

Plicul negru de Norman Manea, un roman smuls cenzurii

Brîndușa Nicolaescu

Abstract: *Many works of literature were censored or even forbidden under the oppressive regime of Nicolae Ceaușescu. But few had such an intricate destiny as the book *The Black Envelope* had. This novel was written by Norman Manea in the '80s, when the mechanisms of censorship, as "an instrument de domination" were more perfidious than ever. In fact, even though officially censorship had been 'abolished', the same rigorous political control was exerted, the same ideological commands stemming from the policies dubbed 'theses of July 1971' were applied. Our study aims at understanding, taking the example of this book, the impact of the censorship's intrusions into the literary destiny of both artistic works and their creators, who strive to keep the feeble equilibrium between the historical constraints and the freedom of the writer as a signifier. We mainly refer to the essay "Censor's Report. With Explanatory Notes by the Censored Author", a precious, unique document in the history of Romanian literature, and we analyse the inescapable presence of the context within the text and the technique of writing between the lines.*

Keywords: *censorship, persecution, ideology, coded language, writing between the lines*

Scriitorul, mânat de propria vocație enunțativă, are nevoie de parcurgerea anumitor etape în elaborarea opusului său literar, înscrise în ceea ce Dominique Maingueneau numea rituri generice, care îi conferă legitimitate actului creator. Mai exact, conform tradiției clasice, textul propriu-zis trebuie cizelat, trecut prin numeroase re-scrieri („trebuie să tăiem și să ștergem fără încetare”¹, ale căror avantexte sunt mai mult sau mai puțin accesibile; paradoxul operelor de raftul întâi este sorginta lor contorsionată, căci fundația lor se clădește pe nisipurile mișcătoare ale unei incertitudini creatoare greu de bănuț la citirea produsului „finit” încununat de succes: „Cum să ne închipuim un Flaubert deloc sigur pe el (...), ținându-și textele, chinându-se la fiecare frază ?”². Pe de o parte, scriitorul se situează în spațiul literar, anume în *câmpul* opțiunilor estetice, plasându-se într-o relație inter-textuală (Kristeva) /para-textuală (Genette) cu *arhiva*

(termen preluat de Maingueneau de la Foucault și transformat într-un concept care desemnează „memoria internă a literaturii”).³ Pe de altă parte, pentru a trece din *spațiul canonic*, cunoscut, într-un *spațiu asociat*, dedicat în mod real cititorului, autorul are nevoie și să controleze „memoria internă a textelor sale (...) a le orienta față de un anumit viitor”, prin funcția de reglementare: „Scriitorul este oricum constrâns, în munca sa de ‚reglementare’ să-și controleze în mod constant propria legendă în devenire. Marcat de o anumită autofagie literară (cazul cel mai celebru este Borges), Norman Manea scrie cărți care mereu cresc din alte cărți, inclusiv din *propriile* cărți. Dar în această privință dispunem chiar de mărturia autorului, accesibilă în interviul acordat lui Alexandru Vlad și apărut în „Vatra”, nr. 4/1993, unde scriitorul declară: „Indiferent câte cărți a scris și la ce vârstă a ajuns, scriitorul o ia mereu de la capăt. (...) Este nevoie de restabilirea sau inventarea altei mitologii ...care să proiecteze trecut și prezent în intensitatea maximă, atemporală”. Semnificativă este adăugirea: „Ce să mai spunem de blocajul care intervine când scrii, de pildă, pentru un traducător?”, care îi motivează pe unii critici să considere un adevărat „rit genetic”⁴, o motivație creatoare, inclusiv dorința de adaptare la spațiul literar de adopție nu prin limbă în sine, ci, preluând tot un termen de la Maingueneau, prin *interlimba* unei ... pre-traduceri. Id est: fie o încercare de „îmblânzire” a unei limbi avute în vedere pentru viitoare creații, fie încercarea de asimilare în vederea recunoașterii literare (în special, dacă, în cazul lui Manea, ținem seama de condiția sa de exilat).⁵

Distingem două mari tipuri de „motoare” ritual-genetice în opera literară a lui Norman Manea. Primul ar avea în vedere rescrierea din prima etapă a creației sale, anume dinainte de exil, și care se consituie în impulsul incertitudinii imanente scrierii, generat de dorința de cizelare continuă. Al doilea se referă la rescrierea romanelor, după exilul din 1986 (*Plicul negru*, *Atrium*, *Captivi*, *Cartea fiului*), cu întreaga problematică a traducerii amintită anterior. Liantul celor două momente motivaționale îl reprezintă romanul *Plicul negru*, din două puncte de vedere: în primul rând, identificăm presiunea cenzurii, devenită de la un moment dat autocenzură, care nu numai că a stimulat căutări continue de expresii neutru-estetizante, de re-formulări, de renunțări sau adăugări, de opacizări, ci până la urmă și-a pus pecetea pe scrisul acestui autor în așa măsură, încât a influențat formarea unui stil. Acest roman a suferit, așadar, o dublă re-scriere – cea impusă de cenzură, apoi cea (auto)impusă din nevoia de a se adapta unui alt fel

de Cititor – nu numai american sau european (via traduceri), ci și publicului român (mai ales generațiilor mai tinere), explicată de receptarea din contemporaneitate, în condițiile unei audiențe neobișnuite cu labirintul unui discurs metaforic și mai neobișnuită să urmeze un autor în demersul său de contracarare a tehnicilor perverse ale cenzurii comuniste.

Pe lângă calitatea lui de opus remarcabil, atestată de critică, *Plicul negru* are destinul sinuos al cărților scrise în vremuri neprielnice exprimării libere, destinul unei cărți prin care scriitorul și-a revendicat dreptul la normalitate, la demnitatea creatoare a artistului. Povestea acestei cărți ne este oferită paratextual, anume epitextual, prin intermediul unui eseu-document al autorului, *Referatul cenzorului (cu note explicative ale autorului cenzurat)*⁶, dar și peritextual, de „Notă asupra ediției” și de postfața ediției revăzute, semnată de Matei Călinescu⁷. *Referatul cenzorului* este cu adevărat un text de preț, printre puținele de acest fel din perioada respectivă. El ne oferă o viziune dinăuntru asupra laboratorului de creație al scriitorului, creație aflată sub presiunea unei perfide autocenzuri (în anii '80 instituția cenzurii fusese desființată numai oficial, sporind deruta, confuzia); cu teama unui inevitabil verdict negativ, scriitorul era încerca de ideea renunțării: „Sciam luptând cu imposibilul din jur și din mine însumi. Decis, în fiecare zi, să renunț.” Cu toate acestea, piedicile îl și motivau, prin miza unei mari provocări: „Sciam, totuși! O unică obsesie focaliza frământările: cartea să nu fie ‚recuperabilă’ (...) în sistem!” (p. 74). În mare, istoria acestui roman până la publicarea lui s-a consumat în cinci etape: în primăvara lui 1985 scriitorul a înmănat editurii Cartea Românească manuscrisul „montat din sutele de pagini chinuite”; de-abia în decembrie a primit un răspuns, cu o serie zdrobitoare de sugestii, care modificau substanțial textul, nici mai mult nici mai puțin în proporție de optzeci la sută, cu alte cuvinte cartea era decretată nepublicabilă. Scriitorul se afla în luptă cu sine însuși, încercând totuși, după ezitări nenumărate, să facă unele înlocuiri. Ironică „stratagemă”, căci unul din leitmotivele romanului este acela al „înlocuitorilor”, metaforă tematică și narativă. De altfel, tentativa de a găsi „înlocuitori” cuvintelor/frazelor/capitolelor interzise a fost zădărnice, cenzura a considerat-o ipocrită – un înlocuitor de schimbare, nu o modificare reală! Ceea ce era, paradoxal, adevărat. Norman Manea își aduce aminte că opțiunile alternative întrezărite atunci erau trei: speranța schimbării politice, publicarea cărții în străinătate, sau, auto-ironic: „amânarea soluției pentru ... posteritate”! Niciuna nu era însă

realizabilă, ultima depinzând, bineînțeles, de prima, odată ce condiția necesară pentru publicarea textelor cu probleme, fie și în posteritate, este tot lipsa reală a unei cenzuri mutilatoare. Surprinzător, inițiativa a venit din partea editurii, care se ambiționa totuși să promoveze pe cât posibil texte valoroase, neaservite politic. Așadar, soluția? Un „înlocuitor”! Se pare că destinul acestui roman a fost marcat de această imagine simbolică; din planul textual, sintagma „înlocuitorului” trece în cel paratextual. Iar în loc de cartea scrisă oricum chinuit, scriitorul poate să aspire a publica un înlocuitor de carte...

S-a păstrat până astăzi mărturia acestei „înlocuiri”, un înlocuitor-de-referat al unui înlocuitor-de-cenzor (un text căruia îi vom acorda importanța cuvenită în cele ce urmează). După ce a reluat chinul de a face modificările cerute, „fără a le rezolva, totuși, în fond”, recunoaște autorul, manuscrisul a fost citit de un alt lector și în aprilie 1986 i s-au transmis ultimele sugestii de modificare. Citim pe ultima pagină a cărții, 480: „Lector: Magdalena Bedrosian”, despre care Norman Manea scrie în „Notă asupra ediției”, la reeditarea din 2005 a cărții *Anii de ucenicie ai lui August Prostul*: „Datorez mult redactoarei și prietenei mele Magdalena Bedrosian, nu doar lector acut, ci și un reazem moral, un interlocutor solidar cu o carte deloc în spiritul prozei „politice” a vremii.”⁸ Cum erau toate cărțile sale. Noul cenzor/„înlocuitor” a înaintat apoi *Plicul negru* spre publicare, după o întrevedere cu ministrul adjunct al culturii. În vara lui 1986, *Plicul negru*, publicat într-un tiraj nesperat de mare, douăzeci și șase de mii de exemplare, s-a epuizat în câteva zile, iar succesul de public a fost urmat de receptarea favorabilă a criticii și literații îl asigurau pe scriitor în particular că „versiunea „înlocuitoare” și-a păstrat ascuțimea critică și originalitatea literară.” Dincolo de impusele renunțări, atenuări, codificări care au contribuit la „exces stilistic, opacitate, devitalizare, ocoluri” etc., pierderea se manifesta, perfid, în fragmente „viciate de chiar artificii prin care se apărase de Cenzură”. (În regimul autoritar în care a fost nevoit să scrie pentru a fi publicat, autorul recurgea la aceste artificii în speranța că vor fi decodificate de cititor, dar că vor rămâne opace cenzorului. Ermetizarea era utilă pentru că – în mod ideal – acționa în sensul fraternizării cu cititorul, și al eludării cenzurii.) Pe de altă parte, un câștig l-a reprezentat și atingerea țelului pomenit anterior: cartea nu mai era recuperabilă pentru sistem, ba nici chiar „înlocuitorul” ei, care a trecut prin furcile caudine ale cenzurii pentru a deveni publicabil. Rămâne întrebarea pusă de un prieten de corespondență: nu cumva această literatură, oarecum contextuală, este

în primejdia de a intra în conul de umbră al ilizibilității, într-o „paranteză a istoriei”? Documentele poetice vin într-o anumită măsură în sprijinul ei, mai exact facilitează efortul de recuperare. Ca și re-editările⁹. Se naște, astfel, inevitabil tentația accesării manuscrisului inițial. Căci dacă prima ediție a fost una cenzurată, cea ulterioară nu a însemnat o întoarcere la textul inițial, dimpotrivă, e vorba de un text condensat, în care se revine în mod evident la restaurarea unor elemente afectate de sugestiile cenzurii, prezentate în *Referatul...*, dar se reduce și din efectul a ceea ce Matei Călinescu numea apreciativ „scrierea criptică, principala trăsătură stilistică a *Plicului negru*”; de asemenea, se renunță la personajul central al cărții, Mynheer, „Înlocuitorul Autorului”, renunțare întrucâtva regretabilă, și în opinia noastră. În ce măsură a respectat Norman Manea indicațiile numeroase din referatul cenzorului misterios? Le putem urmări „traseul” prin lectura primei ediții, din 1986, cu unele trimiteri comparative la textul din 1996.¹⁰

Citat integral în *Despre clovni*, acest referat se întinde pe aproape zece pagini și este un document neprețuit pentru a înțelege cum funcționa celebra „poliție secretă cuvântului” în ceea ce privește intervenția concretă în text. Este aproape uimitor, în orice caz, faptul că recomandări repetate – cenzura a trimis înapoi manuscrisul de trei ori – nu au putut schimba multe aluzii sau scene cu o direcție critică (politică) evidentă¹¹. Ceea ce Norman Manea a reușit să realizeze, în fond, prin această rezistență la presiuni repetate ale cenzorilor, este că și-a apărut opera de a nu fi transformată în non-literatură, prin ruperea echilibrului între constrângerile istorice și libertatea scriitorului¹², echilibru atât de greu de păstrat în condițiile în care constrângerile istorice sunt reprezentate de operațiuni elaborate ale unei cenzuri active, eficiente, instituționalizate (chiar și după aparenta desființare). Iar contextul, așa cum știm de la Dominique Maingueneau, nu poate fi ignorat, dimpotrivă, el trebuie valorificat în vederea unei mai bune înțelegeri a textului/ discursului studiat: „exterioritatea contextului se dovedește a fi o evidență înșelătoare. (...) Conținutul unei opere este în realitate traversat de trimiterile la condițiile propriiei enunțări. Contextul nu este plasat în exteriorul operei (...) textul este gestiunea propriului său context.”¹³ Destinul romanului *Plicul negru* a fost puternic marcat de intruziunile ideologice ale puterii politice¹⁴, influență care nu i-a anihilat însă autenticitatea literară.

Cât privește conținutul referatului, acesta începe cu o scurtă prezentare a personajelor cărții și a scenelor ce se conturează în jurul lor,

scrisă la modul sec și repetitiv, dar nu lipsită de o oarecare abilitate sintetică a recenzării. După prezentarea romanului pe ceva mai mult de trei pagini, vine rândul recomandărilor de ordin ideologic, care au în vedere „revederea structurală a cărții”, condiție obligatorie în vederea publicării. Mai întâi este menționată comparația aluzivă dintre perioade dictatoriale – în special cea fascistă, antonesciană – și contemporaneitate: cunoscutul regim naționalist totalitar al lui Ceaușescu. În această privință, se recomandă ca „ideea de reînviere a „forțelor răului” să nu vizeze țara noastră”, ci lumea contemporană din Occident. De asemenea, să nu se dea înțeles că la noi au fost crime, deportări, și în acest sens se cere să se revadă „imaginea cu șirurile de morți pe care o evocă de multe ori Dominic”. Manea nu a inserat, însă, nici scene negative la adresa Occidentului, nici nu a renunțat la imaginea în cauză – de altfel, aceasta imagine înfățișează un șir de personaje purtătoare în noapte de lumânări/făclii, intertext observat de Matei Călinescu ca descinzând din *O făclie de Paște*, fiind vorba de viziunea distorsionată a lui Anatol Dominic Vancea Voinov asupra morții tatălui său (foarte posibil asasinat de către legionari), dar făcând trimiteri și la pacienții doctorului Marga cu care fraternizează Tolea, într-o alegorie a întregii societăți alienate de atunci: „vin trec pe lângă el, grăbiți, mascați (...) cei pe care i-a întâlnit acolo, în sălile de așteptare ...Nebunatecii...Sarea pământului, zbenghiul necesar normalității (...) înșirați cu câte o torță în mână” (pp. 159-160, fragment reluat în formă aproape identică în pp. 401-402).

Deși referatul atrage atenția asupra „exageratei”, „unilateralei” importanțe a studiului la care lucrează Matei Gafton, menit să păstreze vie memoria răului trecut (id est abuzurile fasciste), Norman Manea nu numai că nu renunță la cuvintele citate de cenzor, dar le mai și comentează în răspăr, din nou parcă motivându-și alegerea: „Voia să țină trează memoria ... iată, *era avertizat* că semenilor nu le place să le amintești de necazuri. Preferă să uite.” (pp. 47-48, s.n.; cuvintele sunt adresate parcă cenzurii, în complicitate cu lectorii) Cea mai mare parte a recomandărilor se referă la necesitatea reconfigurării a ceea ce referatul numește, în limbajul de lemn al vremii, o „viziune unilaterală, preponderent negativă asupra realităților vieții înconjurătoare, a climatului social și moral”, de unde se impune, conform opiniei cenzorului „o îmbunătățire a textului prin renunțarea la unele capitole, comentarii, afirmații excesive sub raportul caricaturii, ironiei, grotescului, și completarea cu unele inserții pozitive, afirmative [ce] ar contribui la o echilibrare și nuanțare a viziunii de ansamblu a cărții.”

Sunt vizate aici mai multe planuri. În primul rând, la perspectiva cenușie, „negativă” ar contribui, personajele centrale, dar și secundare, cele principale prin inadaptarea, însingurarea lor, iar celelalte, prin faptul că, așa cum bine remarcă și cenzorul, reușesc să surprindă degradarea umană, imoralitatea – într-un cadru social în care proliferau o serie de personaje-tip ale grotescului cotidian. „Slujbașul de rând Toma” (p. 281), de pildă, „un personaj ambiguu, administrator și investigator”, spune cenzorul, este de fapt o aluzie foarte transparentă, mai ales pentru cititorul anilor '80, la imaginea anchetatorului sau a turnătorului de la securitate, care deschide dialogul cu formulări de tipul: „Voiam să vă cunosc...Sunteți un om izolat” (p. 117) „M-ar interesa mult preocupările, proiectele dumneavoastră” (p. 118).¹⁵ Mecanismele securității sunt devoalate pe tot parcursul romanului, prin referințe mai mult sau mai puțin metaforice, toate curajos de directe: „Se aud atâtea, de la o vreme, nu mai poți ține evidența trucurilor, [a acelora] care ținesc să spargă sihăstria suspectului (...) Cu mijloacele astea moderne, s-ar putea afla și ceea ce încă nu știe nici cel în cauză (...) Dacă vine namila... n-apuci să întredeschizi ușa. Te înhață, te imobilizează și-ți îngăduie să admiri dexteritatea cu care îți face curent în colivie” (p. 114).

Scriitorul nu a vrut să cedeze la numeroase tablouri, expresive pentru descrierea degringoladei morale, vicierii profunde a relațiilor umane și a atmosferei generale „din cadrul colectivelor de muncă” înfățișate în proza sa. Dacă cenzorul observa cu acuratețe „afacerismul, șperțul”, descriind sintetic, plastic, portretul colectiv al salariaților de la hotelul „Tranzit” („alcătuit numai din oameni incuți, primitivi, chiu-langii, colportori de zvonuri, turnători, „gândăcei salariați”), această atenționare nu a atras corecturi majore din partea scriitorului, astfel că imaginea de ansamblu după lecturarea romanului rămâne cea remarcată în referat. Un aparent inofensiv comentariu sportiv include exclamația „Aranjamente, pile, știm noi!”, urmat de criticarea unei lumi abrutizate, prelungită prin utilizarea preteritiei¹⁶ artificiu care recurge la negație pentru a afirma obiectul negării: „fețele trecătorilor. Nu, nu erau urâți. De câte ori nu auzise câte un bosumflat: «Privește-i cât sunt de urâți.» Nicidecum.” (p. 99) Deși urmează o încercare de atenuare („doar moleșiți, uneori restrânși, preocupați”), rămâne ideea umanității urăsite, triste, înțepenite în „ticurile epocii planificate”, iar demascarea nu poate veni decât din partea unui „bosumflat”, „încruntat”, epitete cu care însuși autorul pare a se caracteriza, mimând o ironică auto-critică în fața aparatului cenzurii, pentru a-i mai evita din mușcăturile

veninoase. Dacă cenzorul mai cerea și o revizuire a imaginii peisajului urban, prezentat numai prin „aspecte negative, deprimante, grotești: străzi murdare și urât mirositoare, oameni obosiți și agresivi, primitivism, aglomerație în tramvaie și troleibuze, cozi la magazine alimentare, noroi, întuneric”, exact aceasta este atmosfera pe care o degajă romanul și în forma lui publicată. Iată o impresionantă imagine a bătrâneții condamnată la sărăcie, nefericire și umilință: „Bătrânica se făcu mai mică. Strângea sacoșa goală, ferindu-și privirea umilă, mioloasă, obișnuită cu toate nenorocirile.” (p. 89)

Cu privire la clarificările „necesare privind semnificația personajelor și mesajul cărții”, cenzorul menționează trei aspecte semnificative ce corespund celor trei personaje principale ale cărții: Dominic, Ianuli și Mynheer. Primul dintre ei, consideră raportul, ar trebui „să înțeleagă că trăirea în fals și indiferență nu e o soluție, ar trebui să se contureze măcar o vagă posibilitate de integrare în viață”. Este vorba, fără îndoială, de inadaptare, caracteristică dominantă a personajelor lui Norman Manea, după cum observam în capitolul consacrat acestui subiect. De asemenea, falsul, minciuna nu sunt atributele lui Dominic, ci ale societății în care trăiește; împotriva lor, el se manifestă nu printr-o simplă „indiferență”, ci printr-o închidere în carapace (dacă e să parafrăzăm formula cehoviană), în alternanță cu simularea unei țicneli simpatice – à la Hamlet. Vizata „integrare în viață”, atât de conciliant sugerată: „măcar vagă” (de către un cenzor ironic?), nu are loc, nici nu ar fi avut cum, ținând cont că însăși structura acestui personaj nu permite o asemenea evoluție. Cu alte cuvinte, o oricât de vagă adaptare, „integrare” ar fi dus la eliminarea lui cu totul. Menirea lui Dominic Anatol Vancea Ivanov este să dea substanță alienării, sfârșitul său în spitalul psihiatric al doctorului Marga (mai clară în ediția nouă, dar destul de evidentă și în prima ediție) pare a fi singura cale, soluție care arată tocmai dez-integrarea ființei umane incapabilă de adaptare. Până la urmă, până și cenzorul, în pasajul introductiv al referatului pare să fi înțeles personalitatea acestui personaj: „În fondul său intim (...) este un om obosit, trist, singur. Un nemulțumit și dezabuzat care încearcă prin falsă nepăsare și caricatură să reziste, să refuze adaptarea la o viață de conformism și compromis.” Și pentru alienarea sa mentală există o explicație în acest raport, pornind de la contextul istoric neprielnic, drama familială, sensibilitatea psihică a personajului: „Esențialul ar fi avertismentul și înțelegerea faptului că mici întâmplări pot determina efecte mari asupra destinului oamenilor, în condițiile de violență, spaimă, teroare.”

Și în privința lui Mynheer, lucrurile au fost destul de complicate, mai ales că el este de fapt scriitorul, în *mise en abyme*. Cenzorul remarcă și el cum toate neliniștile exprimate în *Plicul negru*, toate personajele, reprezintă fișele acestui scriitor: „tipuri exponențiale într-un proiectat roman al unui ciudat/straniu scriitor, Mynheer, aflat într-un moment de impas.” Impasul nu poate fi perceput de către cenzor decât drept unul oarecum de neînțeles, în niciun caz în termenii lui Dominique Maingueneau, dificultății creatoare în genere („Cuvinte... doar pronunțate, se întruchipau, instantaneu. Izbucniseră, dintr-o dată, din ceața paginii întâmplătoare.” (p. 12), „Fă-ți fapta: cuvintele: Cartea, Pe schele, Mynheer.”(p. 19)). Scriitorul (Mynheer/Norman Manea) se vede nevoit să apeleze la o autoimpusă captivitate, o ascundere în carapacea camerei de lucru, un efort disperat de a se feri de contaminarea cu „epidemia” ideologică difuzată prin toate mijloacele propagandei, pentru a-și salva astfel – pe cât posibil – integritatea creatoare: „De luni de zile nu mai ieșise din casă. Nu deschidea radioul, televizorul...Refuza ziarele, vorbea puțin, Doar bodogănea, două trei vorbe, aceleași. Boală, microbi, epidemie (...) Compunea câte o frază: „Au reușit. Boala a pătruns și în casă, în pat, la masă. În oase, în gânduri.” Nu se închea nimic...Starea de claustrare și amar ar oferi, cumva, semne descifrabile în proiectul de care încerca, în fel și chip, să se agățe?” (p. 120). Dar în viziunea realist-socialistă a vremii, psihologia claustrării, deloc dezirabilă, era considerată cauza principală a inadaptării, o formă de lașitate: „Dorește elanul și munca...se zbate în căutarea inspirației pentru scris, dar rămâne un însingurat abulic, este obsedat de a scrie adevărul despre viață și oameni, de a nu accepta compromisul, dar e stăpânit în același timp de neputință, îndoială, lipsă de curaj.” După această caracterizare tangențială cu adevărata problematică a lui Mynheer, aceea a artistului încorsetat de un mediu ostil, de unde inadaptația și alienarea transferate și personajului Dominic, cenzorul revine la directiva impusă de șabloanele limbajului de lemn din epocă: „să aibă în mai mare măsură un rol de raisonneur care să ajute la clarificarea semnificațiilor filosofico-sociologico-morale, să pledeze pentru importanța întoarcerii la cursul firesc al vieții, la o înrădăcinare stabilă, pentru adoptarea în viață a unei conduite constructive.” Sunt parcă indicații de așa-zisă „conduită etică” în societatea „multilateral-dezvoltată”, redundante în textele de partid ale vremii. Să nu uităm că publicarea chinuită a acestei cărți a avut loc după consolidarea „mini-revoluției culturale” începută de Nicolae Ceaușescu prin faimoasele teze din iulie 1971 și definitivată

prin tezele din 1983 de la Mangalia¹⁷. Prin ea se legitima intensificarea rolului conducător al partidului comunist în domeniile educațional și cultural; era prevăzut, de pildă, controlul riguros al politicilor editoriale, pentru a sprijini publicarea cărților cu caracter militant, de propagandă, și a preveni publicarea celor care nu erau conforme cu ideologia neorealismului socialist.¹⁸ Deși aparatul cenzurii („Direcția presei”) fusese oficial desființat, Consiliul Culturii Socialiste, mai exact Serviciul de Lectură, i-a luat locul, funcționând cel puțin tot atât de eficient, ca o politică anti-culturală, „care a denaturat, în profitul propagandei, nevoile și aspirațiile reale ale oamenilor, a determinat prin perversiune, distorsionarea spiritelor și o veritabilă suferință morală”¹⁹. În acest context, prezența personajului Ianuli, fost revoluționar acum marginalizat, îi apare cenzorului foarte importantă „pentru semnificația ideologică a dezbaterii”, și tocmai de aceea recomandă imperativ revizuirea lui: „Să fie clară ideea că situația lui de revoluționar rămas la marginea vieții s-a datorat faptului că el nu a înțeles noile probleme și cerințe ale perioadei noastre socialiste. Aceasta trebuie să fie foarte explicit clarificat (...) întrucât în forma actuală s-ar putea înțelege că destinul lui ar semnifica eșecul în noua etapă de construcție a socialismului și totodată existența unei opoziții ireducibile dintre idealul revoluționar și realitate.” Norman Manea își amintește că și editura i-a transmis, chiar înainte de ultimul aviz pentru publicare (o întrevedere a cenzorului cu Ministrul-adjunct al Culturii), să modifice neapărat „structura personajului Ianuli”: „fostul revoluționar nu scotea niciun cuvânt pe tot parcursul romanului”! Ca urmare, în forma publicată în 1986 întâlnim câteva replici, însă la limita coerenței, minimale reacții la o avalanșă verbală a doctorului Marga. Scriitorul notează explicit reticența, lehamitea lui Ianuli (un alt „înlocuitor” al propriei stări de lehamite?): „Nu arăta nicio participare. Mai curând acceptase vorbăria ca să fie lăsat în pace decât pentru a lua parte, într-adevăr.” (p. 449). În ediția nouă a cărții se revine la tăcerea totală a acestui personaj, menită a exprima simbolic absența reperelor autentice ale trecutului.

Dacă una dintre temele centrale romanului este cea a „înlocuitorilor”, tocmai „înlocuirea” este amendată apăsător de cenzor, care conștientizează precis funcția ei în roman, anume de a sugera ideea de minciună generalizată ce caracterizează întreaga societate: „Să fie mai clară teza cu înlocuitorii, folosită în nenumărate ocazii, nu numai în cele ce privesc raportul dintre personaje și scriitor, personaje și modelele lor din viață. Sunt formulări în care se extinde noțiunea

pentru întreaga viață socială, pentru trăirea în fals.” Regăsim, însă, destule exemple, unele citate și de cenzor, pe scriitorul le-a păstrat, de pildă: „bucuria reprodusă mecanic, ca un simulacru. O înlocuire, doar, manipulând înlocuitori, de emoții, nefirești resurse de reactivare.” (p. 45); [Anatol:] „Eu nu sunt decât un înlocuitor. O rămășiță.” (p. 53), „Cu toții devenim altceva. Dacă nu chiar inversul a ceea ce suntem, de fapt.” (p. 183). La sugestia referatului, scriitorul a operat și schimbări, vizibile în ultima secvență care îl înfățișează pe Mynheer, în încercarea de ‚debarasare’ de înlocuitori, de renunțare la ei: „Salutare, scumpi înlocuitori, solidare ficțiuni, salutare!” Suntem aici martorii despărțirii lui Mynheer de propriile personaje „„Să se descurce singuri!” —, iar motivația este iarăși una ironic-amară, adresată parcă cititorului și sfidând cenzura care l-a silit să-și abandoneze proiectul: „Decis să intre între ceilalți, să caute pilda stenică (...) La timp, tocmai la timp, a venit *decizia*, la țanc... vom găsi pilde fortificatoare, da da.” (p. 415, s.n.) După o primă inițiativă de eliberare – ordinea de pe birou, Mynheer face o încercare în răspăr de găsire a unor subiecte demne de noile „directive”: răfoiește ziarele, iese pe stradă, intră într-un parc. Conversațiile interceptate sunt însă cele bineștiute, cele tocmai criticate în raport, și totul culminează cu întâlnirea unui biet bătrân care se recomandă drept Tizian și care îl sfătuiește, senil și cinic, în mod premonitoriu: „Să lupți până te scrîntești”. Ceea ce ni se dă de înțeles că se și întâmplă cu Mynheer: în ultima imagine, redevenit „copil buclat și peltic”, îngroapă într-o groapă cu nisip o scrisoare ruptă în bucăți, într-un hohot de râs neîntrerupt, maladiv. Lipsit de înlocuitori, „frații asemeni”, personajul-autor Mynheer intră într-o zonă de umbră, de alienare până la disipare.

Deși cenzorul adaugă într-o paranteză „Cartea ar rămâne astfel doar pentru inițiați și de interes restrâns”, această mențiune devine una dintre cele mai importante de avut în vedere: este vorba exact despre genul de literatură pe care scriitorul este nevoit să o practice într-un regim totalitar – el se adresează cititorului prin codare, prin ceea ce se numește scrierea încifrată, printre rânduri. Istoria *Plicului negru* stă sub semnul re-citirii, al scrierii codate, despre care vorbește pe larg Matei Călinescu în analiza problemelor generate de interacțiunea dintre cenzura politică, persecuție și secretivitate în scris și citit, în practicile literare din România comunistă. Cu rol introductiv în privința cadrului relecturii, criticul definește *secretivitatea* ca „tăinuirea calculată și selectivă a informației, *comunicarea selectivă a informației ascunse*”²⁰. Din punctul de vedere al cititorului, „tăinuirea

textuală” are, în viziunea lui Matei Călinescu, mai multe semnificații, în primul rând „a comunicării mesajului ascuns prin intermediul echivocului sau al vorbirii amfibolice”. Criticul plasează și feluritele strategii folosite de autori pentru a păcăli cenzura: „Pentru a neutraliza cerințele stricte ale cenzurii ideologice, există numeroase căi de a-l ocoli pe cenzor, cărora le corespund, în cazul cititorului, felurite tehnici de citire printre rînduri. Problema principală care se pune aici este una de etică: ca să-l ocolești pe cenzor trebuie să joci, în mare măsură (poate prea mare) așa cum îți cîntă cenzorul, după regulile lui; trebuie să fii duplicitar, să te prefaci că îmbrățișezi ceea ce respingi și că respingi ceea ce-ți place.”²¹ Se poate astfel considera că în anumite perioade istorice, așa cum au fost și anii '80 în România, atât cititorii obișnuți, cât și cenzorii erau de fapt re-cititori, deoarece – tot în viziunea lui Matei Călinescu –, descifrarea devine condiție necesară pentru înțelegerea textelor, cărțile devin „mașini cu care gîndim”. Așadar, cenzorii *sunt* prin definiție re-cititori, pentru că se află „în situația de a împiedica sau opri distribuirea textelor pe care le recitesc, ca să se asigure că nu diseminează așa-zise idei nocive, opinii eretice, reprezentări imorale sau obscene”, iar lectorii cărora scriitorul li se adresează *trebuie să devină* de asemenea re-cititori și, depășind contextul recitării „de dragul secretului”, trebuie să dezvolte o „hermeneutică a suspiciunii” (după Paul Ricoeur, să considere „adevărul drept minciună”), ca „adversari ai autorității, preocupați de lectura printre rînduri și de găsirea (și savurarea) aluziilor critice, referirilor esopice, sau chiar a provocărilor deschise ce ar fi putut scăpa de vigilența cenzorului”.²² În genere, scriitorul abil, obișnuit cu practicile interioare ale cenzurii, va ști cum să își mascheze înțelesurile, transmițând indirect mesaje unui cititor obișnuit, și el, cu acest joc al decodificării, al citirii printre rînduri. Destul de problematic, în această situație, procesul complex scriere-lectură va intra totuși pe un făgaș al lui, căci adevărul ficțional care transpare ca mesaj global al operei eludează de multe ori capcana cenzurii. Lucrurile se complică însă foarte mult atunci când, „oficial”, cenzura nu mai este recunoscută ca instituție operațională. Se creează atunci o stare de confuzie, deoarece lipsa unor reguli conduce la deruta scriitorului, care nu mai știe cum să se apere de intervențiile unei cenzuri încă active, dar nerecunoscute. Matei Călinescu ilustrează acest fapt prin cazul romanului studiat de noi în acest capitol: „Acest tip rar de cenzură haotică, total imprevizibilă, cu adevărat kafkiană, a fost realizat în unele țări foste comuniste din Europa de Est, cum ar fi România lui

Nicolae Ceaușescu. Efectele psihologice ale cenzurii de acest tip asupra scriitorului sunt descrise cu acuratețe de romancierul Norman Manea.²³

Observăm cum prezența cenzurii implică nu numai re-citirea, în legătură cu care Matei Călinescu dezvoltă o analiză inconturnabilă pentru înțelegerea procesului lecturii și al interpretării literaturii, ci are ca efect și alambicate etape de re-scriere, al căror rezultat este opacizarea, codificarea scriiturii, sau scrierea printre rânduri. Aceasta este definită de Leo Strauss drept o expresie metaforică, o tehnică de scriere dezvoltată de scriitorii cu opinii diferite de cele controlate de o putere totalitară, autoritate opresivă care funcționează după *logica equina*.²⁴ Putem vorbi și aici, în fond, de o atitudine etică: scriitorul rămâne singurul care, sub masca ficțională, să spună adevărul pe care ceilalți intelectuali (sociologi, istorici), prin tranzitivitatea discursului specific domeniului lor, nu-l mai pot spune.²⁵ Întâlnim, așa cum am arătat deja în subcapitolul anterior, multe exemple de astfel de exprimare metaforică, aluzivă, în toată opera lui Norman Manea, care, nu o dată, s-a și declarat conștient că cenzura (și finalmente, auto-cenzura, cenzura paradoxal apropiată, am văzut și în ce condiții), e mama metaforei, cum spune Borges. Există două axiome, în opinia lui Leo Strauss, în ceea ce privește scrierea printre rânduri: autorul se adresează numai unor cititori atenți, în stare să efectueze, la rândul lor, o citire-printre-rânduri, iar în al doilea rând, autorul însuși, dacă este atent, va păcăli și pe cel mai inteligent cenzor.²⁶ Leo Strauss enumeră și câteva reguli pentru o eficientă lectură între rânduri, între care reținem importanța (re)citirii printre rânduri ca re-citire serioasă, pe text, în contextul întregii opere, precum și recomandarea ca cititorul trebuie să aibă în vedere utilizarea ironiei și obligațiile decelării atente a contradicțiilor întâlnite.²⁷

Într-un articol dedicat acestui roman, Ion Simuț numește strategia scriiturii adoptată de Norman Manea o „ritualizare estetică a subversiunii, (...) în sensul politizării și al criptografierii mesajului subversiv”, deosebită de „ritualizarea estetică a evaziunii” întâlnită în romanele anterioare. Criticul se ocupă aici și de istoria re-editărilor romanului („Ultima ediție a romanului *Plicul negru* (Ed. Polirom, 2007) este și ea revăzută, aducând însă numai modificări de detalii (caligrafia unor fraze) față de cele anterioare.”) și menționează că abia în traduceri și, ulterior, cu ocazia primei reeditări, în 1996, în România, scriitorul a putut reconstitui anumite sintagme și, finalmente, modul în care poate ar fi vrut să scrie.²⁸

Numai schița *Fierul de călcat dragostea*, cu care a debutat în *Povestea vorbii*, a apărut în forma ei integrală, căci a fost publicată direct de Miron Radu Paraschivescu. Mai târziu, începând cu volumul de povestiri *Noaptea pe latura lungă*, apărut în 1969 și continuând cu romanul *Captivi* din 1970, Norman Manea s-a inițiat în practicile aparatului copleșitor al cenzurii, proces care culminează cu romanul *Plicul negru*. Din romanul *Captivi* scriitorul își amintește că au fost tăiate în jur de 80 de pagini.²⁹ De asemenea, în *Referatul cenzorului*, autorul își amintește că, înainte de *Plicul negru*, „fraze și capitole întregi fuseseră scoase sau amputate în diferite cărți ale mele sau în texte critice despre cărțile mele. Se întâmplase chiar ca la un volum gata tipărit, difuzarea să fie oprită și volumul ‚restructurat’ în ultimul moment, prin scoaterea unora dintre povestirile conținute.”³⁰ (este vorba despre volumul de povestiri *Octombrie, ora opt*).

În *Plicul negru*, atât de masiv cenzurat, au reușit să scape, ca printre Scylla și Caribda, multe opinii „heterodoxe”: de pildă pasajele referitoare la contrastul dintre lumea ‚dinainte’, cu valorile ei certe, într-un contrast izbitor cu cea comunistă, contemporană cititorului anilor ’80: Matei Gafton este „om de modă veche...politicos, colegial, afabil”, deosebindu-se de „reprezentatul noilor vremuri” (p. 54); d-na Gafton este și ea captivă în „realitatea nouă”, care nu i-a anulat însă memoria, „suvenerurile de modă veche”, „reveriiile ... în seri de romanță, dantele și ceai”, așa că este nevoită să accepte „situațiile paradoxale: politețea față de vânzătoarea moșică (...) Umilința în fața șoferului, gata oricând să te lase în drum”. Și personajul Irina apare ca pendulând între „tipicul altor vremuri” și „ticurile epocii planificate” (p. 99), în care „orbirea semenilor o înfricoșă” (p. 436). Reflecțiile despre condiția umană sunt metaforice și ele, dar suficient de directe pentru a-și păstra intenția revelatoare: „Răul, ca șansă de viață, de supraviețuire (...) Rebeli strâmtorați, cum suntem, ucenici ai iluziei.” (p. 154) Meditațiile istorice sunt un bun pretext pentru afirmații de tipul: „Tare li se mai părea grozav că s-au obișnuit cu mizeria. Tare se crezuseră deștepți că au învățat strategiile răbdării.” (p. 235) Bineînțeles că în ediția nouă de-abia a existat posibilitatea întoarcerii la referiri directe; de pildă, un bolnav psihic, pacient al lui Marga, spune: „știți ce-a zis dom’doctor? Dacă ar fi tovarășul așa sănătos ca tine (...) Tovarășul Bâl-Bâl Bâlbă”. (p. 118)

Este notabilă obstinarea cu care Manea a ținut la integritatea textului său, astfel încât schimbările cerute în repetate rânduri de reprezentanții cenzurii nu au transformat *Plicul negru* într-o carte

servilă, obedientă. Ea a rămas tot una „încruntată”, cum spune unul dintre personajele folosite de autor pentru a exprima nemulțumirea generală a epocii: „Încruntarea, dada, încruntarea... Încruntății (...) strada, lumea, universul. (...) Și cărțile sunt încruntate!” (1986: p. 97).

Bibliografie

- Buciu, Marian Victor, în *Zece prozatori exemplari: perioada comunistă*, EuroPress Group, București, 2007.
- Călinescu, Matei, „Plicul negru”, *Steaua*, 7, 1996.
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti: către o poetică a (re)lecturii*. Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Polirom, Iași, 2005.
- Deletant, Dennis, *Romania under Communist Rule*, Civic Academy Foundation, București, 2006.
- Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, Paris, 1972.
- Escarpit, Robert, *Le Littéraire et le social, Éléments pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, Paris, 1970.
- Gheorghiu, Mihai Dinu, (éd.), en collaboration avec Lucia Dragomir, *Littératures et pouvoir symbolique*, Paralela 45, Pitești, 2005.
- Mainueneau, Dominique, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*. Traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, prefață de Mihaela Mîrțu, Editura Institutul European, Iași, 2007.
- Manea, Norman, *Plicul negru*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
- Manea, Norman, *Despre clovni: Dictatorul și artistul*, Apostrof, Cluj, 1997.
- Manea, Norman, *Casa melcului (dialoguri)*, Editura Hasefer, București, 1999.
- Manea, Norman, *Anii de ucenicie ai lui August Proștul*. Ediția a II-a, revăzută, Polirom, Iași, 2005.
- Manea, Norman, *Plicul negru*. Postfață de Matei Călinescu, Polirom, Iași, 2007.
- Manea, Norman, *Captivi*, ediția a doua, Polirom, Iași, 2011.
- Mîndra, Mihai, „Inescapable Colonization: Norman Manea’s Eternal Exile”, în Agnieszka Gutthy (ed.) *Literature in Exile of East and Central Europe*, Peter Lang, New York, 2009.
- Pavel, Toma, *Lumi ficționale*. Traducere de Maria Mociorniță, prefață de Paul Cornea, Editura Minerva, București, 1992.
- Sartre, Jean-Paul, *Que’est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1972.
- Simuț, Ion, „Disperarea clovnului”, *România literară*, 23, 2007.
- Turcuș, Claudiu, *Estetica lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, București, 2012.

Note

- ¹ Dominique Maingueneau, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, Traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, prefată de Mihaela Mîrțu, Editura Institutul European, Iași, 2007, p. 147.
- ² Ibidem, pp. 143-148.
- ³ Ibidem, pp. 90-91.
- ⁴ Norman Manea, *Casa melcului (dialoguri)*, Editura Hasefer, București, 1999, p. 120.
- ⁵ Mihai Mîndra, „Inescapable Colonization: Norman Manea’s Eternal Exile”, în *Literature in Exile of East and Central Europe*, edited by Agnieszka Gutthy, Peter Lang, New York, 2009, p. 206: “the author was engaged in a process of re-’writing’ his previous work ’for a translator’(…). This is an obvious first linguistic-artistic step either toward a gradual adoption of the exile language or an adulteration of the native language. (...) his re-writing and writing-for-translation stage meant also an attempt at mainstream and roundabout assimilation.”
- ⁶ Norman Manea, *Despre clovni: Dictatorul și artistul*, Apostrof, Cluj, 1997, pp. 68-96.
- ⁷ Este vorba de fapt despre un articol publicat în *Boston Sunday Globe* în 11 iunie 1995, a cărei traducere semnată de Liviu Petrescu a apărut mai întâi în *Steaua*, nr. 7/1996, ca mai apoi să postfațeze edițiile a treia și a patra ale romanului.
- ⁸ Norman Manea, *Anii de ucenicie ai lui August Prostu*, Polirom, Iași, 2005, p. 6.
- ⁹ A doua ediție românească, din 1996, la Editura Fundației Culturale Române a fost de fapt versiunea în limba română a textului apărut în Statele Unite în 1995, *The Black Envelope*. A urmat apoi ediția (a treia) la Cartea Românească, în 2003, urmată de editările de la Polirom (ultima, a cincea, din 2010), toate până acum fiind de fapt reluări ale ediției din 1996, cu intervenții aproape insesizabile.
- ¹⁰ Oportunitatea unui astfel de demers am găsit-o semnalată și în cartea lui Marian Victor Buciu, în *Zece prozatori exemplari: perioada comunistă*, EuroPress Group, București, 2007. În capitolul dedicat lui Norman Manea, autorul este de părere că variantele cenzurate ale romanului *Plicul negru*, „un fel de avantexte determinate de Cenzură, ar merita și ele cunoscute și interpretate într-o lectură de tip variatistic, cuplată cu o lectură de tip palimpsestic.” (p. 136). Nu cunoaștem ca un astfel de studiu să se fi realizat între timp. De altfel, însuși scriitorul remarcă potențialul acestui referat al cenzorului: este un punct de pornire pentru scrierea unei cărți în sine.
- ¹¹ Sunt, iată, momente când nu putem să nu îi dăm dreptate lui Jean-Paul Sartre (*Qu’est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1972, pp. 30-31), când „angajarea” (atenție, «dans l’univers du langage»!) este inevitabilă: «Parler c’est agir.(...) les mots (...) pistolets chargés, [l’écrivain] s’il parle,

- il tire»; «la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent. ...».
- ¹² Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, Flammarion, Paris, 1970, p. 14: «le phénomène littéraire résulte d'un équilibre – adéquation ou affrontement – entre les contraintes de la situation historique et la liberté de l'écrivain comme significateur. Si l'équilibre est rompu dans un sens ou dans l'autre, il n'y a plus de littérature ou il ya «de la littérature»».
- ¹³ Dominique Maingueneau, op. cit., p. 50. Referitor la această temă, vezi și ideea de „sentiment al referinței”: Toma Pavel, *Lumi ficționale*. Traducere de Maria Mociorniță, prefață de Paul Cornea, Editura Minerva, București, 1992, p. 132.
- ¹⁴ Avem aici în vedere conceptul de „instrumente de dominație” ideologică definit de Pierre Bourdieu («Sur le pouvoir symbolique», în *Annales* no. 3, mai-juin 1977, apud Mihai Dinu Gheorghiu (éd.), en collaboration avec Lucia Dragomir, *Littératures et pouvoir symbolique*, Paralela 45, Pitești, 2005, pp 18-19: «Le pouvoir idéologique est définie ici comme un lieu de passage de la violence symbolique à la violence politique (domination)»).
- ¹⁵ Portretul agentului de securitate deghizat în administrator de bloc este prezentat astfel: „Aparența sa de responsabil cu cartea de imobil sau vag administrator sau dracu știe ce secretar al locatarilor promitea învățăminte prețioase asupra semenilor (...) O îndeletnicire care frecventa societatea omenescului, se întemeia tocmai pe această scrutare a potențialității, observa reflexele curente ale domesticului...câte îndrumări n-ar fi oferit.” (p. 282).
- ¹⁶ Vezi Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 353, «prétérition». Un alt exemplu: privitor la colegii lui Anatol, cărora acesta „nu le reproșă învățelile, șmecheria cu folos, chiulul și turnătoriile.” (p. 75, s. n.)
- ¹⁷ Cf. Dennis Deletant, *Romania under Communist Rule*, Editor Romulus Rusan, Civic Academy Foundation, București, 2006, pp. 176-178.
- ¹⁸ *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, de Nicolae Ceaușescu, punctul 11: http://ro.wikisource.org/wiki/Tezele_din_iulie.
- ¹⁹ Cf. „Controlul conștiințelor”, în *România literară*, nr. 46/2008. Explicații pertinente *in extenso* ale contextului politic și comentarii al transfigurării lui în opera lui Manea oferă Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, București, 2012, pp. 106-128.
- ²⁰ Matei Călinescu, *A citi, a reciti: către o poetică a (re)lecturii*. Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Polirom, Iași, 2005, pp. 241, 259.
- ²¹ Ibidem, p. 263.
- ²² Ibidem, pp. 269-270.
- ²³ Ibidem, p. 284. Matei Călinescu se referă aici la referatul cenzorului.

- ²⁴ Leo Strauss, *Persecution and the Art of Writing*, The University of Chicago Press, 1988, p. 24: “the influence of persecution on literature is precisely that it compells all writers who hold heterodox views to develop a peculiar technique of writing ... between the lines”.
- ²⁵ Dennis Deletant, op. cit., p. 179: “Writers did not renege on their duty to tell the truth. They succeeded on occasion in taking the place of historians, sociologists, and journalists, using a coded language which could be deciphered by their readers.”
- ²⁶ Leo Strauss, op. cit., pp. 25-26.
- ²⁷ Ibidem, p. 30.
- ²⁸ Ion Simuț, „Disperarea clovnului”, în *România literară*, nr. 23, 2007.
- ²⁹ Norman Manea, „La o a doua ediție”, *Captivi*, Polirom, Iași, 2011, p. 6.
- ³⁰ Norman Manea, *Despre clovni...*, p. 77.