

Adriana Bittel. Hermeneutica privirii. (Foto) grafii ale memoriei

*Drd. Flavia-Domnica Crăstănuș (Trif)
Școala Doctorală Interdisciplinară
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu*

Abstract: *In the prosaic area signed by Adriana Bittel, who, in the spirit of the literature of the eighties, relies on a diversity of epic techniques and procedures manipulated tactfully and finely, the gaze plays a key role in shaping the fictional universe, representing an instrument of memory that develops with a perfect acuity of detail images of the (i)mediated reality. Here it is the meaning in which the main desideratum of this article crystallizes, translated by mapping the operating mechanisms of the gaze, both in the field of short prose, but especially of the novel <<Fototeca>>, by the way, the only creation of a longer epic breath of author. Thus, we consider the way in which the gaze, a constant element and at the same time a thematic invariant of the fictional world, activates the engine of the fictional world, more precisely the memory, but also the way the gaze subscribes to textual strategies: the game of narrative planes or corporeality, e.g.*

Key-words: *the gaze, memory, fictional universe, Adriana Bittel, eighties generation*

Dialectica prozasticii Adrianei Bittel se configurează în contextul eteroclit al tendințelor literare ce mizează pe o schimbare la față a modernității vernaculare începând cu anii '60-'70 și care se dezvoltă multilateral în practica scripturală a decadelor ulterioare. În numeroasele studii de analiză și de exegeză critică ale vremii, ante și postdecembriste, fenomenul prozastic optzecist este amplasat în direcția „noului flux”, într-o primă fază, textualist, cu accent pe relațiile intra și intertextuale. În sensul că, laboratorul de creație al lumii ficționale își deschide larg ușile în fața cititorului, dezvăluind-și secretele, ba chiar își implică lectorul în actul creației, „in fabula” (Umberto Eco). În arealul prozastic semnat de Adriana Bittel, care, în spiritul literaturii anilor optzeci, mizează pe o diversitate a tehnicilor și procedeele narative manipulate epic cu tact și cu finețe, *privirea* ocupă un rol primordial în configurarea universului ficțional, reprezentând un instrument al memoriei ce dezvoltă cu o desăvârșită acuitate a detaliului (foto)grafii ale realității (i)mediate. Iată, astfel, sensul în care se cristalizează dezideratul de prim interes al lucrării, tradus prin cartografierea mecanismelor de funcționare a privirii, atât în sectorul prozei scurte, dar mai ales a romanului *Fototeca*, de altfel, singura creație de o mai lungă respirație epică a autoarei.

Privirea se constituie drept unul dintre invarianții tematici ai universului prozastic propus de Adriana Bittel, fructificat încă din volumul debutului și transpus în materia epică de-a lungul întregii creații. Ochiul captează frânturi de existență, dezvoltă instantanee de viață și investighează cu acribie detalii aparent anodine ale lumii.

Statutul privirii ca mod de raportare la realitate se conturează simbolic în scurta narațiune *Cuprinderea și fragmentarea* (București: Cartea Românească, 1980): statuia femeii „decorative din grădina japoneză” cuprinde zadarnic cu vederea întreg peisajul înconjurător, întrucât nimeni nu îi dă atenție. Apariția „sinucigașei” aduce o schimbare de perspectivă, femeia analizează statuia cu nesaț prin intermediul lentilelor de la ochelari. De fapt, aici pot fi sugerate două dimensiuni, două ipostaze ale „privirii”: prima, a privirii atotcuprinzătoare, specifică omniscienței moderniste în contrast cu „noua priză la real” optzecistă întruchipată prin cea de-a doua ipostază a femeii sinucigașe: cea care disecă și devorează cu privirea aspecte fragmentare ale lumii înconjurătoare, așa cum este statuia decorativă:

„Vedeam toată grădina deodată, crengile și pietrișul, și florile, fără să mai trebuiască să le privesc pe rând și lumina tristă mă îngenuchea lângă arbuști, făcându-mă ca și pe ei decor. Pentru cine? Tinerii pălăvrăgeau în fața barului cu etichete, perechi respectabile somnolau în fotoliile mari de piele, sub lustrul ficușilor se plimbau căței castrați, iar deasupra mării ploua de câteva zile. (...)

Până într-o zi, la ora prânzului, când sinucigașa s-a oprit în fața mea și a zis: <<Ești o impotoare>>.

Atunci i-am văzut întâi cicatricea vânătă de la gât, apoi bărbia ascuțită, gura subțire și apoi ochii imenși de după ochelari, numai pupilă, devorându-mă.” (p. 15-16)

Actul privirii care transpune realitatea în „text” se acordă încă din volumul *Lucruri într-un pod albastru* cu tendința de „repliere asupra realului” semnalată de Marin Mincu drept caracteristică definitorie a „noii proze” care funcționează:

„ (...) ațintind un ochi infraroșu către spații insignifiante prin banalitatea lor, acele spații pe care focalizează spațiul românesc tradițional nu le cuprindea sau le considera lipsite de relevanță narativă. Proza aceasta se insinuează în cele mai ascunse forme ale

realului și imaginarului, construind acele modele existențiale prin care face concurență vieții nude.”¹

Volumul debutului semnat de Adriana Bittel, *Lucruri într-un pod albastru* (București, Cartea Românească, 1980) se deschide cu o *Întâmplare printre ruinele grecești*, în care imaginea unui șarpe cu capul zdrobit ce se târăște printre pietre tulbură ședința foto unui manechin. Mirosul de lavandă este elementul-cheie care transpune personajul-narator într-un timp al amintirii, cel „dinspre veacurile cetății întregi”, un timp difuz, amețitor în care nu dorește să se lase pierdută, însă nu reușește.

Pe lângă faptul că relevă o serie de imagini senzoriale (vizuale, olfactive, auditive) care sporesc coloratura epică, povestirea prefigurează un nou mod de a se raporta la realitate a instanței narative, în consensul „noii prize la real” specifică „generației în blugi”. De fapt, încă din capul locului se punctează rolul *privirii* în construcția universului ficțional, menită să capteze evenimente și fapte ale lumii înconjurătoare, instantanee aidoma aparatului de fotografiat. Imaginea fotografului trimite la acest aspect, rolul lui echivalând cu cel al făuritorului de lumi. Modul în care personajul respinge ideea reconstituirii și vizează „înregistrarea” automatizată, fără implicare a realității, de tip „camera-eye”, trimite la percepțiile „școlii privirii” practicate de Noul Roman Francez. În incursiunea interpretativă a prozei, vom observa că în cazul Adrianei Bittel privirea depășește însă acest statut, fiind una participativă, cu consecințe în modul de construcție al personajului și al textului. Dovadă de altfel, în această narațiune, personajul nu reușește ceea ce își propune și cade totuși pradă reveriei

Așa cum subliniază Carmen Mușat în lucrarea *Strategiile subversiunii* proza optzecistă se înscrie într-un traiect postmodernist chiar și prin redimensionarea funcției actului descriptiv, care depășește simțitor statutul descrierii din Noul Roman Francez, ce miza pe privire ca act mecanic de înregistrare a detaliilor în scopul subminării actului narativ. Acum, în context optzecist, chiar postmodern, după cum demonstrează și povestirile Adrianei Bittel și teoretizează Carmen Mușat, se resimte o dinamizare a actului descriptiv pentru care „importantă e funcția de semnificare situată în izotopia lui *a vedea* și *a interpreta* în măsura în care obiectele exterioare devin ficțiuni interioare. Prin intermediul descrierii se constituie imaginea, ca <<sinteză activă>>, efect al trăirii intenționale a descriptorului pentru care simbolizarea și reprezentarea sunt procese simultane.”²

¹ Marin Mincu (1993, p. 212). *Textualism și autenticitate. Eseu despre textul poetic, III*. Constanta: Editura Pontica.

² Carmen Mușat (2008, p. 119-120). *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. București: Editura Cartea Românească.

De cele mai multe ori personajul povestirilor se lasă cuprins de contemplare, pornind „de la senzații pentru a crea imagini, într-un efort permanent de recuperare a lumii și a propriei ființe.”³ Așa se întâmplă într-o *Întâmplare cu urma de elefant*, scurtă narațiune în care personajul, pe parcursul unui tur ghidat, se lasă absorbit de imaginea unei urme preistorice de elefant dintr-o fotografie. Contemplarea acestei fotografii transpune personajul în imaginar: își face apariția un elefant de circ, o barcă pneumatică ce dobândește dimensiuni exagerate plutește în aer până când, la un sunet pregnant de „fâșâit” aceasta se prăbușește, iar mirosul de cauciuc inundă simțurile personajului. Imaginea finală, a femeii zvârcolindu-se captivă în urma uriașă a unui elefant atinge apogeul acestui univers imaginar ca lume în care personajul se caută continuu, găsimdu-se în ipostaza descendentă a acestei creaturi:

„M-am uitat cu venerație la adâncitura aceea pietrificată până când din luciul pozei a început să crească laba unui elefant uriaș, dar era laba unui elefant de circ ținând în trompă un dresor pomădat, cu frac. (...)

Am privit din nou poza în timp ce vocea geologului se îndepărta. (...) Barca pneumatică a început să respire adânc și rar și să crească, pielea ei cenușie învia, cu găfăituri din ce în ce mai dese se întindea peste capetele noastre (...). Înghițea drumul dinainte și dinapoi, livezile cu garduri de rețea, plaja. (...) La un fâșâit asurzitor s-a pornit prăbușirea și vâlvuri de cauciuc mă înăbușeau.

M-a trezit lumina. Mă zvârcoleam neputincioasă în prăpastia unei uriașe urme și undeva, foarte sus, în dreptul soarelui, cât o musculiță plutea mașina geologului” (p. 64-65)

După cum foarte atent observă Carmen Mușat în traiectul analitic asupra obsesiilor corporalității, în spectrul creațiilor Adrianei Bittel, *privirea* caută să descopere acea corporalitate risipită în timp, prin intermediul memoriei, fiind scrise „pentru a da relief și consistență unui număr cât mai mare de ipostaze posibile ale propriei ființe.”⁴ În numeroase cazuri, personajul feminin se ascunde în spatele lentilelor de la ochelari, ochiul miop investigând cotloanele existenței cotidiene până la cele mai mici detalii și funcționând ca o „poartă spre lumea exterioară și cea interioară deopotrivă”, fiind „singurul punct de incidență între două spații-spectacole în care realitatea și ficțiunea se întrepătrund.”⁵

Perspectiva feminină asupra prozei Adrianei Bittel cartografiază imagini ale femeii la vârste diferite, iar volumul *Lucruri într-un pod albastru* nu ezită a dezvolta particularitățile senectuții, de altfel atent și sugestiv creionată în *Vara*

³ *Ibidem*, p. 120.

⁴ Carmen Mușat, *op. cit.*, p 179.

⁵ *Ibidem*, p. 191.

nevestelor bătrâne. Personajul – narator, anonim și de această dată, scrutează și examinează în amănunt imaginea doamnei Solomon, aflată în compania altei femei într-o plimbare, în amiaza unei zi de toamnă. Privirea atentă dezvoltă cu acuitate semnele bătrâneții întipărite în aspectul fizic, dar care au urmări și se impregnează vieții de zi cu zi, „cu ligheane și crățiți, cârpe și fiare de călcat”. Până și strada „cu copacii ei întomnați, se închidea în urma lor ca un cort cu altar de aramă.” Realizând că empatizează cu ceea ce privește, personajul-narator încearcă să-și refuze bătrânețea, însă constată cu amărăciune că se regăsește tot mai mult în ea:

„ (...) în florărie intră curentul amar și face ravagii, eu spun încet, de multe ori, *nu sunt bătrână, încă nu-s*. Dar în oase port deja răceala cimentului din bucătăriile lor, sunt acolo, în fiecare, ca mirosul vag de ceapă și de pisici, trec din odaie în odaie, mă ascund întristată prin cutii cu ațe colorate. Cu mâini noduroase și tremurătoare sunt învelită în jurnale vechi, țesută la călcăie de ciorap, legată snop cu leuștean și cimbru.” (p. 63)

Remarcabile se dovedesc inserțiile narrative care poartă însemnele *corporalității* fructificată de practica literară optzecistă și care, prin maniera de a se integra în text subscriu unui „pact somatografic”⁶ pus în discuție de Gh. Crăciun ale cărui premise le vom detalia cu precădere în spectrul publicațiilor ulterioare, ofertante din acest punct de vedere.

Pe lângă faptul că redimensionează modalitatea de raportare la realitate, cu accent pe realitatea textului, tot *privirea* este cea care, de cele mai multe ori, face posibilă transgresarea spre alte planuri și lumi ficționale. Des întâlnită în practica optzecistă, această tehnică a alternării situațiilor narrative subliniază ideea granițelor mobile dintre lumile ficționale analizată și de Adrian Oțoiu⁷ și subscrie modelului naratologic propus Mieke Bal⁸ care descrie situația povestirilor în ramă și relațiile care se stabilesc între acestea. În cazul *Întâmplării cu un Buick decapotabil*, aplicând acest model, remarcăm o puternică interferență între „fabula primară” (cea a zăbovirii pe bancă sub mirosul teilor a personajului-narator), „fabula-în-ramă” (cea a servirii ceaiului în atmosfera încântătoare a grădinii și cea a încercării de evadare din camera necunoscută) și

⁶ Gh. Crăciun, (2018, p.88). *Pulsul prozei*. București: Editura Polirom.

⁷ Adrian Oțoiu (2000). *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralela 45.

⁸ Mieke Bal (2008, p. 67-71). *Naratologia*. Iași: Editura Institutul European.

„fabula-în-fabulă” (momentul accidentului) aflate într-un raport de subordonare, tocmai în sensul „punerii în abis” a planurilor narative.

Astfel, *Întâmplarea cu un Buick decapotabil* se distinge printr-un continuu joc al planurilor narative. Trecerea de la un plan ficțional la altul devine posibilă prin prisma senzațiilor olfactive și auditive: mirosul de tei care prilejuiește căderea în reverie – imaginea feerică a grădinii cu pavilion unde se servește ceaiul - și mirosul pregnant de parfum care tulbură visarea, readuce personajul în starea de luciditate și anunța prezența unei alte femei pe bancă lângă personajul-narator. În urma unei încercări eșuate de dialog, sunetul mărgelilor de la gâtul femeii de pe bancă transpune personajul într-un alt cadru: cel al unei camere străine în care se simte prizonieră. Interesant se dovedește modul în care, prin intermediul privirii în oglindă, chiar și din acest punct, are loc tranziția către un alt plan narativ, cel al evadării cu Buick-ul decapotabil și al accidentului.

Un invariant tematic al prozei Adrianei Bittel echivalează cu modul în care privirea dezvoltă prin intermediul memoriei imagini din perioada cenușie a comunismului împărțând aspecte ale vieții afectate de ideologia partidului. Foarte sugestiv se dovedesc imaginile acestor vremuri în care vecinii împărțeau același duș, cu o apă raționalizată, locatarii conviețuiau în același apartament, de regulă cu alți membri ai familiei într-un cadru sufocant. Imaginea mamei din imobilul de pe Caimatei, numărul 14, trăindu-și bătrânețea în balconul cu flori, urmărind și veghind asupra străzii este reprezentativă pentru vremurile nefaste pe care strada le-a traversat. Timpul care se scurge, dar nu schimbă radical atmosfera străzii, se remarcă și se traduce în nucleul tematic al povestirii prin schimbul generațiilor: generația părinților autoarei, o generație „bucureșteană francofilă în care bărbații purtau pălării și femeile aveau picioare mici (p. 32), generația de mijloc risipită care-ncotro, și generația oamenilor anonimi cu femei ce poartă mărimea 40 la picior, funcționând drept „senectometre acre nu lasă loc de amăgire.”⁹ (p.32)

Având deja conturate câteva ipostaze ale privirii în contextul prozei de mici dimensiuni semnate de Adriana Bittel, nu ne rămâne decât să analizăm modul în care acestea se valorifică și se desăvârșesc în materia epică a romanului *Fototeca* (București: Editura Humanitas, 1989), pe care, cu ușurință, îl putem identifica drept o adevărată carte a privirii.

Încă din mottoul care prezidează paginile cărții, un citat din Max Frisch, cititorul intuiește foarte clar pilonul tematic pe care se construiește universul ficțional al romanului, reprezentat de *actul privirii*, impregnat până în cele mai sensibile nervuri ale scriiturii. Așa cum sugerează Adriana Bittel prin citatul ales,

„Ceea ce putem trăi: așteptarea sau amintirea. Punctul lor de întretăiere, prezentul, aproape că nu poate fi trăit ca atare; fapt pentru care rareori reușești să

⁹ *** (2014). *Casele vieților noastre*. București: Editura Humanitas.

descrii un peisaj atâta vreme cât îl ai în fața ochilor. *Acum* este vremea privitului. (Max Frisch – *Jurnal*) ”, privirea funcționează în trema romanului ca un mecanism viu al memoriei în cadrul căruia amintirile palpită continuu într-o acuitate a detaliului aparent anodin, dar de-a dreptul semnificativ. Monica Lovinescu punctează acest aspect, caracterizând *Fototeca* Adrianei Bittel drept „una din ultimele cărți ale privirii dintr-o epocă în care nu totul putea fi privit, dar ceea ce era îngăduit devenea semnificativ și pentru domeniul neîngăduit, acuitatea privirii fiind intensificată tocmai de interdicție. Detaliul, aici, răspunde astfel pentru tot, și-l dezvăluie, chiar dacă aluzia, incomunicatul lipsesc.”¹⁰

De altfel, această acuitate a privirii omniprezentă în textura ficțiunii se accentuează odată cu miopia personajului central, Coca, angajată a Fototecii unei redacții, după ce a avansat din postul de curier. Diagnosticul primit încă din copilărie o impulsionează să privească atent fiecare detaliu al realității înconjurătoare și, din teama unei eventuale pierderi totale de vedere, simte nevoia de a-și înmagazina în memorie imagini la fel cum alți oameni își fac provizii pentru vremuri mai grele. Astfel, ochelarii îi devin un accesoriu indispensabil și permanent în existența cotidiană, fără de care se simte rătăcită într-o lume pe care nu o cunoaște, confuză, vidă de imagini.

„Și fiindcă dinspre partea nordică a familiei avea în genă prevederea celor ce-și adună de cu toamnă în beciuri tot ce le trebuie ca să reziste în casa-cetate troienită, căpătase obiceiul de a privi atent, convinsă că trebuie să-și facă o provizie de imagini pentru mai târziu, să le țină minte. Memora tot ce-i cădea sub ochi, săpa tipare pentru obscurele forme ale altui timp, pe care-l proba ridicându-și pe frunte ochelarii: pete vibrânde, umbre, confuzie, degete băjbâind, picioarele nesigure de trepte și borduri, din toate părțile – primejdia. Și minunea gestului atât de simplu al repunerii „căpăcelor”: lumea revenea în volume limpezi, colorate viu, ușor de recunoscut și de numit (...)” (p. 20-21)

S-a vorbit adesea despre reminiscențele Noului Roman Francez în spectrul prozei optzeciste mai ales din punctul de vedere al descrierii, ca mod de expunere textual concentrat pe miza detaliului. Pe filiera Noului Roman, detaliul servește unui proces similar inventarierii lumii înconjurătoare, dar fără efecte secundare. În ceea ce privește proza și, în special, romanul Adrianei Bittel, acestea vor depăși acest cadru tardomodernist, înscriindu-se într-un traiect postmodern. Diferența majoră în acest sens constă în faptul că, pentru Coca, personajul central al *Fototecii* „privirea e participativă, un mijloc de a interveni

¹⁰ Monica Lovinescu (2014, p. 381). *O istorie a literaturii române pe unde scurte.1960-2000*. București: Editura Humanitas.

în destinul celorlalți”¹¹ și nu se rezumă doar la înregistrarea unor date sau detalii transpuse în text – fapt sinonimic cu actul fiziologic al *vederii* - ci are o menire, o consecință. Mai mult, chiar naratorul romanului dezvăluie profunzimea pe care actul privirii o dobândește în alcătuirea interioară a personajului:

„*A se uita* opus lui *a uita*. În lipsa tovarășilor de joacă, putea privi teiul înflorit, norii, drumul furnicilor, formele fulgilor de zăpadă, luna – minunății la care *se uita* până la pierderea de sine. Lumea este alcătuită pentru ea din lucruri pe care le *vedea* (mobile, haine, mâncare, unii oameni mari, vitrine), lucruri la care *privea* (copiii, animalele, jucăriile, cărțile cu poze, obiectele de papetărie, gunoaiele) și cele la care *se uita*, imobilă, timp îndelungat, într-o stare vecină cu somnul, până când cineva de-al casei, îngrijorat, venea s-o zgâlțâie, să-i pipăie fruntea și s-o controleze pe burtă dacă nu i-au apărut pete de pojar.”(p. 21)

Lumea ficțională captată în paginile *Fototecii* gravitează în jurul Cocăi, documentarista responsabilă de organizarea, clasarea și administrarea resurselor fotografice pentru revistă, dar și în jurul relațiilor acesteia cu colegii de redacție. Cadrul epic al romanului se constituie din imagini ale realității cotidiene captate și dezvoltate de memoria personajului central, transpuse în plan textual prin filtrul amintirilor sub spectrul unei discursivități fragmentare. Fiecare capitol propune, fără a impune o ordine logică prestabilită, o imagine întipărită în mintea personajului asupra realității, conturată ca urmare a unei priviri ce scrutează realitatea (i)mediată până în cele mai mici detalii. Iată de ce, în decursul analizei noastre ne propunem să abordăm universul ficțional al *Fototecii* dintr-o perspectivă multilaterală în sensul unei pertinente critici tematice, dar și interpretative: așa cum procedat deja, mizăm pe ubicuitatea privirii ca procedeu – cheie în structurarea intrigii, pe relevanța imaginii și a perspectivei fotografice ce se răsfrânge asupra lumii ficționale în contextul postmodern al prozei tradus prin fragmentarism, jocuri de limbaj, prin inserarea diverselor forme discursive, prin ironie și parodie, dar prefigurat și sprijinit de „tehnicismul” și ingineria textuală optzecistă traduse prin modul de organizare a materialului narativ, sau prin alternarea planurilor și perspectivelor narrative. Toate acestea culminând cu cartografierea tiparelor, „modelelor” feminine existente în text în corelație cu alți vectori tematici care țin de domeniul eșecului sentimental, al vieții de familie ori al statutului la locul de muncă.

Pentru *Fototeca*, un aspect definitoriu ce sprijină transgresiunea către o poetică postmodernă a literaturii Adrianei Bittel este reprezentat de impregnarea discursului romanesc cu aspecte ale limbajului fotografic. Gh. Manolache subliniază ideea conform căreia traducerea imaginilor fotografice în și prin

¹¹ *Ibidem*, p.382.

limbaj „readuce în prim-plan prodigioasa memorie plastică, interfranjerată a optzeciștilor”, *Fototeca* înscriindu-se în rândul structurilor verbale ale unor „(foto)grafii postmoderne”¹² care înglobează instrucțiuni teoretice pe fondul cărora trebuie citite imaginile vizuale, dar și tendința anulării frontierelor între arte prin apelul la noile „realități artistice”.

Granițele dintre realitate și imagine se denaturalizează tocmai prin maniera în care Scarlat Pancu echivalează orice cuprindere a ochiului cu cea a lentilei sau a obiectivului, aflat în permanență într-o goană mai degrabă după imagini, decât după fapte. Această atitudine trimite la cea de „obosire a realului”¹³: „Defilare sub pelicula galbenă de aprilie: lungani sportivi (...), bătrâni înaintând precaut, ca pe gheață, puștoaice cu ochiade. O clipire a diafragmei și totul se oprește pe coperta celofanată a zilei, în culori vag degradate de materialul inferior (lucrăm cu ce avem)” – (p. 12.)

În profunzimea analizei asupra discursului fotografic – conturat în jurul (foto)grafului Scarlat, retușorului Gigi și de documentarista Coca – Gh. Manolache constată insistența „asupra convențiilor transparent referențiale ale portretisticii”. Aceasta în contextul în care discursul fotografic se pliază, cu precădere, istoriei mediului vizual, astfel încât depășește instrumentalitatea jurnalistică. Prin inițiativa fotografului Scarlat de a conferi un aspect inedit al publicației împănând-o cu „portretele semnatarilor”, întrucât „lumea s-a săturat de aceleași figuri expresive, la locul de muncă” (p.44), se induce ideea că specificul discursului fotografic postmodern se împletește cu dorința novatoare a personajului, echivalând tocmai acele „provocări postmoderne la adresa convenției”¹⁴, după cum constată și Linda Hutcheon:

„Vineri se predau pozele pentru numărul în curs și pe ușa Fototecii e toată dimineața un du-te-vino obositor. Fiind numărul mai special făcut de cititori (până la urmă tot Florea-Alexe avusese dreptate, majoritatea materialelor se confeționaseră în redacție, imitându-se limbajul diferitelor profesii, adevărate parodii la care redactorii lucraseră amuzați să facă altceva decât de obicei: cronica cinematografică semnată de un chirurg cuprindea sintagmele <<incizie în realitate>>, <<vivisectie>> și <<tumoră socială>>, un lucrător la metrou vorbea de <<subteranele conștiinței>> și sondarea universului interior, iar un președinte C.A.P. aprecia recolta de cărți a anului. Fertilitatea ogoarelor de creație etc.), ilustrația nu mai trebuia căutată în stocurile existente, ci erau date la zincografiat pozele de buletin ori de pașaport, portretele retușate grosolan

¹² Gh. Manolache (2004, p. 92). *Degradarea lui Proteu (experiențe postmoderne în proza românească a anilor '80)*. Sibiu: Editura Universității, „Lucian Blaga” din Sibiu.

¹³ *Ibidem*, p. 106.

¹⁴ Linda Hutcheon (2002, p. 87). *Poetica Postmodernismului*. București: Editura Univers.

de cooperativele din provincie ori decupaje din albumul de familie, unele color.” (p.45)

Imaginea fotografică și contextele narative, discursive, în care este tranpusă trama romanului *Fototeca*, generează adesea situații parodice și ironice, așa cum o recunoaștem din situația creată de către retușorul Gigi prin montarea greșită a imaginilor.

„Deși Ardeleanu dăduse indicații ca doctorul să fie cu stetoscopul de gât, constructorul să aibă casca albă și agricultorul – cojoc, Scarlat nu putuse să alerge cu aparatele după toți redactorii, iar ceea ce se înfățișa acum pe masa Cocăi, reprezenta un dezastru. Convocat de urgență, nea Gigi, retușorul, se apucase să facă montaje, punând capetele semnatarilor de articole pe busturi furnizate de documentaristă, cu stetoscopul și halat alb, cu cojoc, lipind o cască albă cu ochelari de protecție” (p. 54-55)

Astfel, retușurile lui nea Gigi echivalează cu o resemantizare a realității captate prin prisma imaginii fotografice, devenind, dincolo de cadrul parodic, un manipulator al mărcilor realității. Infidelitatea reproducerilor o irită de-a dreptul pe Coca, fapt pentru care, pentru a evita „schimonosirea”, trucajul realității din imagine, act pentru care retușorul făcuse o pasiune, aceasta îi furnizează spre lucru fotografii de care se poate dispensa, dubluri sau rezerve. Odată epuizate aceste resurse, Coca îi înmânează o fotografie proprie făcută în glumă de Scarlat, rugându-l să o „aranjeze”:

„Epuizase tot stocul de dubluri și frunze bune de aruncat. S-a temut că împinsese jocul prea departe și că retușorul își va da seama că e tratat ca un copil căruia i se caută o îndeletnicire ca să nu facă pozne. Dar fie că acela era prea absorbit de mania lui, fie că avea prilejul să-și manifeste simpatia pentru colega cu înfățișare nefericită, instantaneul mărit reprezentând-o pe Coca în fața frizeriei, cu țigara în gură și cartea în mână, cu ochelari căzuți bătrânește pe vârful nasului și silueta șleampătă, a primit scuipatul inițial de degresare și timp îndelungat nea Gigi a mânuit cu aplicație penelurile, lamele, lipiciul, în tăcere. Nici măcar nu fluiera.” (p. 114-115)

Nereprezentând pentru retușor o oglindă a realității, ci un „simulacru”, fotografia prelucrată relevă o altă Cocă, imagine a feminității care o tulbură de-a dreptul:

„Lumina scăzuse, contrastul dintre lucios și poros era atenuat și de pe o poză o privea, rezemată de vitrina frizeriei, o senzuală cu forme perfecte și buze întredeschise. (...): gambe lungi, nervoase, pe tocuri înalte,

urmele ochelarilor șterși se vedeau ca niște sprâncene arcuite iar părul fusese lungit în şuvițe sălbatice până la umerii goi, rotunzi, în rochia cu bretele ce sublinia sânii fermi. Arogantă și vulnerabilă, revendicativă și pisicioasă, femeia aceea necunoscută în care se transformase imaginea ei familiară o tulbură pe Coca.” (p. 115-116)

În fundalul fotografiei, neatins de mâna retușorului, Coca remarcă un domn privind la ea afară, bărbat care îi marcase existența și cu care își petrecuse prima noapte de amor, reactivat acum în planul secund al fotografiei. Acest proces de reactivare a realității interioare a personajului, dar mai ales a întâmplărilor trăite în trecut prin intermediul imaginii fotografice, echivalează în opinia lui Gh. Manolache, cu capacitatea fotografiei de a deveni „factografie” – un simptom reprezentativ al paradigmei postmoderne. În esență, romanul *Fototeca* constituie „un excelent exemplu de roman postmodern prin care se denaturalizează <<reprezentarea din mediul verbal>> în așa fel încât să ilustreze potențialul deconstructiv al parodiei (...).”¹⁵

În esență, putem conchide prin a afirma că „textele” Adrianei Bittel care (re)valorizau, incitator, (într-o primă etapă!) fictivul conștient, fantasticul, fabulosul, oniricul ș.a.m.d., simultan, se angajau (ludic, parodic, ironic) în (de)valorizarea („întoarcerea pe dos”) a prozei moderniste. Dincolo de o anume „veridicitate de suprafață” (derutantă pentru toate tipurile de „închizitori” ai vremii), „textele” din raza unei „inventivități exuberante” se aglomerează și-i descumpănesc pe cei care căutau în literatură (și nu numai) doar „exerciții impuse” de mimetism, „acte originale” (!) sau, dacă nu, cel puțin „copii legalizate”!

Mărturisit sau tacit, „textele” Adrianei Bittel nu mai vor, pur și simplu, să servească drept „oglină a realității” și, ca urmare, îi „învață” pe cititori cum să își (re)inventeze propriul „univers”, „ficțiunea” presupunând, în acest caz, crearea unei realități autonome care să aibă un „statut ontologic” propriu.¹⁶

¹⁵ Gh. Manolache, *op. cit.*, p. 111-114.

¹⁶ Gh. Manolache (2004, p. 92-126). *Regula lui doi (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc*. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu).

Referințe bibliografice:

- Bittel, Adriana. (1980). *Lucruri într-un pod albastru*. București: Editura Cartea Românească.
- Bittel, Adriana. (1984). *Somnul după naștere*. București: Editura Cartea Românească.
- Bittel, Adriana. (1989). *Fototeca. Temă cu variațiuni*. București: Editura Humanitas.
- *** (2014). *Casele vieților noastre*. București: Editura Humanitas.
- Bal, Mieke (2008). *Naratologia*. Iași: Editura Institutul European.
- Crăciun, Gheorghe. (2018). *Pulsul prozei*. București: Editura Polirom.
- Crăciun, Gheorghe. (1999). *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Hutcheon, Linda. (2002). *Poetica Postmodernismului*. București: Editura Univers.
- Lovinescu, Monica (2014). *O istorie a literaturii române pe unde scurte. 1960-2000*. București: Editura Humanitas.
- Manolache, Gheorghe. (2004). *Degradarea lui Proteu (experiențe postmoderne în proza românească a anilor '80)*. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu.
- Mincu, Marin. (1993). *Textualism și autenticitate. Eseu despre textul poetic, III*. Constanța: Editura Pontica.
- Mușat, Carmen. (2008). *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. București: Editura Cartea Românească.
- Oțoiu, Adrian. (2000). *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Simion, Eugen. (1989). *Scriitori români de azi, IV*. București: Editura Cartea Românească.
- Soviany, Octavian. (2008). *Apocaliptica textului*. București: Editura Palimpsest.
- Ștefănescu, Alex. (2005). *O istorie a literaturii române contemporane. 1941-2000*. București: Editura Mașina de scris.
-