

O artă poetică neomodernistă

Versiunea „necenzurată“ a romanului *Trei dinți din față* valorifică *Manuscrisul B* al romanului (manuscris dactilografiat), recent descoperit în arhiva privată a lui Marin Sorescu¹. După Revoluție, în plină febră a recuperării

¹ Deși și-a reeditat romanul în 1993 la Editura Creuzet, Marin Sorescu a dat la tipar tot textul cenzurat, așa cum apăruse în primele două ediții de la Editura Eminescu (1977 și 1978) și cum era deja consacrat literar (mai mult sau mai puțin). La începutul anilor '90, restituirea ar fi riscat să pară cu totul altceva decât literatură. Fragmentele cenzurate au fost recuperate pentru prima oară abia după zece ani de la încetarea din viață a scriitorului, în studiul de variante al Mihaelei Constantinescu Podocea din Marin Sorescu, *Opere VI* (Romane. Proză scurtă), Fundația Națională pentru Științe și Arte și Editura Univers Enciclopedic, 2006. *Manuscrisul B* (inventariat astfel de Marin Sorescu însuși) este, de fapt, o dactilogramă, dublu datată pe pagina de titlu: bătut la mașină, 1973 (anul scrierii primei variante a romanului și al începutului dactilografierii în vederea predării la Editura Eminescu), și scris de mână, 1975, Neptun (Vila Scriitorilor, tăiat – n.m.), Mangalia (grafia este a lui Sorescu, iar anul, bănuim, al încheierii versiunii dactilografiate, dar și al tăieturilor și modificărilor cenzoriale). Tot în arhiva Sorescu am găsit încă o dactilogramă, ulterioară, incompletă, în care nu mai apar pasajele indicate în *Manuscrisul B* pentru eliminare, conținând, în schimb, rescrierea unui fragment cenzurat, rescriere care, de asemenea, avea să fie refuzată la tipar. Nu am descoperit până acum „Manuscrisul A“, prima variantă, scrisă la

textelor nepublicate din motive politice, scriitorul nu s-a grăbit să dea el însuși la tipar fragmentele care fuseseră înlocuite sau eliminate la vămile ideologice, lăsându-le în așteptare, să fie publicate când le va veni timpul (literar). Eventual, postum. Amânarea va fi fost determinată, poate, și de întâmpinarea critică ostilă a volumului *Poezii alese de cenzură* din 1991 (când Sorescu a fost acuzat, pe nedrept, de tentativă de „aranjare a trecutului”)². Și mai

Berlin, probabil de mână, într-un ritm alert, între 22 august și 23 octombrie 1973 (conform mărturisirilor autorului publicate în al doilea volum al jurnalului de călătorii: *Marin Sorescu în patru continente*, ediție îngrijită de George Sorescu, Editura Alma, Craiova, 2006). Dar, coroborând mărturisirile din jurnal și aspectul de *work in progress* pe care unele pagini ale *Manuscrisul B* încă îl păstrează, presupunem că, la dactilografiere, autorul și-a reelaborat efectiv romanul, intenționând chiar să mai revină și la următoarea „trecere pe curat” asupra anumitor secvențe. Cam așa se explică, cel puțin parțial, cele trei indicații cronotopice ale genezei romanului pe care autorul a ținut să le publice (lăsând cititorii să-și pună singuri întrebări) în finalul edițiilor de la Editura Eminescu: Berlin, 1973, București – Sinaia, 1975, Piatra-Neamț, 1976.

² Vremuri tulburi, în primii ani după 1989, când, în numele libertății de expresie, s-au prăbușit și criteriile profesioniste ale canonului autonom estetic. După ce tocmai fusese destituit de la conducerea revistei *Ramuri* din Craiova și izgonit din Uniunea Scriitorilor, Sorescu „trebuia” discreditat și ca autor. În cea mai importantă revistă literară, apare o cronică de desființare la *Poezii alese de cenzură*, prima și ultima încercare a lui Marin Sorescu de a-și publica în volum texte care nu putuseră să apară înainte de 1989 (Nicolae Manolescu, „Poezii cenzurate și nu prea”, în *România literară*, nr. 23, 1991). Volumul lui Sorescu era, ce-i drept, criticabil, *ca ediție*, manufacturată la repezeală într-o editură obscură, Roza vânturilor, cum au fost atâtea imediat după Revoluție (nicio indicație a perioadei scrierii poemelor, prefață neinspirată etc.). Dar nici Manolescu n-a mai știut să facă diferența elementară dintre ambalajul editorial

demotivante trebuie să fi fost însă problemele de ordin filologic pe care le-ar fi ridicat restituirea. În suita genetică a variantelor, *Manuscrisul B* a rămas în urmă ca o fază paradizică, depășită, înspre forma definitivă, printr-un

și opera în sine. Cronica sa este doar o improvizație retorică pe tema „să-i întoarcem spatele autorului!”, cu alegații nesusținute analitic, întemeiate doar pe prejudecata că, fiind un scriitor de succes în anii '60–'80, e imposibil să-i fi fost interzis lui Sorescu vreun text. La o parte faptul că Manolescu însuși s-a bucurat de succes înainte de 1989, fiind totuși cenzurat și restituindu-și textele interzise, după Revoluție, în ediții îngrijite de alții și care sunt departe de a fi fără cusur. Dar ce anume îl va fi împiedicat pe experimentatul critic să observe similaritățile formale ale *Poeziilor alese de cenzură* cu sonetele soresciene de la începutul anilor '80 și faptul că prefigurau scriitura foarte elaborată din *Vărul Shakespeare*, piesă scrisă și ea înainte de Revoluție? Probabil că aceeași orbire i-a făcut și pe criticii rămași solidari cu Sorescu (Eugen Simion, Valeriu Cristea) să-i ia apărarea cu orice alt fel de argumente, în afară de cele firești exegetice. Așa se face că, în loc de controversă de interpretări pe text, conflictul a degenerat, în scurtul interval cât i-a mai fost dat poetului să trăiască, în război pe puterea instituțională, dezonorant pentru ambele tabere. Se cuvine spus – cel puțin acum – că, pe cât se pot data stilistic, *Poeziile alese de cenzură*, ca și altele de aceeași factură, publicate postum în volumul *Scrineteala vremii* (2001), constituie un ciclu de versuri destul de unitar, inclusiv în tremurările de mână (predominant sonete, sfâșiate între aspirația estetică la serenitatea formei perfecte și reacția psihologică zgrunțuroasă la regimul de supraveghere și de interdicții la care a fost supus în urma scandalului „meditației transcendente”). Cronologia exactă este imposibil de stabilit, dar cel mai probabil e ca *alesele de cenzură* să fi fost scrise cândva între volumele *Fântâni în mare* (1982) și *Apă vie, apă moartă* (1987), perioadă în care lui Sorescu i s-au publicat doar reeditări și traduceri, dar niciun nou volum (cele câteva poeme inedite trimise la reviste au apărut cu prețul unor modificări vădit mutilante, precum „scriu odă și gândesc aleatoriu”, în loc de „scriu odă și gândesc memoriu”).

complicat proces de pierderi de substanță și de redresări imunitare, cu alomorfe ulterioare despre care probabil că nici autorul nu-și mai putea da seama dacă țineau de evoluția firească a proiectului original sau dacă au apărut ca reacție de apărare la agresiunea extraliterară a cenzurii.

Intervențiile cenzoriale par să se fi făcut în mai multe runde, posibil de mai mulți împuterniciți ai lecturii suspicioase: mai întâi, discret și caligrafic, prin niște paranteze drepte în creion albastru, apoi, unde autorul refuza dezmembrarea textului (notând pe margine „Bun!“ sau „Bun! se rebate!“), prin tăieturi ferme, când în creion negru sau roșu, când în cerneală, când prin linii orizontale de-a lungul rândurilor, când prin hașurarea paragrafelor, când prin diagonale pe pagini întregi. Câteva dintre ele, după linia nervoasă, par să fie chiar ale lui Sorescu. De câte ori va fi fost obligat autorul să-și recitească romanul? Și cum se mai poate distinge retrospectiv ce a fost renunțare, ce a fost negociere și ce a fost acceptare în relația scriitorului cu cenzura? În plus, paznicul ideologic (sau primul dintre ei, cel înarmat cu creion albastru) își asumase, benign, și competențe de redactor de carte, atrăgându-i atenția autorului asupra câtorva neglijențe de elaborare. A reveni la versiunea necenzurată înseamnă, în acest caz, a reveni și la micile scăpări ale textului brut, încă neprelucrat editorial.

Mai sunt și alte modificări în *Manuscrisul B*, care nu au legătură aparentă cu pretențiile curente ale cenzorilor. Câteva atestă intenția de rescriere: adnotări de mână pe verso, neregășibile în forma tipărită, dar nerecuperabile nici acum, pentru că readuc romanul în stadiul de șantier. Sau, operate direct pe text, reajustări de natură mai degrabă autoreferențială decât plat ideologică. Acestea

din urmă, respectate în ediția cenzurată, par să indice, mai în profunzime, o anume tendință a scriitorului de a-și retrage mărcile egografice din text. De pildă, Sorescu renunță (tăietura pe text pare să-i aparțină sau, oricum, nu e precedată de vigilenta paranteză albastră) la tema chitului din *Iona*, tangențială în roman, dar intens reverberantă ca „temă a autorului“. Reluarea n-ar fi fost fără noimă, pentru că o găsim și în volumele de poezii de maturitate, după cum și răzgândirea trebuie să fi avut un rost (neîntâmplător) în traseul variantologic al romanului. Tot așa, schimbarea numelor unor personaje: Dumitrescu sau Mitrescu în loc de Chetroiu și Sorin³ în loc de Mițache.

³ Chetroiu în loc de Dumitrescu sau Mitrescu poate să se explice doar prin rațiuni de plasticitate onomastică (fără semnificații mai adânci), dar Mițache în loc de Sorin înseamnă, pentru Marin Sorescu, retragerea din text a propriului hipocoristic, un fel de dez-alintare a semnăturii auctoriale. Chiar dacă aparițiile lui în roman sunt episodice, Sorin/Mițache nu este, simbolic vorbind, un personaj secundar. Ca și Tudor și Val, el poartă semnul tragic al pierderii dinților din față, dar cu semioză blocată în neinterpretabilitatea cazului psihiatric. Eșecul lui existențial este și eșec al semnificației: pierderea dinților din față nu mai înseamnă nimic în ordine alegorică, rămâne doar un fapt divers. Renunțarea la alegorism (sau la orice alte modalități de structurare beletristică) va caracteriza și textele de sertar ale lui Sorescu din etapele următoare, de o „directețe“ nu atât mai opozant politică decât a celor destinate publicării, cât mai ireductibil introspectivă, negeneralizabil la... general-umanul cerut de norma estetică. Sertarul este spațiul de manifestare a identității private a autorului, iar nu a celei publice. După apariția, mutilată, a romanului *Trei dinți din față*, Sorescu începe să-și scrie opera pe două niveluri, cu ieșire la stradă și cu subsol încă nedeschis vizitării. La suprafață, subversivitatea „soft“, ca un spectacol *in sine* al formei estetice, cu jocuri de limbaj foarte riscante, prin potențialul interpretabil, și chiar cu tematizări metaliterare ale limitării

La publicarea „necenzurată” s-ar cuveni și în asemenea situații să fie restituite versiunile inițiale? Am considerat că nu, cel puțin în privința onomasticii, nefiind vorba de cenzurare propriu-zisă, însă îndoielile rămân...

E de bănuț, de aceea, că Sorescu însuși va fi fost sceptic în privința autenticității fenomenologice a recuperării postdecembriste. Un scriitor de vocație nu are cum să fie documentarist în raport cu propriul proiect auctorial. El își re-creează opera, ca operă originală, la fiecare reapropriere. Chiar dacă ar fi fost identică, în literă, cu varianta dinaintea cenzurării, prin simpla readucere în actualitatea conștiinței auctoriale a confruntărilor traumatizante cu limita dicibilului, restituirea ar fi însemnat, psihologic vorbind, tot rescriere (sau *re-rescriere*, a câta oară și cât de diferită din nou, în spirit, de manuscrisul berlinez!⁴).

libertății de expresie (*Vărul Shakespeare*, dramă care, de asemenea, are un personaj – arhetipal! – numit Sorescu și pentru care autorul începuse înainte de Revoluție tratativele pentru punerea în scenă la Teatrul Național din Craiova, dezvoltă chiar tema cenzurii). Iar, în profunzime, mълurile tranzitive venite din prozaismul *Lilieciilor* și tot mai intens asumate realist autobiografic, până la a face corp comun cu însemnările diaristice: fragmentele niciodată legate într-un întreg din romanul de sertar *Japița* (care reiau personajul Tudor Frățilă, transformându-l din autoportretistic în memorialistic prin atribuirea unor întâmplări reale din adolescența scriitorului), apoi poemele neformatate prozodic din *Poezii alese de cenzură* și *Scrin-teala vremii* (sunt câteva și neelaborate formal ca sonet, în care se resimt, ca autenticitate brută, neliteraturizată, ecourile psihologice ale interdicțiilor și supravegherii la care a fost supus la începutul anilor '80) și, ca o împăcare finală cu sine și cu lumea, jurnalul liric al bolii terminale, *Puntea. Ultimele* (1996).

⁴ Într-o retrospectivă de Crăciun 1973 din jurnalul berlinez, autorul asimilează scrierea primei versiuni a romanului despre

Complexul Ménard. Ediția de față, în schimb, se justifică tocmai prin alteritatea istorică a restaurării arheologice. Autenticitatea la care aspirăm este una de tip muzeal. Completăm, prin reinserția liniară a unor fragmente cenzurate, elipsele ediției definitive (și, prin aceasta, identificăm elipsele ca atare, le scoatem la iveală contururile dureroase de literatură nepublicabilă în epocă), în speranța de a aduce, lizibil, în circuitul receptării literare cel puțin aproximația integralității intenționale a romanului⁵.

retrăirea anilor începuturilor sale literare și chiar a experienței de redebutant, într-o lume indiferentă, pentru care era doar un necunoscut: „Adică de la nivel de maestru, trebuie să te cobori, din când în când, la cel de ucenic nebăgat în seamă, ca să-ți ascuți simțurile, să te reîncarci cu sentimente, cu venin, cu furie, ură, dragoste, sete de a pleca și de a te întoarce“ (*Jurnal II*, ed. cit. p. 123). Formula „romanului de actualitate“ îl ajută să-și înțeleagă mai bine schimbările de etapă survenite odată cu *Matca* și *La lilieci*: limbaj frust, renunțarea la lirismul „de versete“ din *Iona* și *Paracliserul* și „viața la țară văzută din pânțele ei, într-o sudură mai mult decât organică“ (*Ibidem*, p. 44). Romanul este, așadar, profund înrădăcinat într-o anume fază a biografiei auctoriale, cu întrepătrunderi de teme și de registre ale emoției între dramaturgie, poezie și proză care au o rezonanță psihologică aparte, nerepetabilă în alte perioade de creație. Revenirile la text vreme de câțiva ani pe durata confruntărilor cu cenzorii, ca și restituirea în condiții de libertate a expresiei (dacă ar fi fost din inițiativa autorului), au însemnat, ar fi însemnat rescrieri pe mereu alt etimon intențional.

⁵ Procedul este pe cât de discutabil, ca acuratețe filologică, pe atât de necesar pentru firescul relației de lectură, perturbat, până în 1989, și de cenzură, și de autocenzură, și de bănuielile cititorilor că autorul ar mai fi avut și altceva de spus. Cercetătorii interesați de o recuperare mai sistematică și de descrierea științifică a manuscriselor vor consulta, desigur, și studiul de variante al Mihalei Constantinescu Podocea din Marin Sorescu, *Opere VI*, ed. cit.



O clasificare tematică a rutinelor cenzoriale și a reacției scriitorului cred că nu va strepezi gustul pentru lectura estetică.

Cu cea mai mare ușurință acceptă Sorescu „îndreptările” cenzoriale relative la expresia bunelor moravuri în socialism. Economie, din parte-i, de timp, energie și nervi, pentru că nu roman moralizator preflaubertian⁶ intenționează autorul să scrie (ba mai degrabă un roman al iubirilor serafice) și, oricum, nu în acest plan trebuie căutată miza originalității sale creatoare. De aceea ediția de față nu va fi foarte consecventă în a pune la loc ce s-a eliminat sau ce s-a schimbat în edițiile cenzurate. Însă nici cenzura pare să nu fi fost foarte aspră în plivirea reprezentărilor micilor păcate ale vieții private, impunând, mai mult în vocabular, eufemisme (de mirare e totuși că, după 1989, scriitorii au

⁶ Poveștile de iubire sunt foarte idealizate în roman. Prin cenzură, se pierde o anume abisalitate (oximoronică) a acestui idealism. Încurajată, poate, și de faptul că Sorescu tocmai descoperise tema și în lirică (*Descântoteca*, 1976), critica literară estetică a decodat romanul exclusiv la acest prim nivel de semnificație, comentând *Trei dinți din față* ca roman de aventuri sentimentale, scris pe structura tradițională a epicului obiectiv (Gabriel Dimisianu, Eugen Simion). Și critica ideologică tot așa l-a luat în primire, explicând, în plus, deznodământul tragic prin nesăbuiința juvenilă a protagoniștilor (Mihai Ungheanu, Pompiliu Marcea). Cronicarii esteți lăsaseră totuși să se înțeleagă în stilul lor esopic cum că finalul se datora mai degrabă... „Istoriei”. *Passons*. Mutarea planului de interes, la receptare, de pe politic pe erotic pare să fi convenit de minune și editurii, care, la a doua ediție (apărută în anul imediat următor, pentru că piața de carte absorbise rapid câteva zeci de mii de exemplare), a inclus romanul în colecția romanului de dragoste.

simțit nevoia să detabuizeze *doar* această temă, ignorând mizele mult mai mari ale romanului realist). Exemple. Din sintagma „soț încornorat“, se taie determinantul și rămâne „soț“. Apoi „amant“ e înlocuit sistematic cu „logodnic“, termen evident impropriu pentru situația clasică de triumfi conjugal (dar care în roman apare ca un paradox motivat de încâlcirile epice, accentuând tratarea insolită a temei de către Sorescu). Termenii proprii din seria „beat“, „bețiv“, „băutură“, „cârciumă“ sunt substituiți și ei prin perifraze destul de previzibile, pe care Sorescu le preia mecanic, fără să le facă hatârul de a le pune amprenta sa stilistică. De asemenea, sunt eliminate, ca regulă generală, colocvialismele și vulgaritățile. În regim de excepție, am găsit însă și un caz nostim de încurajare cenzorială a expresiei neacademice (ca mai puțin interpretabilă!), în condițiile în care Sorescu ar fi redus-o, el, de bunăvoie la elipsă, de dragul esteticii „printre rânduri“⁷.

Câteva scene ale violenței domestice, reprezentate frust în *Manuscrisul B*, suferă și ele un proces de restricționare

⁷ Un caz antologic de autopăcăleală a cenzorului, atent la cuvinte, dar neputincios în fața jocurilor de compoziție. Una dintre ciorovăielile de îndrăgostiți pe teme grav-intelectuale dintre Val și Olga conține o izbucnire brutală a tânărului sculptor împotriva falsificatorilor ideologici ai artei: „să mă pupe-n...“ Pentru efectul de autenticitate, Sorescu dactilografiasse inițial expresia populară întregă, apoi a tăiat cuvântul pe care și normativele de pudoare de azi îl cer bruiat. În plus, punctele de suspensie erau de preferat, ca interpretabile *și altfel*, resemantizabile de schimbul de replici ce urmează între personaje pe tema aluziei politice și a limitării dreptului de a gândi pe cont propriu. Cenzorul își dă seama de capcană, dar, obișnuit să intervină doar punctual, dă bunul de tipar vorbeii neaoșe, dar pierde din vedere să taie ce era mult mai periculos, autoreferențialitatea subversivității înseși.

lexicală, dar nu dispar cu totul, fiind compensate de autor în stil aluziv. Singurul pasaj mai amplu referitor la viața privată (mai bine zis, la moartea privată... sau publică?), eliminat complet din text și pe care l-aș situa pe muchia dintre reprezentare și cuvânt (cuvânt-cheie!), este un detaliu de decor uman, în secvența întâlnirii întâmplătoare dintre Tudor și Olga la baia publică. De fapt, toate antagonicele intră aici în reversibilitate reciprocă, pregătind, prin ambiguitățile ontologice ale reînnodării destinelor frânte ale personajelor, încheierea romanului în registru oniric-fantastic. Spațiul socializării și spațiul intimității, indistincte din lipsă de alternativă practică, induc deopotrivă exhibiționism involuntar, dar și anticiparea timidă a unui *happy end* al recuceririi dreptului la micile plăceri ale banalului cotidian. Corpurile deformate etalate în fundal compun o scenografie grotescă și, în același timp, dau senzația reconfortantă de organic, neartificial, neoficial. Tot așa, speranța discretă de redescoperire a energiilor vitale este intensificată psihanalitic prin ipostazierea morții fără semnificație, a morții ca fapt divers. Faptul divers, în stil bacovian, că un necunoscut din figurație suferă un atac de cord este interpretat politic de cenzură și refuzat, politicos, printr-o notă explicativă în caligrafie albastră: „poate renunți, să nu fie prea mulți morți“. Explicitarea morții din decor dispare într-adevăr din varianta ajunsă la tipar, dar scena nu-și pierde, la nivelul compoziției, sugestiile tanatice.

Intoleranțele efective ale cenzurii (ca și subversivitatea intențională a operei) au ca obiect „redarea“ realistă a spațiului public, cu tot ce înseamnă manifestare a relațiilor de putere. De aceea vor fi eliminate cu grijă cuvinte cum sunt „șef“, „director“, „minister“, precum și (din perspectiva

omului sub vremi) „a fi dat afară“, „a-și pierde slujba“. Restituirea lor, astăzi, poate să nu însemne nimic pentru cititorul neprevenit. În ediția necenzurată, am preferat, în locul readucerii în text a recurenței pur lexicale a cuvintelor din această categorie (cu indice de frecvență destul de mare în *Manuscrisul B*), cele câteva dezvoltări conceptualizante, bineînțelese și ele eliminate de cenzură. Bunăoară, secvența: „spectacolul luării puterii de către director și al supunerii din partea celorlalți“. E drept că reprezentarea parodică a instalării lui Șandru la conducerea fabricii de păpuși nu este eliminată de cenzură. Se interzice doar operația mentală de generalizare și abstractizare, adică primele cristalizări noționale înspre discursul intelectualului public (pentru că tot veni vorba, termenul „intelectual“ e, de asemenea, înlocuit cu „profesor“).

Atenția cenzurii sporește pe măsură ce autorul nuanțează tema puterii, trecând de la problematica puterii administrative la cea a puterii coercitive. Așa se face că a doua jumătate a romanului este mult mai insistent „epurată“ decât prima. Unele înlocuiri sunt de-a dreptul ridicele, pe considerente de suflat în iaurt. De pildă, substituirea cuvântului „vamă“ prin „taxă“. Altele joacă grotesc naivitatea, ca și cum n-ar exista un cuvânt pentru identificarea instituției represive: în loc de „miliție“, i se cere autorului să spună „serviciul acela“, eliminându-se apoi toate explicitările de atribuții. Sigur că cititorul epocii, care cunoștea cutumele din realitate, nu ar fi avut dificultăți să înțeleagă ce însemna ritualul, descris foarte voalat din cauza tăierii pasajelor explicative, al prezentării mașinilor de scris la „serviciul acela“ în vederea unei probe de dactilografie pe tema cultivării cartofilor. Dar cititorul de azi nu mai are de unde să știe (poate din cărțile

de istorie...), motiv pentru care restituim versiunea inițială, lipsită, în intenția autorului, de orice echivoc.

Tot explicită fusese în *Trei dinți din față*, înainte de cenzurare, și denuminația oficială a cenzurii înseși. Sintagma „direcția presei“, cu două ocurențe în *Manuscrisul B*, e de fiecare dată tăiată. Surprinzător, reapare însă în versiunea publicată, pentru că firul poveștii o făcea logic necesară (aprobările pentru replicile aluzive ale păpușilor proiectate de Val trebuiau cerute de undeva). Este însă mascată printr-o pseudogreșală de tipar: în loc de „direcția presei“, primește bunul de tipar nomenclatura de „direcție a pieței“, probabil inexistentă în realitate (sau, în orice caz, specializată în altceva decât în atenția la interpretabilitatea cuvintelor).

Interpretabilitatea (ca semioză deschisă) se opune, în concepția autorului, doar lozincii, nu și expresiei directe. În antiteza dintre arta autentică interzisă în anii '50 și reprezentările propagandistice găsim, de fapt, rădăcina programului polemic al lui Sorescu însuși⁸. Cenzura plivea cu sârg atât referințele polemice punctuale (directe) la simbolistica realist-socialistă, cât și citatele din poezii interbelice, dar nu a reușit să elimine opoziția de principiu dintre cele două tipuri de discurs, codificate în profunzime în psihologia (metaliterară) a personajelor. Din replicile lui Val

⁸ Sorescu se oglindește în fiecare dintre personajele purtătoare ale semnului dinților din față (dinții cu care ar trebui „să muște din realitate“ – cum se explică titlul romanului într-un pasaj autoreferențial). Am vorbit mai devreme despre Sorin/Mișache. La fel, autorul *Setei Muntelui de sare* își recunoaște propria temă de tinerețe în proiectul de artă monumentală al lui Val, dedicat Speranței. Iar lui Tudor îi împrumută, autoportretistic, chiar psihologia și comportamentul lui. În *Japița*, Tudor va deveni personaj de-a dreptul autobiografic.

s-au cenzurat, de pildă, trimiterile imediat recognoscibile la convențiile demagogice și la suspiciunile interpretative ale activiștilor. Tema revoltei a rămas însă nealterată, pentru că e încifrată ca un determinant constant al personajului în toate situațiile epice, inclusiv în cele care n-ar avea, în teorie, nicio legătură cu politica:

— *Dragă, dacă tu consideri că nu corespund din punct de vedere politic... Mă rog, du-te acasă, ce cauți aici cu mine în parc, la ora asta de bruiaj? Nu vezi ce ceață e? Mai ales lângă o statuie care nu-mi place nici ca formă, nici ca conținut?*

— *Uite, aluziile astea or să te omoare!*

— *Ce aluzii, care aluzii? Eu vorbesc direct, și toată lumea crede că fac aluzii. Când nu-mi place ceva și spun că acel ceva nu-mi pică tocmai bine, lumea vede aici o aluzie. „Lumea!” – adică d-alde bărbatu-tău care e plătit să interpreteze. Dacă el vorbește doar în lozinci – mă rog, du-te acasă și scoate-l la demonstrație.*

Ca reacție la cenzură, partitura lui Tudor din prima parte a romanului este mereu amplificată de autor (rânduri scrise de mână de Marin Sorescu deasupra rândurilor dactilografiate și care se vor regăsi în versiunea publicată la Editura Eminescu⁹). Transcriu cenzuratele cu bold, iar adaosurile ajunse la tipar prin subliniere:

⁹ Totodată, autorul elimină el însuși din text câteva pasaje introspective despre îndoielile de sine ale lui Tudor, în contextul respingerii sistematice a textelor sale din revistă (pe care nu le-am mai reprodus în ediția necenzurată – și poate am greșit –, din aceeași categorie cu cele pe care le-am interpretat mai înainte ca retragere a mărcilor grafice).

Vorbitorul [Spornicu, scriitorul oficial adus în redacție să-i dea lecții lui Tudor de scriitură conformist ideologică – n.m.] își continuă demonstrația cu un patos nesperat poate nici de Stoiceasca – ea, desigur, îi sugerase să-l săpunească puțin pe stimabilul, care-i face greutăți și-și dă aere de scriitor –, dar Spornicu pune în această săpuneală atâta furie de parcă materialele respective ar fi fost scrise oarecum împotriva lui, și în fond chiar erau, pentru că deosebirea între felul de a scrie al unuia și al celuilalt era de la cer la pământ. Reportajele pline de poezie, de observații adânci, unele chiar trăsnite, aveau acțiuni interesante, anulau stilul rece, plat al înșăilărilor lui Spornicu. Fu de părere că autorul nu reușește deloc în acest gen, se îndoieste că-i va izbuti ceva.

— *Ce să scot, domnule, dintr-un gen care nu există? nu se mai putu stăpâni Tudor. Reportajul nu există ca gen literar, nici neliterar. Nu există pur și simplu, e o invenție a dumitale. Vina mea e că m-am băgat și am încercat să fac imposibilul, să dau viață unor scheme, să inventez viața, să pompez poezia și filozofia în plămâni morți. Așa ar trebui pusă problema, dacă dumneata ai fi fost în stare, nu să vii să-mi bați câmpii despre viață, despre realitate. Știu eu care e realitatea mai bine decât dumneata, te-am citit, torni borsec în sirop. Alta e realitatea, nu ce spui dumneata c-ar fi... nu ce scrii dumneata. Ce scrii, desigur, e reportaj, adică nu-i nimic. Nu face nimic că nu-i nimic, de unde nu-i nici Dumnezeu nu cere, dar de ce, de unde acest ton de sus? Oameni ca dumneata fac ziarele imposibile pentru că plecați de la ideea că totul trebuie să fie plat. Bateti terenul cu picior plat, fugăriți iepuri legați cu sfoară de copaci artificiali, cu frunze de ceară.*

În toate situațiile la care m-am referit până acum, cenzura elimină sau înlocuiește termenii direcți și explicațiile, însă nu reușește să anuleze potențialul subversiv al formulărilor ironic-alegorice. Acesta a fost, de fapt, „scrisul printre rânduri” (care, strict estetic vorbind, a fost și înainte de Revoluție și rămâne și acum mai expresiv decât explicația cu noțiuni¹⁰). Descoperirea că, în intenția auctorială, reprezentările fuseseră dublate și de concepte (respinse apoi de cenzură) nu restituie un plus de strălucire romanului *ca roman*. S-ar putea chiar să-l facă să pară discursiv. Dar, prin chiar documentarea consubstanțialității dintre cele două registre ale referinței la realitate, conceptual și sugestiv, normal ar fi ca *Trei dinți din față* să spulbere prejudecata lipsei de directete a literaturii subversive (și să provoace o redefinire, mai adecvată, a ceea ce înțelegeau neomoderniștii postbelici prin autonomia valorii estetice¹¹).

Existau, desigur, și teme complet interzise, deopotrivă pentru conceptualizare și pentru „scrisul printre rânduri”. Eliminarea lor din *Manuscrisul B* a produs cele mai grave

¹⁰ Criticii esteți au înțeles – și uneori au avut și curajul să spună – că rolul lui Sorescu *în poezie* a fost tocmai de a depăși retorica propagandistică a primelor decenii comuniste, inovațiile sale implicând structural subversivitatea (v. Mircea Scarlat, în prefața la antologia de versuri *Drumul*, Editura Minerva, București, 1984, text reluat postum în *Istoria poeziei românești*, vol. IV, dar și Nicolae Manolescu, „Imprevizibilul Sorescu”, în revista *Familia*, nr. 12, 1998).

¹¹ Din păcate, criticii adepți ai purității estetice erau înainte de Revoluție și încă sunt foarte puțin receptivi la literatura subversivă, respingând, din motive de gust, cam aceleași elemente structurale ale operei care erau „epurate” de cenzură. Au însă dreptate (și Sorescu însuși gândea la fel) să ceară literaturii să fie literatură, iar nu discurs structurat conceptual, precum discursurile nebeletristice de utilitate publică (istoriografie, sociologie, critică politică etc.).

pierderi de consistență la publicarea romanului. Tema colectivizării, care fusese deja deștelenită antipropagandistic de Preda în *Moromeții II* și de Buzura în *Fețele tăcerii*, este censurată din rădăcină în *Trei dinți din față*, ca și cum niciodată până atunci nu s-ar fi adus vorba despre tragismul expropriilor rurale. Probabil că fiecare scriitor trebuia să-și cucerească pe cont propriu dreptul de a tematiza deja-spusul. Din nefericire, nu mai poate fi acum restituită în ediția necenzurată (pentru că lipsesc paginile) reprezentarea metaliterară a primului reportaj în antifrază al lui Tudor Frățilă despre „entuziasmul” dus până la sinucidere al unui țăran din comuna B., silit să renunțe la pământul și la vitele lui și să le vadă apoi intrate pe mâna unor „orbeți” (în structuri narative din ce în ce mai dez-ficționalizate, întâmplări de acest fel se vor regăsi în volumele de maturitate din ciclul *La lilieci*). Tema persecuției intelectualilor este, de asemenea, interzisă cu totul, și noțional, și ca reprezentare. Se elimină din roman toate cuvintele din seria sinonimică a detenției (inclusiv metonimia „stuf”, repede decodabilă ca muncă silnică; sunt lăsate doar argoticul „universitate” și metaforicul „interiorizare” – explicitarea codului subversiv al metaforei fiind însă tăiată), apoi un pasaj de generalități despre închisorile politice¹², de asemenea, scena frontală a

¹² Ar fi foarte interesant de discutat emergența simultană a te-meii în opera lui Marin Sorescu, dar și în cea a romancierilor specializați pe realismul critic. Din *Orgolii* de Augustin Buzura (apă-rut tot în 1977 și despre care autorul însuși spune că a fost cel mai drastic censurat) se pare că au fost eliminate pagini întregi despre închisorile comuniste, ca și despre însingurarea postcarcerală a lui Ion Cristian. Primul roman care face publică alegoria experienței de deținut politic va fi, în 1980, *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda (care și moare în același an).

procesului lui Tudor, precum și relatările sale de la întoarcere despre chinurile îndurate și despre uciderea politică a lui Val. Tot așa, din prima parte a romanului, sunt scoase referirile la moartea lui Labiș. Acum, când vedem cum ar fi vrut să arate întregul necenzurat, înțelegem cât de desfigurate au ajuns la tipar capitolele XII și XIII.

Nu voi insista aici asupra problemelor de poetică a romanului pe care le ridică asumarea în dublu registru, noțional și expresiv, a tematizărilor antipropagandistice. Sorescu va fi căutat el însuși să integreze estetic discursivitatea (inevitabilă și necesară, dacă vrem să spunem adevăruri curajoase!). De pildă, discursul de defulare suicidară pe teme de morală a istoriei ținut de Tudor Frățilă la proces (cu structurare minimă la nivel infracompozițional) este motivat la nivel macrotextual prin simetria cu glosele pe marginea unui document istoric despre Mihai Viteazul (cenzurate și acestea, în prima parte a romanului) și cu lecția de teorie a picturii ținută de Val analfabetului său director și rival în iubire. Sau – pe altă rețetă formală, dar cu același efect de catharsis, la limită, al insuportabilului – șirul de „poante” soresciene pe tema bătăii în închisoare, memorabile prin amestecul de gratuitate ludică, încredere candidă în puritatea artei și tragism existențial. Exemplu:

Cele mai grele lupte, după aceea [adică în închisoare – n.m], le-am dus în plan literar. Lupte pierdute din capul locului, întrucât eram de la început pe picior greșit... Când ești pe picior greșit, iar acest picior îți este și legat – îți închipui cu câtă vioiciune poți lupta. Am încasat pumni pentru toată evoluția literaturii române și universale din ultimul secol. Adică eu aveam niște păreri estetice – și nu era cazul să mi le ascund, dacă tot eram acolo n-ar mai fi

avut niciun rost –, iar ei aveau alte principii estetice. Îți spuneam adineaori de acele poezii ale tale rătăcite printre hârtiile mele. M-au costat câteva mutări de fâlcă, așa că te rog altă dată să renunți la imagismul tău deplasat și să fii mai realist. Opera mea poetică completă – minus o poezie care n-a mai fost găsită, fiind dată unei femei în schimbul batistei ei de adio, chiar în preziua arestării –, deci opera mea poetică – așa, în faza ei incipientă cum se afla – m-a umplut de vânătași și cucuie. Îți închipui ce ușor aș suporta o critică literară – cât de severă, în caz că ar fi publicată.

Se va observa mult mai bine din ediția necenzurată de terminarea reciprocă intențională dintre tema represiunii intelectualilor și tema autoreferențială. Reprezentările *en abyme* ale operei converg spre titlul „în clar“ al tabloului lui El Greco, *Martiriul Sfântului Mauriciu* (care dă semnificația tragică a pseudonimului „de autor“ al lui Tudor Frățilă, alias Mauriciu Ion). În documentarele nonconformiste ale lui Tudor („reflectare de-a moaca“, cum i se reproșase în redacție), care-i pricinuiseră tânărului ziarist arestarea politică, găsește Marin Sorescu și etiologia literaturii proprii generații. Reportajul despre moartea lui Burculeț va fi publicat în anii de dezgheț ca „extraordinară nuvelă“, „semn de înnoire a prozei“ și în același timp semn de refacere a continuității ideale cu marea literatură interbelică. Restaurația firescului evolutiv al codurilor estetice, în contextul unei revoluții politice absurde.

S-ar zice că, fiind mai tineri (cu cinci–zece ani) decât personajele din *Trei dinți din față*, șazeciștii – și Sorescu însuși – au avut șansa să nu ajungă la vârsta debutului în primul deceniu de după instaurarea totalitarismului comunist, când se plătea cu moartea sau cu închisoarea

onestitatea elementară a refuzului falsificării ideologice. Evenimentele nefaste care marchează destinul lui Val și pe cel al lui Tudor se cuvin însă citite și în cheie referențială. Val Tomiță a avut un prototip real, prieten apropiat al scriitorului în anii de tatonări artistice. E vorba de sculptorul Valer Chende, mort foarte tânăr, înecat, în condiții suspecte, nu în Delta Dunării, ci în Canada, unde încercase să-și găsească libertatea. Din vastul său proiect de artă monumentală, intitulat în roman – poate că și în realitate – *Speranța*, a rămas doar un *Memorial to Val Chende* în Toronto. Tot așa, episodul arestării politice a unor tineri cercetători pentru „vina” de a-l fi omagiat pe Ștefan cel Mare în cadrul unui cerc universitar de istorie își are un corespondent în biografiile reale ale unor Alexandru Zub, Aurelian Popescu ș.a. Student la Iași în aceeași perioadă (pe Aurelian Popescu reîntâlnindu-l, după decenii, la Universitatea din Craiova), Sorescu le-a reținut poveștile în structurile de identificare ale ficțiunii sale autoportretistice.

Ca eventualitate biografică, prețul tragic al restaurării axiologiei profesionale a fost asumat, de fapt, de întreaga generație '60. Chiar cenzurarea și apoi restituirea, în mod fatal parțială și imperfectă filologic (*Manuscrisul B* va rămâne pe mai departe obiect de studiu istorico-literar, dar o ediție definitivă nu va fi niciodată posibilă), a secvențelor cenzurate confirmă (neștirbit) tâlcul metaliterar al romanului *Trei dinți din față*. Căci ce altceva a fost autonomia esteticului în care credeau neomoderniștii postbelici, dacă nu *autonomizare antipropagandistică*, document al propriei condiții istorice, redus la expresie eliptică și totodată amplificat simbolic ca artă de dragul artei?

Nota editorului

Ediția de față, fără a fi una științifică, își propune să prezinte o variantă necenzurată a romanului *Trei dinți din față*. Cele mai consistente fragmente scoase de cenzură au fost reintroduse în corpul textului sorescian și marcate prin caractere îngroșate.