu este util Profesorului și nimănui altcuiva, decât, poate, cine știe căreia idei abstracte, el este inutil în sine, în cel mai înalt grad, inutil pur și simplu. [...] În fond, poți chiar, într-un anume sens, să-l protejezi [pe profesor, n.m., C.G.]... Ți-o spun cu seriozitate și fără pic de ironie. De altfel, a nu ți se aproba să rămâi la catedră ar fi o lovitură nu numai pentru tine, ci și pentru el, care s-ar vedea brusc încălțat, în locul elevului favorit cu care s-a obișnuit să lucreze, cu cine știe ce incapabil de care în plus i-ar fi frică (pentru că în situația dată n-ar putea să se facă a nu bănuți că personajul impus este un supraveghetor). De tine depinde, deci, nu numai să-ți asiguri viitorul – științific în primul rând –, ci să asiguri în același timp profesorului un colaborator de nădejde, făcându-i în plus tot binele de care vei fi în stare, în calitatea ocultă pe care o vei deține pe lângă el. (Blandiana 1993: 228-229)

Dictonul „nimeni nu e de neînlocuit” funcționează în ambele direcții, a dezindividualizării și a șantajului. Nimeni nu este de neînlocuit, așadar întotdeauna se va găsi cineva care să acționeze în locul celui care nu acceptă colaborarea, prin urmare, refuzul este inutil. Mai mult, nimeni nu e de neînlocuit înseamnă că elementul uman a-tipic, „rebutul”, cum se definește Alexandru Șerban, reprezintă o cantitate neglijabilă în acest sistem și, prin urmare, dispensabilă. Redus la un indicator statistic, la un pion care poate fi mutat pe oricare dintre pozițiile mesei de șah, individul se poate folosi astfel de alibiul moralității suspendate și, la adăpostul unei conștiințe vegetalizate, poate accepta colaborarea chiar în forma de sindrom Stockholm expusă de prietenul lui Radu, în care supraveghetorul devine binefăcător și pentru sine (asigurarea carierei), și pentru cel supravegheat (altul ar fi fost mai rău).

Cele patru delațiuni analizate până acum – și, în mod bizar, absente în abordările critice ale romanului<sup>2</sup> – funcționează, în această logică a construcției

---

<sup>2</sup> V. Ruxandra Cesereanu 2015: 91, pentru o mărturie a Anei Blandiana în legătură cu planul narativ al delatorilor și mirarea scriitoarei legată de interesul slab al criticii de întâmpinare, în legătură cu acest nivel romanesc: „Am crezut în timp ce scriam, și mai cred și acum, că una dintre calitățile cărții este ideea de a dubla anumite scene prin imaginea lor rezultată din «raportarea», de către unul dintre participanți, a faptelor. Dialogul dintre diferiții delatori și superiorii lor ierarhici mi-a dat posibilitatea să individualizez câteva tipuri ale acestei faune (dar de ce, oare, folosim cuvinte care se referă la inocentele animale, atunci când vorbim de ticăloșia oamenilor?) și să încerc demontarea mecanismului a cărui funcționare reprezenta chiar principiul de funcționare al societății. Am fost extrem de mirată că în numeroasele cronici ale cărții nimeni nu a remarcat acest aspect. M-am întrebat, chiar, dacă neobservarea lui se datora faptului că era perceput ca un rău prea banal pentru a mai fi menționat sau, dimpotrivă, le apărea comentatorilor ca insolit și poate exagerat”.

romanului pe principiile fugii muzicale, în diezi al căror rol este de a potența „efectul de real” specific fiecărui plan. De asemenea, împreună, ele completează imaginea universurilor încastrate – deci prizoniere, dependente unul de altul, supravegheate din exterior – cu imaginea complementară, a supravegherii ubicue și interioare. Marele Păpușar, a cărui prezență fiecare dintre personaje o intuiește într-un „dincolo” nedefinit, își găsește corespondentul în Ucenicul Păpușar, în ipostaza lui grotescă, pentru că umană și din sfera „celuilalt-apropiat”: prietenii, vecina, colegul de la muncă, studentul preferat.

### Poetica „la vedere” și sertarul secret

La o primă vedere, *Sertarul cu aplauze* este un text care își dezvăluie fără rest poetica. Intervențiile auctoriale explicitează totul, oferă interpretările faptelor, orientează în permanență lectura. Totul se oferă, absolut seducător: cele trei planuri narative, descrise prin metafora celor trei fluvii care se întâlnesc în mare (le text), subordonate jucăuș în formula „ $F_3 \rightarrow F_2 \rightarrow F_1$ ”, unde  $F_1$  este „*de aspect fantastic și de structură romantică*”,  $F_2$  – „*sobru și echilibrat, de tip clasic*” –, iar  $F_3$  – „*modern în inconsistența sa, existând doar ca proiect și concluzie, a celorlalte două, comentat continuu și viață numai în măsura în care comentează viața*” (Blandiana 1993: 278-280); iluziile (repede părăsite, ale) noului roman francez (Blandiana 1993: 279); faptul că  $F_1$  aparține poeziei,  $F_2$  – genului epic, iar  $F_3$  niciunui gen; că  $F_1$  este o oglindă convexă, iar  $F_2$  o lupă „*cuprinzând un minim fragment, din care nu se poate deduce, în afara texturii, aproape nimic*”, în vreme ce  $F_3$  reprezintă „*cutia în care sunt ținute lentilele, cu indicațiile de utilizare și condițiile în care au fost produse*” (Blandiana 1993: 280); observațiile privind stilul scrierii –  $F_2$  este relatat la persoana a III-a, timpul prezent, fiind singurul care are pretenții de obiectivitate,  $F_1$  este cel mai literar, scris la persoana I, timpul imperfect, iar  $F_3$  e scris la prezent și e format din comentariu și din amintiri (Blandiana 1993: 279-280). Autoarea își înscrie în metadiscurs inclusiv conștiința faptului că ce face ea nu e decât să recicleze procedee din recuzita modernă, pentru a învinge „boala” care este cartea în sine (Blandiana 1993: 284).

Or, tocmai această supraveghere a modului în care se configurează sensul, toată această punere în discurs a travaliului auctorial trezește suspiciuni. Procesului de explicare a poeticii, plasat cu modestie sub cupola bătrânului modernism, îi poate fi atribuit un rol terapeutic, dar doar în ordinea existențialului. La nivelul politicii literare, romanul Anei Blandiana nu este tributar (numai) modernismului nici ca tehnici, nici ca viziune, nici ca discurs. În privința tehnicilor, încastrarea lumilor reprezentate maschează o rețea de nișe prin care elemente din cele patru niveluri comunică nu numai între ele, ci și cu alte cărți ale scriitoarei sau chiar cu biografia ei, într-o proliferare de sensuri. În privința viziunii, cartea se remarcă printr-un profund anti-umanism specific postmodernității și opus privirii critice, dar semnificante, din volumele anterioare ale scriitoarei. De altfel, romanul Anei Blandiana poate fi citit și ca o exorcizare de sine prin multiplicarea la infinit a propriei identități și a disponibilităților (im)posibile de manifestare a eului. În acest sens, ca *egografie*, textul construiește o imagine a proliferării de sine până la limitele insuportabilității. În

privința discursului, lumea configurată în roman se regăsește în plin proces de reificare și este plasată sub semnul spectacularului.

Primul palier al acestei poetici ascunse îl reprezintă rețeaua de nișe dintre *Sertarul cu aplauze* și volume anterioare ale scriitoarei, cel mai important fiind *Arhitectura valurilor*. La fel ca în cazul volumelor publicate în 1976-1978, și în această situație se poate observa procesul de tratare în registru dublu a acelorași obsesii: îndemnul pe care Tudor Țârnea îl adresează studenților de a fugi în somn, pentru că are avantajul provizoratului (Blandiana 1993: 59) este un ecou burlesc al poeziei *Somnul*, care dezvoltă motivul evadării în vis, singurul loc unde stăpânul nu își poate urmări sclavul (Blandiana 1990: 23). La fel, motivul cântecului de greier – aici respirație electrică a universului (Blandiana 1993: 60-61) – amintește de imaginea greierilor – „prinți de țipăt jertfiți/ Singurătăților lumii”, sublimând suferința în poezie, din volumul *Ochiul de greier* (Blandiana 1981: 5). Autoarea își imaginează cum, dacă nu ar evada fizic în timpul blocajelor, Alexandru Șerban probabil că ar începe să numere până la un milion și înapoi, într-un simulacru al evadării (Blandiana 1993: 116), la fel ca subiectul din poezia *Numărătoarea inversă* (Blandiana 1990: 63). Soțul Paraschivei, Lae se laudă că e navetist și că poate să-și cumpere zarzavaturile (Blandiana 1993: 75), imagine în registru comic a dramaticului fluture-navetist – formă de viață interregn, inferioară – din *Arhitectura valurilor* (Blandiana 1990: 9). Știrea că la baza piramidei lui Keops se află o corabie, spusă autoarei de către P. (Blandiana 1993: 180) își găsește corespondentul poetic, în registru oniric, ca scenariu al alunecării de neoprit a piramidei pe marea de nisip a deșertului (Blandiana 1990: 66-67). „Roata înțepenită a istoriei” (Blandiana 1993: 233), care nu-i mai permite timpului să aibă sens poate fi considerată supratema volumului de poezii, iar unul dintre scenariile disperate de revoltă imaginate de autoare, acela de a-și da foc în piața publică (Blandiana 1993: 234) este un ecou al poeziei *Dacă* (Blandiana 1981: 82-83). Eroismul mineral, atemporal și deci superior determinărilor istorice (Blandiana 1993: 296) amintește de elogiul pietrei din poezia *Omphalos* (Blandiana 1990: 21), iar trezirea lui Alexandru Șerban, în dimineața în care fuge din ospiciu e asemănată cu o „silnică întoarcere la viață”, amintind de meditația naratoarei din *Orașul topit* asupra ideii de somn ca moarte provizorie (Blandiana 2011: 82). Replica „Principalul e să nu ne pierdem mințile” apare atât în încercarea disperată a autoarei de a-i reda speranța Sandei (Blandiana 1993: 147), cât și în poezia *Termometru*, în registru burlesc (Blandiana 1990: 84).

Rețeaua de nișe este completată de trimiteri și dezvoltări mai complexe, precum motivul îngerului exterminator: în volumul de poezii, subiectul se transpune în ipostaza arhanghelului apocalipsei, dar nu are curajul să distrugă umanitatea nevolnică (Blandiana 1990: 78-79). În roman, imaginea îngerului exterminator apare inițial în discursul mefistofelicului doctor Beutan. Pornind de la premisa că și diavolul e înger, doctorul încearcă să îi inoculeze lui Alexandru ideea că îngerul salvator poate fi identic cu îngerul exterminator, ambiguitate al cărei scop constă în manipularea lui Alexandru, prin destabilizarea principiilor morale ale „pacientului” (Blandiana 1993: 204). A doua ocurență a imaginii îngerului exterminator se observă în descrierea tânărului necunoscut care îl vizitează pe Alexandru. Compararea tânărului că îngerul exterminator are loc chiar după ce necunoscutul îi relatează lui Alexandru cum și-a ales locul –

aglomerație, oră de vârf, frustrarea oamenilor care așteaptă autobuzele întârziate – de unde urma să denunțe sistemul (Blandiana 1993: 265).

Vinovăția martorului care nu acționează și se dovedește incapabil de solidarizare – asumată individual sau atribuită alterității amorfe – reprezintă firul roșu al volumului de poezii, iar faptul că tânărul necunoscut este singurul personaj în ipostaza celui care acționează, a îngerului exterminator, are o motivație biografică: după mărturisirea scriitoarei, vizitatorul lui Alexandru a fost modelat după tânărul pe care Ana Blandiana l-a văzut încătușat, în Gara de Nord și a cărui imagine a asociat-o cu autorul exploziei unui geamantan cu manifeste anti-comuniste, care avusese loc cu două zile înainte:

Era un bărbat de cel mult 40 de ani despre care, ciudat, nu îți venea să spui că e un tânăr, și asta nu din cauza vârstei, ci a unei hotărâri, sau autorități, sau demnități care îl înconjurau ca un contur de maturitate. [...] Apoi, cu un fel de grabă, ca și cum l-aș fi așteptat, a devenit unul dintre personajele romanului *Sertarul cu aplauze*, la care lucram. Dar e ciudat că, dincolo de biografia pe care i-o atribuisem și pe care portretul lui fizic îl ocupa în economia cărții, nu m-am întrebat nici atunci în gară, nici mai târziu de ce fusese arestat, ce făcuse, cum se împotrivise. [...] Nu cred că exagerez susținând că în perioada care a urmat și care a fost printre cele mai întunecate pe care le-am trăit, acel personaj, despre care nu știam în fond nimic și care a devenit în scurt timp doar o imagine, a fost pentru mine un punct de sprijin împotriva depresiei. (Blandiana 2013: 351-352)

Importanța acestui personaj este confirmată și de poezia din *Arhitectura valurilor* ce tematizează întâlnirea dătătoare de speranță:

Peron murdar, păzit cu grijă  
După explozii de hârtie,  
Doi pumni la spate prinși în fier  
Și între uniforme, fie

Acest stop-cadru chiar emblema  
Speranței sub un soare gri!  
Prin ochelarii de cătușă,  
Viitorul verbului a fi. (Blandiana 1990: 43)

Plasat în perimetrul lui „a fi” (a acționa), care se opune lui „a privi” (a fi martor, deci pasiv și complice la crimă), tânărul din gara de Nord alimentează și speranțele lui Alexandru, în roman. El îi povestește lui Alexandru despre încercarea de a trezi mulțimea anesteziată. Deși reușește să le vorbească oamenilor și să le atragă atenția, eșuează în a-i solidariza cu el. Eșecul ia proporții grotești, pentru că reprezentanții Puterii aleg cea mai perversă modalitate de a opri diatriba celui revoltat: în loc să îl forțeze pe el să tacă, forțele de ordine aduc o echipă de filmare care înregistrează chipurile celor din mulțime. Spaima de a fi descoperit e infinit mai mare decât nevoia solidarizării, așa că ceea ce promitea să fie începutul unei revolte comune sfârșește într-o fugă haotică și nebunească, o fugă de sine a fiecăruia dintre cei vizați de camera de filmat (Blandiana 1993: 267-268).

Tot în acest plan narativ, într-unul din monologurile cu care îl chinuie pe Alex, doctorul Beutan face trimitere la cântul III, 55-57, din *Infernul* lui Dante, mai precis, la cei care „din lașitate n-au ales între bine și rău” (Blandiana 1993: 199). Aceași trimitere este făcută de scriitoare în poezia *În teacă* (Blandiana

1990: 52-53), într-o diatribă împotriva celor lipsiți de curaj și deci de perspectiva absolvirii. Pentru ei, timpul refuză să curgă, să devină istorie semnificantă, la fel cum pentru interlocutorul tăcut al doctorului Beutan distincția dintre ore, zile, luni și anotimpuri își pierde sensul, în perioada prizonieratului în ospiciu. Astfel, monologurile doctorului își dezvăluie natura duplicitară: din perspectiva tovarăsei Mardare – directoarea ospiciului și mandatară a Puterii –, miza lor este să îl dezechilibreze pe Alexandru, să îl facă să-și piardă speranța, dar, din perspectiva doctorului Beutan – scindat între revoltă și supunere –, discuțiile ar trebui să funcționeze ca un catalizator al revoltei lui Alexandru.

În acest plan al textului, o ultimă – dar și probabil cea mai semnificativă – tratare în registru dublu se remarcă în scena violului Sabinei, transpunere în registru grotesc a poeziei *De dragoste* (Blandiana 1990: 20). Dacă textul poetic mizează pe o formă disperată de solidarizare – transmiterea țipătului prin intermediul sărutului, într-un efort deznădăjduit de păstrare a intimității față de agresiunea lumii coșmarești –, versiunea epică denunță coșmarul exterior al supravegherii și intruziunii brutale în spațiul intim, dar și pe cel interior, al pedepsirii de sine și a celui apropiat prin în-scenarea intimității, spectacularizate acum pentru „celălalt îndepărtat”.

Prima „urmă” a dublului registru este vizibilă în descrierea Sabinei în timpul actului erotic. Psihologa îl domină pe Alexandru *de facto*, pentru că are privilegiul „halatului” și o privire care blochează comunicarea. Ea este cea care îl diagnostichează pe protagonist cu „obsesie sexuală”, pe baza testelor Rorschach, scenă spumoasă prin felul în care Alexandru creează universuri întregi și include chiar și detaliile care nu se văd în fotografii, într-un gest de revoltă împotriva abuzului instituțional. Obedientă față de tovarășa Mardare, dar și îndrăgostită de Alexandru, Sabina pătrunde la el în cameră și se lasă în sfârșit dominată de cel pe care îl domină sub protecția halatului:

Știam că-i fac rău și sufeream de durerea ei, o auzeam gemând sub gurile mele nenumărate, deschise asupra ei și devorând-o, făcând-o să dispară în mine așa cum la rândul meu dispăream în ea, făcând-o să o doară, ca să nu mă uite că sunt acolo, în centrul ființei ei în jurul căreia se-nvrăte soarele și celelalte stele, în centrul în care propriul meu centru suprapus cu sălbăticie, cu exactitate, se topește, dispărea suferind [s.m., C.G.]. (Blandiana 1993: 243-244)

Structura subliniată este ultimul vers din poezia *De dragoste*. Și în poezie, și în roman, soarele și stelele sunt reperele în funcție de care individul își confirmă centralitatea în univers. În textul poetic, universul e în agonie, astrele stingându-se în paralel cu disoluția cuplului. În roman, dimpotrivă, stelele reafirmă vitalitatea subiectului, întregit prin solidarizarea – fie ea doar erotică – cu „celălalt apropiat”. De altfel, este semnificativ că structura reprezintă ultimul vers din *Paradisul* lui Dante – „L’amor che move il sole e l’altre stelle” (*Paradisul*, XXXIII,145) – și care surprinde revelația lui Dante asupra perfecțiunii cuvântului divin. La Ana Blandiana însă, mântuirea este imposibilă, subiectul poate cel mult să-și amâne prăbușirea în haosul existențial, întrucât cuvântul și-a pierdut forța soteriologică.

După consumarea actului, Alexandru își dă seama că întreaga scenă fusese urmărită de dincolo de ușă. Dezgustul protagonistului este însă deturnat în

furie când Alexandru înțelege că Sabina era conștientă de supraveghere și că indiferența ei riscă să îl înglobeze și pe el. Urmarea este că bărbatul își canalizează mânia într-un nou act sexual, Sabina devenind victima procesului de exorcizare:

[...] m-am azvârlit asupra ei ca un animal de pradă pentru care dragostea și ura nu sunt decât două fețe ale aceluiași instinct devorator. Nu o mai sărutam și nu mai sufeream de durerea ei: îi făceam rău și mă bucuram că-i făceam rău, o sfâșiam, o striveam, o înjunghiam și-o rupeam în bucăți, fără să-mi pese de ce simte și de ce aude, ținându-i brațele răstignite de mâinile mele încheștate cu ferocitate și mușcându-i până la sânge buzele pe care și le mușca ea însăși pentru a nu începe să țipe. [...] începuse să plângă cu hohote și spasmele nebuniei mele, înverșunate, se amestecau, se suprapuneau peste hohotele ei, dezlănțuite și unele, și altele [...]. Și numai când am simțit că eu însumi, de cine știe când, plâng nebunește, cu hohote, am cuprins-o în brațe frățește pe femeia hohotind rănită sub mine și, încercând să-i opresc țipătul cu propria mea gură hohotitoare, mi-am lipit obrazul ud de plâns de obrazul ei scăldat în lacrimi și am strâns-o tare, cât am putut, pentru ca atunci când, liniștindu-ne, ne vom trezi din coșmarul cenzurat al acestei patimi, să ne simțim fiecare din noi cât mai puțin singuri. (Blandiana 1993: 244-245)

Prin în-scenarea actului, Alexandru se transformă din actor în spectator al propriului spectacol, iar supravegherea „celuilalt îndepărtat” e atenuată, chiar și temporar, de auto-supraveghere. Țipătul înăbușit în care sfârșește violul e un contrapunct grotesc al regăsirii de sine prin celălalt, din registrul poetic. Gestul lui Alexandru e dublat de conștiința iremediabilei alienări, iar motivația lui nu e iubirea, ci mila față de femeia rănită.

Nișele mai funcționează în planul al treilea, al metadiscursului, unde se observă patru asemenea tratări ale obsesiilor în registru dublu: motivul scriitorului responsabil față de poporul său, imaginea căderii infinite, omul-pește și „nostalgia arhitecturii într-un peisaj de chirpici”.

Responsabilitatea scriitorului față de propriul neam este justificată în ambele registre prin „sărăcia” spirituală a poporului din care s-a născut și e comparată cu situația tânărului sărac, legat de familia rămasă acasă și pe care trebuie să o ajute și pentru care trebuie astfel să își sacrifice libertatea (Blandiana 1993: 69-70; Blandiana 1990: 86). De altfel, textul poetic se numește *Obsesie*, iar în roman discuțiile despre popor, despre relațiile ambigue dintre lașitate și demnitate sau dintre solidaritate și bășcălie reprezintă nu doar o temă de meditație a autoarei, ci și a polemicilor duse între personajele de pe toate planurile narrative: doctorul Beutan și Alexandru Șerban, Alexandru și tânărul necunoscut, Tudor Țărnea și Alexandru, Valeria și Mircea, autoarea și P.

„Nostalgia arhitecturii într-un peisaj de chirpici” este o structură prezentă *tale quale* în ambele registre. În roman, ea surprinde modul în care autoarea se raportează la proză și la poezie:

De altfel, au trecut între timp ani în care am continuat să scriu poeme, și am început să scriu proză fără să am sentimentul că se schimbă ceva esențial în felul meu de a reda lucrurile, și într-un caz și în altul fiind vorba de imagini și de fragmente care se însumau pentru a da nu o arhitectură, ci o aură. Nostalgia arhitecturii într-un peisaj de chirpici a fost izvorul tuturor donquijotismelor mele. (Blandiana 1993: 172)

În acest sens, imaginea citată are sensul unui proiect de scriere într-un registru inter-generic, în care emoția estetică să prevaleze asupra rigurozității

tehnice. Și în registrul poetic structura pare să surprindă aceeași nevoie de ordine și de sens, dar naturale, ca reacție la contra-facerea naturii prin procesul delirant de „sistemizare” comunistă, dar, citită prin prisma mărturisirii din roman, poezia își reconfigurează sensul și poate fi interpretată și ca o *ars poetica* hipercodificată (Blandiana 1990: 32).

Hibridul om-pește, omul cu branhii, este vizibil în poezia *Lună plină*, text în care subiectul invocă luna să-și arunce năvodul pentru a pescui o colectivitate anesteziată de somn (Blandiana 1990: 38). Branhiile reprezintă aici mutația în rău, semnul de acomodare la marele somn comun. Opoziția aer-apă o subîntinde pe cea etică, dintre conștiință și somn, revoltă și adaptare. În roman, mutația în rău este recurentă în discuțiile despre poporul român, în condamnarea contra-selecției operantă în lumea nouă, iar în finalul romanului motivul e formulat ca atare, când, de sub valurile care înghit totul, Alexandru și autoarea încă aud răsetele mandatarilor Puterii și ale celor „convertiți” – Frusinica sau Sabina:

Îi auzi? Îi auzi cum respiră, și râd, și-și bat joc, și fac bășcălie? Îi auzi cum se adaptează, cum se descurcă, cum își transformă plămâni în branhii și pielea în solzi? Cum și cine îi face să accepte orice, să o scoată la capăt în orice condiții, să învingă oricum? Să nu le pese de nimic? (Blandiana 1993: 350)

Cum fragmentul face parte din capitolul scris după 1989, semnificației omului-pește i se poate suprapune și experiența dezamăgirii post-totalitare, confuzia generalizată din primii ani de după revoluție și disperarea scriitoarei că, la începutul deceniului zece, poporul român încă era un popor vegetal. Poporul care „se descurcă”, în loc să se revolte și se ascunde în loc să se solidarizeze primește încărcătura simbolică a hibridului goyesc, a monstrului care contrazice evoluția biologică pe verticală.

Ultima nișă de la nivelul metadiscursului unește poezia *Punctul bătrân* și „căderea” Sandei – cea nervoasă, dar și cea fizică. Textul poetic plasează căderea în regimul visului, unde subiectul își dorește să amâne punctul impactului, într-o viziune a contopirii căderii cu zborul:

Aș putea face ingenios  
Să dispară  
Căderea însăși,  
Dizolvându-i contururile,  
Îndepărtându-i-le la infinit,  
Lipsind-o de definiție,  
De pragul de sus, de pragul de jos...  
O răsucire în zbor,  
O zvârcolire spre-adânc  
Ar fi identice [...] (Blandiana 1990: 41)

În planul romanului, căderea nervoasă a Sandei, urmată de sinucidere e resimțită dureros de autoare, care se simte vinovată că nu a reușit să o ajute și că, astfel, a eșuat în a se solidariza cu celălalt. Scenariul posibil al sinuciderii întretaie amintirea ultimei întâlniri cu pictorița, reluând contrapunctiv motivul căderii în gol:

...Era o cădere cu încetinitorul, care nu se mai termina. Era ca o scenă dintr-un film, ba chiar fusese o scenă de film, un film nu tocmai bun, din Noul val, în care Brigitte Bardot cădea de pe un acoperiș, cădere la nesfârșit. De fapt, cât poate să dureze în realitate o cădere? Două-trei secunde, cinci? Și chiar dacă vrei să cazi, dacă te arunci absolut intenționat, mâinile tot se zbat ca într-un zbor, în mâncelile portocalii, încercând să se sprijine pe aer, să frâneze căderea. Doamne, ce prostie, poate că nici nu era îmbrăcată în halatul portocaliu, poate că nici... [s.m., C.G.]. (Blandiana 1993: 147)

Citite unul în oglinda celuilalt, cele două texte își îmbogățesc sensurile, nostalgia căderii în gol din poezie devenind sinonimă nebuniei și renunțării, iar amânarea lovirii de pământ – o formă de penitență, o fugă de realitate. Mai mult, incapacitatea autoarei din roman de a-și proiecta sinuciderea Sandei altfel decât prin filtrul cultural înscriu o altă fugă, cea de sine, ca apropiat care apelează la paliativul ficțiunii cinematografice pentru a-și cenzura spaima de real.

Poetica „ascunsă” a romanului se manifestă și în planul lingvistic, în care cuvântul se supune reificării. Latura abstractă a limbajului este transplantată în material, stilul funcționând ca un contrapunct al încremenirii personajelor în real: scena grotescă în care Ilie, Patronul și Neacșu aduc din baie coșul cu rufe murdare ale lui Alexandru este un asemenea exemplu de literalizare a metaforei. „Rufe murdare”, metaforă pentru secretele cuiva, în roman prind forma unui vraf de obiecte vestimentare – dintre care multe pierdute de personaj sau sustrase acestuia – expuse în fața prietenilor. Gradul accentuat de murdărie a hainelor este simbolic pentru modul în care limbajul Puterii contraface evenimentul anodin și îl investește cu semnificații degradante:

Primul lucru care m-a frapat a fost mirosul pestilential al grămezii de rufe ce păreau deosebit de murdare și pe care, cu o bruscă spaimă, le-am descoperit ca fiind ale mele. [...] Totuși, nu-mi aminteam să am atâtea rufe murdare și mai ales nu-mi aduceam aminte să fi lăsat vreodată rufe să se murdărească în halul acela grețos. [...] Ciorapi deșirați și răscuțiți, prosoape cu urmele degetelor murdare, cămăși cu gulerul negru, chiloți mototoliți și scârboși, așternuturi cu pete dubioase, defilau astfel birocratic și meticulos, într-o adevărată paradă a maculării. Îmi venea să intru în pământ de rușine și binecuvântam faptul că, cel puțin, Valeria dormea. Dar nu, fără ca nimic să o fi trezit, întreaga populație a încăperii asista cum nu se poate mai interesată la acest spectacol promiscuu, ca și cum ar fi fost vorba despre ceva cu adevărat fascinant. Mircea, disprețuitor, Maria urâtită de curiozitate, Florin jignit și mirat, fiecare reacționa după felul său de a fi, după temperament și după umoarea de moment, dar cu toții aveau aerul că nu se așteptau de la mine la ceva atât de urât și de degradant. [...] Se rotea acum prin aer un cearceaf pe care vărsasem cafeaua bătută în pat și pe care îl aruncasem la gunoi (și fusese luat de gunoieri) de mai bine de un an; o batistă în care îmi suflasem nasul la ultimul guturai, pierdută în tramvaiul spre Casa Scânteii și regăsită acum uscată și prăfuită, chircită într-o poziție demnă de o sculptură aparținând hiperrealismului; un tricou pe care-l cumparasem de la o tarabă cu solduri din Verona, care-mi fusese furat pe plajă vara trecută la Neptun, dar care nu fusese niciodată atât de murdar și nu purtase acele indecente urme de ruj pe care Neacșu le și înregistrează cu domestică sărguință [...]. (Blandiana 1993: 29-30)

Umilirea individului de către reprezentanții Puterii se realizează nu numai prin expunerea „rufelor murdare”, a secretelor, ci și prin „spargerea anturajului” – adică expunerea secretului în cercul de apropiați ai celui supravegheat – și, cel mai important, prin resemantizarea acestui secret:

obiecte (secrete) inocente precum o batistă folosită, un cearceaf pătat de cafea, un tricou pierdut devin, prin operațiunile de sustragere și de murdărire (lansarea zvonurilor) dovezi de netăgăduit ale unui comportament promiscuu.

Scena aceasta a „rufelor murdare” poate fi considerată o efigie a limbajului romanesc, unde metafora literalizată sau concretizarea abstractului subliniază angoasa personajelor și comprimarea universului: Maria Sărescu pare „că mușcă vorbele dure, pe care le lasă apoi să cadă, grele, deosebit de materiale, cu urma mușcăturii vizibilă în substanța lor solidă, sticloasă, de cuarț” (Blandiana 1993: 83), Sabina înaintea „cu capul drept, susținut ca un fruct de sepelele gulerului rotund” (Blandiana 1993: 122), cuvintele tovarășei Mardare sunt „[vorbe] stridente aruncate prin aer asemenea unor așchii metalice ce uitau să mai cadă” (Blandiana 1993: 136), expresia „a ști și numărul de la pantofi” e asimilată literal de către Sabina (Blandiana 1993: 160), hohotele doctorului Beutan „zgârie pereții, sparte, ascuțite, zgrunțuroase” (Blandiana 1993: 197), Alexandru se simte năclăit de discursurile doctorului (Blandiana 1993: 211), aerul devine „o materie densă care trebuia învinsă” (Blandiana 1993: 241), amintirea muzicii șterge „ca o radieră” realitatea insuportabilă (Blandiana 1993: 254), Alexandru își privește colegii de exerciții „în ochii lor de porțelan, de care privirea se lovea fără a reuși măcar să-l zgârie” (Blandiana 1993: 256), vorbele Sabine îl învăluie pe Alexandru „ca un roi de insecte în zbor” (Blandiana 1993: 330). După cum se observă, privirea și cuvintele sunt principalele vizate de acest proces de reificare, pentru că, materializate, devitalizate, ele își pierd funcția primordială, aceea de a institui comunicarea. Transformarea lor în așchii, în insecte, în cioburi nu face decât să reconfirme alienarea subiectului de lume.

Simptomele se remarcă și în al doilea plan narativ: vocea lui Tudor pare ruginită, tăcerea lui e compactă (Blandiana 1993: 285), cuvintele lui „primesc greutate, se lasă cântărite” (Blandiana 1993: 304), la un moment dat, Tudor Țârnea spune ceva pentru „a umple cu ceva tăcerea dintre gânduri, așa cum se pune în magazinele de sticlărie fân de hârtie sau talaș de lemn între pahare, ca să nu se spargă” (Blandiana 1993: 56), întrebarea doctorului Tunaru „rămâne în aer ca un avion de hârtie care nu se hotărăște să cadă” (Blandiana 1993: 302), cuvintele lui Alexandru „se sleiesc pe marginea răcită a gândurilor” (Blandiana 1993: 310), ceața pătrunde în casă „ca o fîntă vie” (Blandiana 1993: 335), râsul Frusinicăi se aude „urcând ca pe fușteii unei scări treptele gamei” (Blandiana 1993: 344), râsul Irinei pare „cățarat [...] prin aer pe frânghiile unui portativ” (Blandiana 1993: 108), somnul copilăriei, rememorat de Alexandru, „se făcea gros, uleios, dulce, și începea să curgă încet, încet, ca o miere abia fluidă, printre silabe” (Blandiana 1993: 111).

Și în planul auctorial se întrevăd manifestări ale tendinței de reificare a cuvântului, deși acest tip de ocurențe punctuale este mai rar: transpunerea eșuată a gândului în limbaj e asemănată cu alimentele „care își schimbă culoarea și gustul la contactul cu aerul” (Blandiana 1993: 325), iar cartea e comparată cu o pereche de aripi crescând pe trupul autoarei (Blandiana 1993: 283). În schimb, finalul romanului reprezintă apoteoza procesului de literalizare a metaforei: cele trei fluxuri narrative fuzionează, prin aducerea tuturor personajelor la Plai, iar metafora fluviului, teoretizată de autoare, se

materializează în potopul care înghite Plaiul. Contrapunct al apocalipsei prin lichefiere, din nuvela *Vara*, apocalipsa prin înecare din roman poate fi interpretată ca o formă de moarte a Autorului, înghițit de propria-i operă.

Tot în plan lingvistic, concretizarea abstractului este dublată de în-scenarea lumilor reprezentate. Personajele sunt fie spectatori ai piesei care se desfășoară în fața lor, fie propriii spectatori evaluându-și reprezentația: lui Alexandru i se pare că glasul îi este „*neobișnuit de ridicat*”, „*caraghios*” (Blandiana 1993: 26), Valeria are senzația „*că se terminase un spectacol*” (Blandiana 1993: 42), sanatoriul-închisoare de la Târgu Mare seamănă cu „*o scenă*” (Blandiana 1993: 88), materializarea bisericii din ceață e un „*spectacol*” (Blandiana 1993: 93), personalul medical îi privește pe cei trei invitați „*ca la un spectacol de gală despre care știi dinainte că e plicticos*” (Blandiana 1993: 95), Sabina are aparența de a fi pregătit „*un rol*” (Blandiana 1993: 120) într-o piesă secretă, Alexandru e mirat de sinceritatea propriului regret (Blandiana 1993: 121) etc.

Și în al doilea plan narativ motivul lumii ca teatru este frecvent: Ștefana se oprește „*ca și cum ar urma aplauzele*” (Blandiana 1993: 53), ritualul împărțirii unei sticle de vodcă „*se petrece cu grabă și stânjenire, ca într-o pauză de reprezentare*” (Blandiana 1993: 57), Ștefana face un gest cu mâna pe care îl simte „*singură comic și teatral*” (Blandiana 1993: 63), Alexandru are senzația „*că asistă la o piesă în care cunoaște bine actorii, dar nu și rolurile pe care aceștia le interpretează*” (Blandiana 1993: 107), invitația la o partidă de șah adresată de Radu lui Tudor Țârnea e privită ca „*începutul evident al unui spectacol*” (Blandiana 1993: 220) etc.

Cum în-scenarea existentului este direct proporțională cu gradul de încastrare a universului reprezentat, sentimentul teatralității apare mai rar în planul al treilea: o scenă de control al țărănilor cărora polițiștii le confiscă strugurii furați și pâinea cumpărată de la oraș îi trezește autoarei sentimentul că asistă la un spectacol, din cauza lipsei desăvârșite a protestelor celor controlați (Blandiana 1993: 173), iar ideea manifestelor scrise pe ziduri ca mod de revoltă este respinsă din cauza absenței spectacolului „*la scenă deschisă*”, singurul care ar permite solidarizarea (Blandiana 1993: 234).

„Privitor ca la teatru”, individul asistă neputincios la derularea spectacolului propriei existențe, absolvit de responsabilitatea liberului arbitru. Simptom al unei lumi contrafăcute, conștiința teatralității semnalează prezența Marelui Păpușar – de altfel, este semnificativ faptul că autoarea are această senzație o singură dată, și atunci, ca reacție la un spectacol care, departe de a o include, are menirea să întărească distanța dintre ea și „ceilalți”-poporul<sup>3</sup>.

Spectacularizarea existenței corespunde *ketman*-ului ca formă de supraviețuire într-un regim totalitar. Nu numai supravegherea permanentă obligă la dedublare și autosupraveghere, ci proiectul de contrafacere a lumii în sine: spălarea creierelor, complicitatea în rău, ștergerea istoriei, toate contribuie la instaurarea unei epoci post-umane.

<sup>3</sup> Alt argument – de data aceasta, în registru ludic – îl constituie schimbarea de nume, operată de la un capitol la altul, pentru personajul Turica-Irina. Inițial, soția lui Tudor se numește Turica, în capitolul III. În capitolul următor însă, „modelul” Turicăi și prietena autoarei, A., spune că nu îi place numele Turica, așa că soția lui Tudor Țârnea este rebotezată Irina, din capitolul VI.

Dintr-o altă perspectivă, denunțarea lumii comuniste, în-scenarea cercului totalitar ca formă de exorcizare poate fi citită și ca un gest de autoexorcizare, un exercițiu de multiplicare a eului într-un infinit joc de-a „ce-ar fi dacă...”. Autoarea însăși rememorează asemenea exerciții de imaginație din copilărie sub forma întâlnirii cu leul, Ștefana își amintește de zilele în care încerca să trăiască precum un naufragiat sau chiar să fie o insulă, iar Tudor Țârnea folosește jocul de șah ca pretext pentru explicarea mecanismelor imuabile ale istoriei. Din această perspectivă, *Sertarul cu aplauze* poate fi văzut ca o replicare a identității auctoriale în funcție de „sertarul” fiecărui personaj, pentru că, de la tovarășa Mardare sau doctorul Beutan și până la Alexandru Șerban și P., elemente biografice, fraze, cuvinte-obsesii migrează din registrul autoarei în celelalte planuri epice: Alexandru Șerban este născut în aceeași zi cu scriitoarea (Blandiana 1993: 6), discursul Valeriei (de altfel, purtătoare a unuia dintre prenumele oficiale ale scriitoarei) despre vechii daci oglindește ideile din tabletele Anei Blandiana (Blandiana 1993: 10), Irina împărtășește pasiunile agricole ale Anei Blandiana, precum și o parte din biografia acesteia din urmă (forțată să lucreze ca zidărită pe un șantier, debutul artistic excepțional consemnat în revista „Contemporanul”, chiar participarea stânenită a Irinei la un spectacol „ocazional” poate fi considerată o „urmă” biografică mai mult sau mai puțin conștientă (Blandiana 1993: 112-113)), ereditatea nefastă pe linie paternă a lui Alexandru Șerban, din perspectiva Sabinei ca mandatar al Puterii (Blandiana 1993: 169), admirația față de sumerieni a lui P. (Blandiana 1993: 184) sau ideea că poporul nu a meritat sacrificiul lui Avram Iancu, avansată într-unul din monologurile doctorului Beutan (Blandiana 1993: 199), imaginea-obsesie a „trântei ca o îmbrățișare” – simbolizare a compromisului dintre cenzură și autor, iar, pentru Alexandru, al apropierii maculatoare de doctorul Beutan prin inițierea comunicării (Blandiana 1993: 205), orfanii-securiști de pe Calea Victoriei despre care vorbește același doctor (Blandiana 1993: 209), ecuația dintre nebunie și normalitate într-un sistem totalitar, pe care autoarea i-o atribuie tânărului necunoscut (Blandiana 1993: 260), aceste înscrieri ale biografiei proprii în textura romanescă trec de stadiul realizării fantasticului, precum în nuvele, pentru a marca o compartimentalizare a identității auctoriale.

Mai precis, ca *alter ego* al scriitoarei, autoarea se dedublează în personajele din planul al doilea – Alexandru, Tudor, Irina, Radu, Ștefana – și Alexandru, la rândul său, refractă o identitate deja realizată în personajele din cel mai adânc strat al romanului – cuplurile Alexandru-Sabina, Valeria-Florin, precum și în Mefistoul de cartier, doctorul Beutan. Informatorii completează autodenunțul prin întextuarea masochistă în discurs a supravegherii subiectului din perspectiva supraveghetorului. Cea mai dramatică ipostază la acest nivel este a Valeriei, *Döppelgänger* al autoarei, transformată astfel în colaboratoare.

Dedublarea cuplului în cuplurile românești este o altă strategie de compartimentalizare a identității: Maria și Mihai sunt un cuplu „celebru în lumea noastră prin inexplicabila lor coeziune” (Blandiana 1993: 14), Florin este descris ca „soțul Valeriei”, Alexandru făcând imediat precizarea „*ciudat cum simțeau nevoia să precizezi de fiecare dată această relație*” (Blandiana 1993: 14), frumusețea celor doi, mai evidentă când sunt împreună, stârnește iritarea și antipatia celorlalți, iar solidarizarea lui Florin și a Valeriei în tăcere îl

frustrează pe Alexandru, care se simte cel mai apropiat de ei (Blandiana 1993: 19). Alexandru și Sabina sunt ipostaza coșmarescă a cuplului, așa cum semnaleză corespondențele dintre scena violului și poezia *De dragoste*, în vreme ce Tudor Țârnea și Irina sunt un fel de Dr. Jeckyl și Dl Hyde ai autoarei – primul se opune contrafacerii lumii prin restituirea adevărului istoric, iar Irina opune simulacrlui totalitar forme ale unei identități autentice, dar niciodată satisfăcătoare (exprimarea prin muzică, prin sculptură, prin micile culturi de plante exotice etc.).

Transpozițiile scriitoarei în personaje mai sunt susținute de leitmotivul privirii imposibile. Autoarea care mărturisește că nu-și poate îndura privirea din oglindă (Blandiana 1993: 346) este secondată de personajele care nu se pot privi: privirea doctorului Beutan îl vizează pe Alexandru, dar și pe tovarășa Mardare, de care doctorul se teme (Blandiana 1993: 128), privirea lui Alexandru alunecă peste buclele tovarăsei Mardare, când acesta denunță cirul aplauzelor (Blandiana 1993: 133), la primul chestionar medical, Sabina face imposibil contactul vizual cu Alexandru și astfel îl domină (Blandiana 1993: 160) sau îl privește ca exponent al unei categorii, dezindividualizându-l (Blandiana 1993: 163), tentativele lui Alexandru de a-și privi în ochi colegii la exercițiile de aplaudat, pentru a-i face să se solidarizeze cu el, sunt sortite eșecului, pentru că singura formă de „comunicare” a acestora constă în gestul reflex și lipsit de finalitate de a face cu ochiul (Blandiana 1993: 188), privirea întoarsă spre sine a lui Alexandru nu face decât să-i alimenteze sentimentul ridicolului, deci, să îl anuleze ca individ (Blandiana 1993: 197), privirea doctorului Beutan e „trucată” (Blandiana 1993: 198) sau îi face rău protagonistului (Blandiana 1993: 210), ochii plini de lacrimi ai Sabinei nu confirmă autenticitatea mărturisirii, iar copilul Frusinicăi îl privește pe Alexandru cu o privire goală și batjocoritoare (Blandiana 1993: 104).

Dacă, așa cum apreciază Călin Teuțișan, *Sertarul cu aplauze* este un roman al fugii (Teuțișan 2007: 929), atunci el poate fi citit și ca o fugă de sine însăși a scriitoarei, prin egografia în regimuri ale alterității dispuse după tiparul unei logici centrifuge.

Obsesia alienării revelate de privire începe să fie codificată încă din *A treia taină* („*Mă hăituieste universul cu mii de fețe ale mele/ Și nu pot să mă apăr decât lovind în mine*” (Blandiana 1969: 11), mărturisește subiectul pentru a denunța o realitate tautologică), iar în *Arhitectura valurilor* privirea întoarsă spre sine reafirmă dihotomia dintre „a fi” și a „privi” („*Îmi seamănă cu-atât mai exact/ Cu cât îmi sunt mai străină –/ Intenție ucisă de act,/ Speranță-nglodată în vină*” (Blandiana 1990: 68)). „*Ceea ce nu trebuie să pierd din vedere este că eu nu sunt personajul, ci autorul acestei cărți*” mărturisește autoarea din roman la un moment dat (Blandiana 1993: 171), întărind sugestia dispersiei subiectului în propriile obiecte. Finalul care pune semnul egalității între autori și personaje, toți prinși de diluviul maculant al cuvântului din care au fost născuți, face ca textul să poată fi interpretat în egală măsură ca mântuire de sine prin eliminarea sertarelor identitare sau ca anulare a subiectului prin amorfie lingvistică.

Dacă acest final este unul deschis către ilimitatul interpretării, așa cum observă Călin Teuțișan (Teuțișan 2007: 929), aș adăuga și o posibilă explicație: *Sertarul cu aplauze* nu este atât un roman, cât, așa cum intenționa scriitoarea și cum anunța titlul inițial, un poem. Raportat la orizontul de așteptare al epicului,

textul dezamăgește: trama epică e săracă și detectivistică (Zaciu 1993: 6), iar tehnicile sunt mai mult de sorginte interbelică, exceptând-o pe cea a palimpsestului la vedere (Teuțișan 2007: 929).

Elementele de poetică „ascunsă” discutate anterior – nișele intertextuale, poetica *Döppelgängerului*, densitatea mare a semnalizărilor pe plan lingvistic, migrarea obsesiilor dintr-un registru în celălalt – confirmă faptul că, dincolo de a înscrie realitatea reprezentată într-un registru logic și cronologic, discursul românesc se construiește prin și construiește o rețea de semnificații care produc sens la infinit. De altfel, prin sistemul de nișe, limbajul romanului nu trimite la realitate, ci la încărcătura simbolică a termenilor-cheie recurenți în discursul literar al Anei Blandiana. Suspendând funcția referențială a limbajului, scriitoarea construiește un hipertext racordat la hipotexte dintre cele mai variate, de la propriile-i creații până la mitul faustic sau la infernul dantesc.

Procesul de codificare lingvistică început în deceniul al optulea, ca etapă în construirea unei mitologii personale, își găsește apogeul în *Sertarul cu aplauze*, text autoreferențial prin excelență și pariu câștigat cu nostalgia arhitecturii poetice în peisajul de chirpici al epicului.

## BIBLIOGRAFIE

- Blandiana 1969: Ana Blandiana, *A treia taină*, București, Ed. Tineretului.  
Blandiana 1981: Ana Blandiana, *Ochiul de greier*, București, Ed. Albatros.  
Blandiana 1990: Ana Blandiana, *Arhitectura valurilor*, București, Ed. Cartea Românească.  
Blandiana 1992: Ana Blandiana *Sertarul cu aplauze*, București, Ed. Tinerama.  
Blandiana 2011: Ana Blandiana, *Cele patru anotimpuri. Proiecte de trecut*, tabel cronologic de Cătălin Sturza, postfață de Ana Blandiana, referințe critice de Răzvan Năstase, prefață de Vitalie Ciobanu, București, Ed. Art.  
Blandiana 2013: Ana Blandiana, *Fals tratat de manipulare*, București, Ed. Humanitas.  
Cesereanu 1995: Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conștiința românească*, Iași, Ed. Polirom.  
Cesereanu 2015: Ruxandra Cesereanu, „Ana Blandiana și disidenții din azilele psihiatrice”, în *Vatra*, nr. 1-2/ 2015, p. 9.  
Cubleșan 1992: Constantin Cubleșan, „Sertarul cu aplauze”, în *Steaua*, nr. 11-12/ 1992 (noi.-dec.), pp. 43-44.  
Enescu 1992: Radu Enescu, „Între apocalipsa istoriei și arta ca soteriologie”, în *Familia*, nr. 11/ 1992 (noi.), p. 4.  
Petraș 2003: Irina Petraș, *Cărțile deceniului 10*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință.  
Teuțișan 2007: Călin Teuțișan, „Sertarul cu aplauze”, în Ion Pop (coord.), *Dicționar Analitic de Opere Literare Românești*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, Vol. II, p. 929.  
Țepeneag 1991: Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*, București, Ed. Albatros.  
Ungureanu 1990: Cornel Ungureanu, „Literatura română azi”, în *Orizont*, nr. 2/ 1990 (30 mar.), pp. 8-9.  
Zaciu 1993: Mircea Zaciu, „Între patos și luciditate”, în *Familia*, nr. 4/ 1993 (apr.), p. 6.