INSTITUTUL DE FILOLOGIE ROMÂNĂ
„BOGDAN PETRICEICU – HASDEU”
AL UNIVERSITĂŢII DE STAT DIN MOLDOVA

Cu titlu de manuscris

C.Z.U: 821.135.1(478).09-3(043.2)

COSTIN-BĂICEAN IRAIDA

ION CREANGĂ ŞI PROZA BASARABEANĂ

622.01 – LITERATURA ROMÂNĂ

Teză de doctor în filologie

Conducător ştiinţific: BURLACU Alexandru, dr. hab., prof. univ.

Autor: COSTIN – BĂICEAN Iraida

CHIŞINĂU, 2022

© **COSTIN-BĂICEAN, Iraida, 2022**

CUPRINS

ADNOTARE (în română, rusă, engleză).....5
INTRODUCERE.....8
1. CREANGĂ ÎN EXEGEZA LITERARĂ.....15
1.1. Din istoricul receptării critice.....15
1.2. Modelul narativ crengian.....22
1.3. Creangă şi critica basarabeană.....31
Etapa emulaţiilor admirative.....31
Etapa tratărilor dogmatice.....32
Etapa asimilărilor moderniste.....34
În afirmarea unei noi paradigme.....42
1.4. Concluzii la capitolul 1.....46
2. CREANGĂ ŞI PROZA ANILOR '60 – '80. RESCRIEREA MODELULUI.....47
2.1. Rescrieri moderne: privire de ansamblu.....47
2.2.Spiridon Vangheli: mitul copilăriei.....51
Paradisul pierdut şi regăsit.....52
„Copilul universal", Guguţă.....54
Tehnica punctului de vedere.....58
2.3. Vasile Vasilache: spectacolul lumii.....59
Elemente carnavaleşti.....59
Râsul popular.....62
Nuvela-scenă în spectacolul lumii.....63
Oralitatea stilului.....64
2.4. Ion Druţă: modelul narativ în romanul copilăriei.....68
Întoarcerea la matricea stilistică.....68
Raportul autor-narator-personaj.....69
Scena şi rezumatul narativ.....73
Stilul şi omul.....74
2.5. Ion C. Ciobanu: povestitorul şi comentatorul.....75
2.6. Vlad Ioviţă: o rescriere cu Ivan Turbincă.....79
Lumea pe dos.....79
„Textul lumii" în context şi intertext.....81
Abuzul de putere şi orânduirea lumii.....85
2.7. Paul Goma: (r)evoluţia modelului.....86

Dialogul textelor……86
Plurilingvism……88
Copilul teribil faţă în faţă cu autorul……90
Autoficţiunea între memorii şi amintiri……95
2.8. Între adaptare/ prelucrare şi „tema cu variaţiuni”……98
Alexei Marinat: poveste cu caraghioslâcuri……99
Ion Iachim: continuare imaginară a *amintirilor*……101
2.9. Concluzii la capitolul 2……104
3. CREANGĂ ŞI SCHIMBAREA DE PARADIGMĂ……106
3.1. Însemnele înnoirii. Dislocări paradigmatice……106
Revenirea la speciile scurte……107
O altă imagine a copilăriei……108
Continuitate prin deconstrucţia modelului……109
3.2. Nicolae Leahu: festin intertextual……110
Artă poetică postmodernă……110
(Auto)ironia erotokritikă……114
Joc şi deconstrucţie……116
3.3. Ştefan Baştovoi: „feeria infernului”……118
Romanul „autenticităţii”……118
(Auto)biografie deghizată……121
„Comportamentism” ……122
3.4. Anatol Moraru: discursul ludic……123
3.5. Constantin Cheianu: autobiografie ficţională……130
Naivul „extraterestru”……130
„Autenticitatea” amintirilor……131
Erosul ca „disidenţă”……135
3.6. Alexandru Vakulovski: scriitura ca defulare……136
3.7. Emilian Galaicu-Păun: remodelare postmodernă……138
3.8. Concluzii la capitolul 3……146
CONCLUZII GENERALE ŞI RECOMANDĂRI……147
BIBLIOGRAFIE……150
DECLARAŢIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII ……163
CV-ul AUTOAREI……164

ADNOTARE

Costin-Băicean Iraida. Ion Creangă şi proza basarabeană, teză de doctor în filologie la specialitatea 622.01. – Literatura română, Chişinău, 2022.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale şi recomandări, bibliografie din 201 de surse, 146 de pagini de text de bază, declaraţia privind asumarea răspunderii, CV-ul autoarei.

Rezultatele tezei sunt reflectate în 12 lucrări ştiinţifice, inclusiv o monografie.

Cuvinte-cheie: Ion Creangă, mitul copilăriei, rescriere, model narativ, cultul naratorului, oralitate, figuri narative, schimbare de paradigmă, modernist, postmodernist, intertext, ludic, ironic, crengianism.

Scopul lucrării: cercetarea îşi propune să exploreze fenomenul crengianismului în proza basarabeană prin prisma rescrierii modelului Creangă.

Obiectivele cercetării:

Prezentarea sumară a vastei şi valoroasei exegeze despre viaţa şi opera lui Ion Creangă, interpretarea problemei de cercetare în critica basarabeană; Identificarea însemnelor modelului Creangă; Examinarea temei „copilăria copilului universal" în prozele lui Spiridon Vangheli (*Băieţelul din coliba albastră*; *Guguţă – căpitan de corabie*; *Isprăvile lui Guguţă*), Ion Druţă (*Horodişte*) şi Paul Goma (*Din calidor*); Ilustrarea asimilării creatoare a modelului în romanul lui Vasile Vasilache *Povestea cu cocoşul roşu*; Relevarea caracterului subversiv în rescrierea lui Vlad Ioviţă a poveştii cu Ivan Turbincă; Evidenţierea intertextualizării ironice şi ludice în proza lui Emilian Galaicu-Păun, Anatol Moraru şi Nicolae Leahu; Analiza (auto)biografiilor ficţionale în prozele lui Ştefan Baştovoi şi Constantin Cheianu; Investigarea eşecurilor în traducerea imaginară a lui Ion Iachim, în experimentul şocant al lui Alexandru Vakulovski, în romanul *Podurile* de Ion C. Ciobanu şi în adaptarea lui Stan Păţitul de Alexei Marinat (*Prostia omenească*). Demonstrarea impactului catalitic şi stimulator al modelului Creangă în cele mai importante metamorfoze ale prozei basarabene.

Noutatea şi originalitatea ştiinţifică a lucrării consistă în demonstrarea impactului modelului Creangă în cele mai importante metamorfoze ale prozei contemporane din Republica Moldova, în elucidarea caracterului catalitic, stimulator şi configurator al modelului în asimilarea creativă a modalităţilor de transfigurare artistică a realităţii, în continuitatea şi discontinuitatea tradiţiilor şi modalităţilor narative, a deconstrucţiei modelului de către postmodernişti

Rezultatele ştiinţifice principale obţinute: S-a demonstrat că modelul Creangă are un impact decisiv asupra celor mai importante metamorfoze ale prozei șaizeciste și ale celei postmoderniste, capodoperele lui Creangă sunt modele catalitice, stimulatoare și configuratoare în transfigurările lor artistice; S-a argumentat că tema „copilăria copilului universal" în prozele lui Spiridon Vangheli, Ion Druță și Paul Goma este o ‹‹temă cu variațiuni›› și, în pofida unor afinități de viziune, de stil, de discurs narativ, ea este tratată în maniere distincte și originale; S-a ilustrat caracterul subversiv în intertextualizarea poveștilor, subiectelor, personajelor crengiene în prozele lui Vasile Vasilache, Vlad Ioviță, Alexei Marinat, care în condițiile ‹‹omniprezentei cenzuri›› au dat modele de rezistență prin cultură. Imaginea *lumii pe dos*, carnavalizarea realităților comuniste e concepută nu numai ca o critică subtilă a regimului totalitar, dar și ca o replică subtilă la literatura oportunistă; S-a analizat impactul lui Creangă în festinul intertextual, ironic și ludic în proza lui Emilian Galaicu-Păun, Anatol Moraru și Nicolae Leahu; S-au evidențiat (auto)biografiile ficționale în prozele lui Ștefan Baștovoi și Constantin Cheianu, axate pe amintirile din copilăria ultimului deceniu de comunism sovietic, rescrierea lor postmodernă; S-au examinat și mostre de continuare a *Amintirilor*…, de experimente șocante, eșuate în subliteratură, în trivialitate cu consecințe inerente. Prestigiul clasic al prozelor ‹‹corozive›› *Povestea poveștilor* și *Povestea lui Ionică cel prost* nu salvează isprăvile erotice din proza postmodernistă.

Semnificaţia teoretică: Aspectele investigate în teză deschid noi perspective de abordare a raporturilor prozei basarabene cu, de pildă, romanul istoric sadovenian sau cu construcţia romanului rebrenian, cu receptarea artistică a naturalismului, existenţialismului, în relaţiile ei intertextuale cu alţi mari scriitori din literatura română sau din cea universală.

Valoarea aplicativă:

Investigaţia ar putea sta la baza unui suport de curs opţional la facultăţile de filologie, ciclul I, licenţă; Rezultatele cercetării ar putea constitui puncte de reper la redactarea capitolelor istoriei literaturii române din Basarabia, cu referire atât la prozatorii şaizeciști, cât şi la optzeciştii şi douămiiştii basarabeni; Analizele pe text, propuse în lucrarea de faţă, ar putea stimula noi rescrieri ale modelului crengian, mai cu seamă în rândul prozatorilor postmodernişti; Investigaţia ar putea servi ca model de cercetare în abordarea impactului altor modele narative asupra prozei de azi.

Implementarea rezultatelor ştiinţifice: Rezultatele tezei au fost aplicate în cadrul proiectului *Evoluţia literaturii române, folclorului şi a teoriei literaturii în context european şi universal* de la Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu – Hasdeu"al USM. Rezultatele principale ale cercetării au fost reflectate în 12 lucrări. Ideile de bază ale investigaţiei au fost prezentate în cadrul unor reuniuni ştiinţifice naţionale şi internaţionale.

Publicată sub formă de monografie, teza e pusă în circuitul literar înregistrînd ecouri favorabile în presa de specialitate din RM.

АННОТАЦИЯ

Костин-Бэйчан Ираида, Ион Крянгэ и бессарабская проза, диссертация на соискание ученой степени доктора филологии, специальность 622.01. – Румынская литература, Кишинев, 2022.

Структура диссертации включает аннотации на румынском, русском и английском языках, введение, три главы, общие выводы и рекомендации, библиографию, состоящую из 201 источника, 146 страниц основного текста, декларацию об ответственности.

Результаты диссертации отражены в 12 научных работах, в том числе и в монографии.

Ключевые слова: Ион Крянгэ, миф детства, преобразование, нарративная модель, культ рассказчика, устный характер, нарративные фигуры, смена парадигм, модернист, постмодернист, интертекст, смешной, ироничный, кренгинизм.

Целью работы является исследование феномена кренгинизма в бессарабской прозе путем воссоздания модели нарратива Крянгэ.

Задачи исследования: экзегеза жизни и творчества Иона Крянгэ, трактовка проблемы исследования в бессарабской критике; идентификация отличительных признаков модели Крянгэ; исследование темы «Детство универсального ребенка» в прозе Спиридона Вангели («Мальчик в синей хижине»; «Гугуцэ – капитан корабля», «Подвиги Гугуцэ»), Иона Друцэ («Хородиште») и Паула Гома («Из коридора»); аргументация сходства творческого освоения модели Крянгэ в романе Василе Василаке «Сказка красного петуха»; выявление подтекста при написании Владом Иовицэ сказки об Иване Турбинкэ; выделение интертекстуального характера прозы Емильяна Галайку-Пэун, Анатола Морару и Николае Ляху, которой присущи коннотативные окраски шутливости и ироничности; анализ творческих (авто)биографий в прозе Штефана Баштового и Константина Кеяну; исследование неудач в мнимом переводе Иона Якима, в шоковом эксперименте Александру Вакуловски, в романе Иона К. Чобану «Мосты» и в переложении Алексея Маринат («Человеческая глупость»), сказки про Стана-виды видавшего; демонстрирование катализаторного и стимулирующего воздействия модели Крянгэ на наиболее важные метаморфозы бессарабской прозы.

Научная новизна работы заключается в обнаружении воздействия модели Крянгэ на наиболее важные метаморфозы современной прозы в Республике Молдова, в выявлении катализаторного, стимулирующего и конфигурационного характера модели в творческом освоении способов художественного преображения действительности, в преемственности и прекращении традиций и нарративных модусов, а также деконструкции модели постмодернистами.

Основные полученные научные результаты: доказано, что модель Крянгэ обладает решающим влиянием на самые важные метаморфозы прозы шестидесятых годов и прозы постмодернизма, шедевры Крянгэ являются катализаторными, стимулирующими и конфигурационными моделями в своих художественных преображениях; приведены аргументы в пользу того, что тема «мирового ребёнка» в прозе Спиридона Вангели, Иона Друцэ и Паула Гома является «вариативной» и, несмотря на некоторое сходство видения, стиля, повествовательного дискурса, она раскрывается с разной степенью оригинальности; проиллюстрирован подтекст в интертекстуальности сказок Крянгэ, темах, персонажах в прозе Василе Василаке, Влада Иовицэ, Алексея Маринат, которые в условиях «вездесущей цензуры» создали образ сопротивления через культуру. Изображение *мира наизнанку,* карнавализация коммунистических реалий отображены не только в форме сдержанной критики тоталитарного режима, но и в форме хитроумного ответа оппортунистической литературе; проанализировано влияние Крянгэ на интертекстуальное пиршество, ироничное и смешное в прозе Емильяна Галайку-Пэун, Анатола Морару и Николае Ляху, исследованы художественные (авто)биографии в прозе Штефана Баштового и Константина Кеяну, основанные на воспоминаниях детства последнего десятилетия советского коммунизма, их постмодернистском воссоздании; проанализированы также образцы продолжения «Воспоминаний…», шоковых провальных экспериментов в сублитературе в плоскости банальной простоты, влекущей за собой определенные последствия. Классический престиж «едкой» прозы «Истории сказок» и «Истории дурачка Ионики» не спасают эротических подвигов постмодернистской прозы.

Теоретическая значимость: исследуемые в диссертации аспекты открывают новые перспективы подхода к бессарабской прозе, касающиеся как исторического романа М. Садовяну, так и структуры романа Л. Ребряну, художественной рецепции натурализма, экзистенциализма в ключе интертекстуальной связи с другими произведениями великих писателей румынской или мировой литературы.

Практическая ценность: исследование может стать основой факультативного курса, а также найти применение при чтении обязательных курсов для студентов филологического факультета Бельцкого государственного университета имени Алеку Руссо; отдельные положения исследования могут быть использованы при написании монографий, отображающих историю румынской литературы Бессарабии, которую представляют бессарабские прозаики шестидесятых, восьмидесятых и двухтысячных годов. Текстуальный анализ, предложенный в данной работе, может стимулировать новое переосмысление кренгианской модели, особенно среди постмодернистских прозаиков; Данное исследование может послужить исследовательской моделью при изучении влияния других моделей повествования современную прозу.

Применение научных результатов: результаты диссертации были внедрены в рамках проекта *Эволюция румынской литературы, фольклора и теории литературы в европейском и мировом контексте* Института румынской филологии имени Богдана Петричейку-Хашдеу. Основные результаты исследования были отражены в 12 работах. Основные идеи исследования были представлены на национальных и международных научных конференциях.

Опубликованная в виде монографии, диссертация введена в литературный оборот, получив благожелательные отклики в специализированной прессе Республики Молдова.

ANNOTATION

Costin-Băicean Iraida. Ion Creangă and Bessarabian prose, PhD thesis in philology, speciality 622.01. - Romanian literature, Chisinau, 2022.

Thesis structure: introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography made up of 201 sources, 146 pages of basic text, statement of responsibility, author's CV.

The results of the thesis are reflected in 12 scientific papers, including a monograph.

Keywords: Ion Creangă , childhood myth, rewriting, narrative model, cult of the narrator, orality, narrative figures, paradigm shift, modernist, postmodernist, intertext, ludic, ironic, crengianism.

Aim of the paper: the research aims to explore the phenomenon of crengianism in Bessarabian prose through the lens of rewriting the Creanga model.

Research objectives:

To briefly present the vast and valuable exegesis on the life and work of Ion Creangă , to interpret the research problem in Bessarabian criticism; To identify the meanings of the Creanga model; To examine the thopic of "the childhood of the universal child" in the prose of Spiridon Vangheli (The Little Boy in the Blue Hut; Guguță - captain of the ship; Guguță's exploits), Ion Druță (Horodiște) and Paul Goma (Din calidor); Illustrating the creative assimilation of the model in Vasile Vasilache's novel The story of the red rooster; Revealing the subversive character in Vlad Ioviță's rewriting of the story of Ivan Turbincă; Highlighting ironic and playful intertextualization in the prose of Emilian Galaicu-Păun, Anatol Moraru and Nicolae Leahu; Analysis of fictional (auto)biographies in the prose of Ștefan Baștovoi and Constantin Cheianu; Investigation of failures in Ion Iachim's imaginary translation, in Alexandru Vakulovski's shocking experiment, in the novel Bridges by Ion C. Ciobanu and in the adaptation of Stan the Shepherd by Alexei Marinat (Human Stupidity). Demonstrating the catalytic and stimulating impact of Creanga's model in the most important metamorphoses of Bessarabian prose.

The novelty and scientific originality of the work consists in demonstrating the impact of the Creanga's model in the most important metamorphoses of contemporary prose in the Republic of Moldova, in elucidating the catalytic, stimulating and shaping character of the model in the creative assimilation of the modalities of artistic transfiguration of reality, in the continuity and discontinuity of traditions and narrative modalities, in the deconstruction of the model by postmodernists.

Main scientific results obtained: It has been demonstrated that Creanga's model has a decisive impact on the most important metamorphoses of the sixteenth-century and postmodernist prose; Creanga's masterpieces are catalytic, stimulating and configuring models in their artistic transfigurations; It has been argued that the theme of "the childhood of the universal child" in the prose of Spiridon Vangheli, Ion Druță and Paul Goma is a "theme with variations" and, despite certain affinities of vision, style and narrative discourse, it is treated in distinct and original ways; The subversive character has been illustrated in the intertextualization of the stories, subjects and characters of the Crengians in the prose of Vasile Vasilache, Vlad Ioviță and Alexei Marinat, who, in the context of the "omnipresent censorship", have provided models of resistance through culture. The upside-down picture of the world, the carnivalization of communist realities, is conceived not only as a subtle criticism of the totalitarian regime, but also as a subtle response to opportunist literature; The impact of Creanga in the intertextual, ironic and playful feast in the prose of Emilian Galaicu-Păun, Anatol Moraru and Nicolae Leahu has been analysed, the fictional (auto)biographies in the prose of Ștefan Baștovoi and Constantin Cheianu, focusing on childhood memories of the last decade of Soviet communism, their postmodern rewriting, have been highlighted. Samples of the sequel to Memories..., of shocking, failed experiments in sub-literature, in triviality with inherent consequences, were also examined. The classical prestige of the "corrosive" prose of The Story of Stories and The Tale of Silly Ionika does not save the erotic exploits of postmodernist prose.

Theoretical significance: The aspects investigated in the thesis open up new perspectives for approaching the relations of Bessarabian prose with, for example, the historical novel of Sadoveanu the construction of the Rebrenian novel, with the artistic reception of naturalism, existentialism, in its intertextual relations with other great writers of Romanian or universal literature.

Applicative value: The investigation could form the basis of an optional course support at the faculties of philology, level I, licence; The research results could be used as reference points for writing chapters on the history of Romanian literature in Bessarabia, with reference to sixties, eighties and twenties Bessarabian prose writers; The textual analyses proposed in this paper could stimulate new rewritings of the Crengian model, especially among postmodernist prose writers; The investigation could serve as a research model for addressing the impact of other narrative models on today's prose.

Implementation of the scientific results: The results of the thesis were applied within the project Evolution of Romanian Literature, Folklore and Theory of Literature in European and Universal Context at the Bogdan Petriceicu – Hasdeu Institute of Romanian Philology of the MSU. The main results of the research were reflected in 12 papers. The basic ideas of the research were presented at national and international scientific meetings.

Published in the form of a monograph, the thesis is put in the literary circuit, receiving favourable echoes in the specialized press in the Republic of Moldova.

INTRODUCERE

Actualitatea şi importanţa temei abordate. Continuitatea tradiției naționale a fost și rămâne un subiect de actualitate pentru literatura română din Basarabia. În regimul totalitar, scriitorul basarabean se confruntă cu modelele golemice, artificiale, de regulă, de import sovietic. Revenirea la modelul adamic, natural, național se produce odată cu descoperirea matricei spirituale, a conștiinței de sine a literaturii.

Într-o literatură „națională ca formă și socialistă prin conținut" clasicii sunt expurgați, trecuți la index. Cenzura politică propagă valorificarea critică a operei „clasicilor moldoveni". „Moldoveanul" Creangă are „trecere" în spațiul dintre Prut și Nistru, iar posteritatea lui nu se reduce la editări, traduceri, la interpretări critice a operei sale, dar și la receptări, asimilări artistice inventive, creatoare și originale.

Există o amplă și bogată literatură despre viața și opera marelui povestitor examinate din diferite perspective, aplicându-se diverse grile de investigație. Despre „spectacolul" receptării critice se lansează studii de sinteză, iar despre receptarea artistică în proza modernă și postmodernă lucrurile nu stau la fel de bune.

Odată cu *schimbarea de paradigmă,* proza noastră se remarcă prin asimilarea modelelor în vogă în literaturile din Europa și de peste ocean, trecând printr-un proces de integrare și sincronizare cu literatura din România. Se știe că literatura basarabeană este ‹‹oglinda›› unei *drame a conștiinței naționale,* dar și o *dramă a insuficiențelor și carențelor estetice*. În perpetuarea tradiției, Mihai Eminescu și Ion Creangă au avut un loc și un rol decisiv nu numai în păstrarea și continuarea ființei naționale, dar și în cele mai importante metamorfoze ale literaturii de aici. În condițiile cenzurii, a literaturii oportuniste, de comandă, apelul la modelele clasice a avut rațiuni polemice și subversive.

În anevoiosul proces de modernizare a prozei basarabene, Ion Creangă este un reper sigur nu numai pentru moderniști, dar și pentru postmoderniști. Globalizarea schimbă mentalitatea, sensibilitatea, viziunea asupra lumii, a transfigurării ei artistice. În acest context, a examina impactul lui Ion Creangă asupra prozei, mai cu seamă din ultimele două decenii, înseamnă a scoate în evidență problema continuității și discontinuității unei tradiții în scriitura de azi.

Descrierea situaţiei în domeniul de cercetare şi identificarea problemelor de cercetare. *Creangă și proza basarabeană* este un subiect care revine, în spațiul pruto-nistrean, pe tot parcursul ultimului secol, cu deosebită insistență în etapele de cotitură ale istoriei literaturii române din Basarabia. Este dificil să găsești un critic care să nu fi făcut o referință la Creangă sau Eminescu. În procesul receptării critice, se identifică mai multe etape: admirativă, dogmatică, a asimilărilor moderniste și postmoderniste.

De regulă, interpretările critice se reduc la atestarea unor afinități, similitudini, reminiscențe, ecouri, reflexe, tonalități etc. crengiene în creația unui sau altui prozator, calificative care ar împrumuta valori autentice unor scrieri cantonate în orizontul tematic al *amintirilor din copilărie*, foarte limitat, fără stil și personalitate. Dacă Mihai Eminescu și eminescianismul adună la noi un impunător dosar al receptării critice și artistice, apoi Ion Creangă și crengianismul basarabean e reductibil la evocarea poetică a „sfătosului bunic din Humulești".

Scopul şi obiectivele cercetării. Investigaţia își propune să exploreze fenomenul crengianismului în proza basarabeană prin prisma rescrierii modelului Creangă.

Ne-am propus să realizăm următoarele obiective:

- Prezentarea sumară a vastei și valoroasei exegeze despre Creangă, interpretarea problemei de cercetare în critica basarabeană;
- Identificarea însemnelor modelului Creangă;
- Examinarea temei „copilăria copilului universal" în prozele lui Spiridon Vangheli (*Băieţelul din coliba albastră; Isprăvile lui Guguţă; Guguţă - căpitan de corabie*), Ion Druță (*Horodişte*) și Paul Goma (*Din calidor*);
- Ilustrarea asimilării creatoare a modelului în romanul lui Vasile Vasilache *Povestea cu cocoşul roşu*;
- Relevarea caracterului subversiv în rescrierea lui Vlad Ioviță a poveștii cu Ivan Turbincă;
- Evidențierea festinului intertextual, ironic și ludic în proza lui Emilian Galaicu-Păun, Anatol Moraru și Nicolae Leahu;
- Analiza (auto)biografiilor ficționale în prozele lui Ștefan Baștovoi și Constantin Cheianu;
- Investigarea eșecurilor în traducerea imaginară a lui Ion Iachim, în experimentul șocant al lui Alexandru Vakulovski, în romanul *Podurile* de Ion Constantin Ciobanu și în adaptarea lui Stan Pățitul de Alexei Marinat (*Prostia omenească*).
- Demonstrarea impactului catalitic și stimulator al modelului Creangă în cele mai importante metamorfoze ale prozei basarabene.

Ipoteza de cercetare: Modelul Creangă are un impact important în evoluţia prozei române din spaţiul pruto-nistrean.

Noutatea şi originalitatea ştiinţifică a lucrării consistă în demonstrarea impactului modelului Creangă în cele mai importante metamorfoze ale prozei contemporane din Republica Moldova, în elucidarea caracterului catalitic, stimulator și configurator al modelului în asimilarea creativă a modalităților de transfigurare artistică a realității, în continuitatea și discontinuitatea tradițiilor și modalităților narative, a deconstrucției modelului de către postmoderniști.

Problema ştiinţifică importantă soluţionată rezidă în elucidarea istorico-teoretică a fenomenului Creangă în proza basarabeană contemporană, în reevaluarea modalităților de

preluare, recontextualizare, asimilare creatoare a elementelor modelului narativ în proza șaizeciștilor și a postmoderniștilor, fapt ce a permis argumentarea locului și rolului modelului în principalele metamorfoze ale prozei moderniste, în schimbarea de paradigmă prin efortul postmoderniștilor.

Semnificația teoretică și valoarea aplicativă a lucrării. Teza deschide noi perspective de abordare a raporturilor prozei basarabene cu, de pildă, romanul istoric sadovenian sau cu construcția romanului rebrenian, cu receptarea artistică a naturalismului, existențialismului, în relațiile ei intertextuale cu alți mari scriitori din literatura română sau din cea universală.

Suportul metodologic şi teoretico-ştiinţific. Baza teoretico-metodologică o constituie exegezele consacrate lui Ion Creangă, în mod special lucrările semnate de George Călinescu *Ion Creangă. Viața și opera*, Eugen Simion *Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial*, Mihai Cimpoi *Sinele arhaic Ion Creangă: Dialecticile amintirii și memoriei*, Mircea Scarlat *Posteritatea lui Creangă,* Constantin Trandafir *Ion Creangă. Spectacolul lumii,* Ioan Holban *Ion Creangă – spațiul memoriei*, Valeriu Cristea *Dicționarul personajelor lui Creangă,* Anatol Gavrilov *Cuvânt propriu, cuvânt străin, cuvânt bivoc în „Amintiri din copilărie”.*

În procesul de investigare au fost utilizate metoda analizei pe text, metoda mitocritică şi metoda arhetipală, care au oferit posibilitatea relevării impactului lui Creangă asupra prozei de factură modernistă și postmodernistă, critica tematistă, elemente ale metodei semiotice, dialogice, psihanalitice, metoda comparatist-istorică și cea biografică.

Rezultatele ştiinţifice principale înaintate spre susţinere:

1. S-a demonstrat că modelul Creangă are un impact decisiv asupra celor mai importante metamorfoze ale prozei șaizeciste și ale celei postmoderniste, capodoperele lui Creangă sunt modele catalitice, stimulatoare și configuratoare în transfigurările lor artistice;

2. S-a argumentat că tema „copilăria copilului universal” în prozele lui Spiridon Vangheli, Ion Druță și Paul Goma este o ‹‹temă cu variațiuni›› și, în pofida unor afinități de viziune, de stil, de discurs narativ, ea este tratată în maniere distincte și originale;

3. S-a ilustrat caracterul subversiv în intertextualizarea poveștilor, subiectelor, personajelor crengiene în prozele lui Vasile Vasilache, Vlad Ioviță, Alexei Marinat, care în condițiile ‹‹omniprezentei cenzuri›› au dat modele de rezistență prin cultură. Imaginea *lumii pe dos*, carnavalizarea realităților comuniste e concepută nu numai ca o critică subtilă a regimului totalitar, dar și ca o replică subtilă la literatura oportunistă;

4. S-a analizat impactul lui Creangă în festinul intertextual, ironic și ludic în proza lui Emilian Galaicu-Păun, Anatol Moraru și Nicolae Leahu, s-a evidențiat (auto)biografiile ficționale în prozele lui Ștefan Baștovoi și Constantin Cheianu, axate pe amintirile din copilăria ultimului deceniu de comunism sovietic, rescrierea lor postmodernă;

5. S-au examinat și mostre de continuare a *Amintirilor*…, de experimente șocante, eșuate în subliteratură, în trivialitate cu consecințe inerente. Prestigiul clasic al prozelor ‹‹corozive›› *Povestea poveştilor* și *Povestea lui Ionică cel prost* nu salvează isprăvile erotice din proza postmodernistă.

Implementarea rezultatelor ştiinţifice. Rezultatele tezei au fost aplicate în cadrul proiectului *Evoluţia literaturii române, folclorului şi a teoriei literaturii în context european şi universal* de la Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu – Hasdeu”al USM. Rezultatele principale ale cercetării au fost reflectate în 12 lucrări. Ideile de bază ale investigației au fost prezentate în cadrul unor reuniuni ştiinţifice naţionale şi internaţionale.

Publicată sub formă de monografie, teza e pusă în circuitul literar înregistrând ecouri favorabile în presa de specialitate din RM.

Structura lucrării. Teza este alcătuită din adnotare în limbile română, rusă şi engleză, introducere, trei capitole, concluzii generale şi recomandări, bibliografie, declaraţia privind asumarea răspunderii şi CV-ul autoarei. În ***Introducere*** este argumentată actualitatea temei abordate, sunt formulate scopul şi obiectivele cercetării, sunt evidenţiate semnificaţia teoretică şi valoarea practică a lucrării, suportul teoretic şi metodologic, rezultatele implementate şi este expus sumarul capitolelor tezei.

Capitolul 1. intitulat **Creangă în exegeza literară,** compus din 3 paragrafe, pune în lumină stadiul actual al analizei privind impactul lui Creangă asupra prozei române din spațiul pluto-nistrean. Tot aici propunem o trecere în revistă a istoriei receptării critice a operei lui Ion Creangă. Sunt identificate trei etape, marcate de schimbări de viziune, metode de investigație, de norme și criterii de valorizare.

Prima etapă (*critica aurorală* în formula lui M. Cimpoi) are drept protagoniști pe Nicolae Iorga, Leca Morariu, Grigore I. Alexandrescu, Constantin Săteanu, Dumitru Furtună, Garabet Ibrăileanu, Nicolae Timiraș, Eugen Lovinescu, Jean Boutière, Benjamin Fundoianu, Pompiliu Constantinescu etc. E perioada care se află sub semnul „entuziasmului”, al „apologeticului”, al aproximărilor unui Creangă „scriitor poporal”.

A doua etapă a receptării e marcată de sinteza lui George Călinescu *Viața lui Ion Creangă* (1938), realizată în spiritul descrierilor istoriografiei lansoniene sau al „fiziologiei spirituale” sainte-beuviene.

Etapa a treia de receptare a operei lui Creangă e foarte dinamică în metamorfoze critice, fiind marcată de perspective asupra textului aduse de semiotică, de ezoterism, postmodernism, deconstructivism, dialogism etc.

De asemenea, în acest capitol este examinat *Modelul narativ crengian, adică felul povestitorului de a gândi lumea și ființa*. Opera lui Creangă, deși redusă ca volum (circa 300 de

pagini), e diversă sub aspectul modelului epic și cel al finalității ei estetice. Creangă e relevant și reprezentativ prin capodoperele *Amintiri din copilărie, Moș Nichifor Coțcarul* și *Povestea lui Stan Pățitul*. Unele aspecte ale modelului sunt mai evidente în poveștile centrate pe elementul miraculos, ca, de exemplu, *Povestea lui Harap-Alb*. Dar modelul nu e reductibil doar la tematica *amintirilor din copilărie,* la *copilăria copilului universal*,la o sumă de componente (*folclorism, oralitate, cultul povestitorului, carnavalesc, fabulos, umor, jovialitate, cruzime* etc.), nu e redus nici la specificări tipologice ale personajelor, a compoziției, a figurilor narative etc., el se distinge, înainte de toate, prin *atitudinea scriitorului față de cuvânt,* prin modul specific de manifestare a acestora în opera lui Creangă.

Primele definiri ale modelului Creangă îi aparțin lui Nicolae Iorga, pe care ulterior le-a preluat Garabet Ibrăileanu și le-a sintetizat George Călinescu. În viziunea lui George Călinescu, Creangă este „un estet al filologiei" [2, p. 270], o idee fundamentală ilustrată în cel mai consistent capitol al studiului Ion Creangă. Viaţa şi opera, în care desființează mai multe stereotipuri ale exegezei crengiene. Definirea modelului Creangă este decisivă în efortul stabilirii particularităților distinctive, a mărcilor care îl diferențiază și îl individualizează în modul de a crea un nou limbaj artistic.

Mai analizăm în acest capitol evoluția receptării lui Creangă în exegeza literară basarabeană. În funcție de metodele de cercetare, identificăm *etapa emulațiilor admirative*; etapa tratărilor dogmatice ; etapa asimilărilor moderniste, precum şi afirmarea unei noi paradigme, care este critica postmodernistă.

Capitolul 2. Creangă şi proza anilor ′60 – ′80. Rescrierea modelului propune o interpretare a rolului modelator al lui Creangă ce se adevereşte în mod exemplar mai cu seamă în perioadele de cotitură în asimilarea artistică a realităţii, probate de radicalizarea conceptului de literatură. Astfel, de exemplu, anii treizeci ai secolului trecut, chiar dacă sunt determinaţi de regionalism cultural, neosemănătorism şi naturalism, reprezintă o etapă de revenire la matricea spiritualităţii româneşti, la asimilarea tradiţiilor prozei lui Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu.

De asemenea, în acest capitol se demonstrează că Ion Creangă, care este un prozator paradigmatic, configurează un loc aparte în rescrierile moderne ale basarabenilor. El instituie modelul catalizator, înainte de toate, în prozele lui Ion Druţă, Vasile Vasilache, Spiridon Vangheli, Vlad Ioviţă etc. În această ordine de idei, cu referire la Spiridon Vangheli și mitul copilăriei, se insistă pe tematica *Amintirilor…* lui Creangă, care ocupă un loc central în literatura pentru copii. Indiferent de modul cum ar putea fi calificat: *personaj fictiv, personaj-scriitorul însuşi, personaj care implică anumite date din viaţa scriitorului*, Guguţă e o proiecţie a copilului universal în dialog intertextual cu Nică a lui Ştefan a Petrei. Modernitatea prozei lui Vangheli stă în dialogismul ei,

în utilizarea inspirată a tehnicii punctului de vedere, relevând interacțiunea dintre identitate și alteritate, dintre autor și personaj, dintre autorul matur și „un băiețel ascuns în sufletul" său. Modelul narativ Creangă, în cazul lui Spiridon Vangheli, are astfel o funcție „de control" în asimilarea noilor forme de expresie, marcând decisiv caracterul natural, organicitatea prozei sale care, neafectată de angoasele și complexele „marginii", se impune spectaculos în conștiința universală prin specificul distinct național. Totodată, se ia în discuţie modelul narativ Creangă în romanul *Povestea cu cocoşul roşu* de Vasile Vasilache. De-eroizarea realităţii prin apelarea la comic, satiră, personaje şi situaţii groteşti sunt tratate ca o replică de creaţie la literatura oportunistă cu imaginea edulcorată a raiului comunist. Se ajunge la concluzia conform căreia caracterul subversiv al romanului stă în spiritul său carnavalesc, Vasile Vasilache fiind cel mai crengian dintre prozatorii șaizeciști. Capodopera sa *Povestea cu cocoșul roșu* se remarcă prin *spectacolul carnavalesc* al lumii, prin *accentele satirice* și *limbajul esopic.* În cadrul aceluiași capitol, se examinează și impactul modelului narativ Creangă asupra prozei lui Ion Druţă. În acest sens, sunt analizate în plan comparativ raportul dintre personaj şi autor, figurile narative, dominantele stilistice ale povestirilor *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă şi *Horodişte* de Ion Druţă. Accentul se pune pe „cultul povestitorului", „oralitatea", „erudiţia paremiologică", „simţul genial instinctiv al limbii", „plăcerea de a povesti", elemente intrinseci ale modelului narativ în linia tradiţiei Creangă – Sadoveanu. Se conchide că povestirea „Horodişte" ne oferă un model exemplar de asimilare creativă a elementelor componentelor intrinseci ale modelului narativ tradiţional, model în linia Neculce – Creangă – Sadoveanu. La fel, se abordează modelul Creangă în romanul *Podurile* de Ion C. Ciobanu. În cazul acestui scriitor, oralitatea stilului e accentuată, înainte de toate, de *limbajul viu*, nuanţat, *colorat idiomatic, specific moldovenesc,* cu localismele zonei de codru, făcând, cum s-ar spune, tot *deliciul lingvistic al romanului*. O atenție sporită i se acordă nuvelei cinematografice *Se caută un paznic* de Vlad Ioviță, o rescriere intertextuală a poveștii lui Ion Creangă *Ivan Turbincă.* Din povestea lui Ion Creangă s-au preluat personaje, scene, acţiuni, pe care Vlad Ioviţă le-a încărcat cu alt conţinut. Nuvela *Se caută un paznic* rămâne a fi o „operă deschisă" şi pentru alte interpretări, luând ca repere imaginea „lumii pe dos" şi a paznicul subversiv. Se examinează, de asemenea, impactul modelului narativ Creangă asupra prozei lui Paul Goma. Sunt interpretate în plan comparativ raportul dintre personaj şi autor, figurile narative, dominantele stilistice ale povestirii *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă şi romanul *Din calidor* de Paul Goma. Se analizează poetica dialogică a romanului, relaţiile dialogice *cuvânt bivoc, construcţie hibridă, plurilingvism*, simţul genial instinctiv al limbii, elemente intrinseci ale modelului narativ Creangă. În același timp, sunt ilustrate adaptări, pastișe la limita plagiatului, vulgarizări involuntare pe *tema cu variațiuni*.

Capitolul 3. Creangă și schimbarea de paradigmă este structurat în șapte paragrafe, în care se analizează proza postmodernistă în raport cu modelul narativ consacrat. Disputa de creație dintre moderniști și postmoderniști se centrează, în principal, pe valorile promovate, pe funcțiile literaturii, pe schimbarea ierarhiilor estetice. În procesul de disocieri, elucidări și ierarhizări modelul Creangă rămâne unul de referință.

În cadrul acestui capitol, se demonstrează că însemnele înnoirii țin, înainte de toate, de noul context social, politic, cultural, de schimbarea de viziuni, de mentalitate și sensibilitate ale omului în relațiile cu lumea determinate de evenimentele de după perestroikă. Se ilustrează, de asemenea, că arta poetică postmodernă este un subiect predilect în demersurile optzeciștilor, douămiiștilor. Totodată, se analizează romanul *Iepurii nu mor de Ştefan Baştovoi*. În cuprinsul aceluiași capitol, se tratează discursul ludic în proza scurtă a lui Anatol Moraru. Ceea ce-l caracterizează pe Anatol Moraru, înainte de toate, este intertextualitatea, ironia, ludicul de limbaj, utilizate cu multă personalitate. La fel, se încearcă o sinteză a prozelor *Merișor* și *Totul despre mine* de Constantin Cheianu. Nu în ultimul rând, se analizează un autor al anormalităților, al patologicului, mai exact *scriitura ca defulare* a lui Alexandru Vakulovski. O atenție specială a fost acordată romanului *Țesutul viu. 10 x10* (2011, 2014), dedicat memoriei maestrului Gheorghe Crăciun (ediția din 2014). Se specifică că, în acest caz, referinţele la Creangă nu sunt întâmplătoare, ele au devenit componente ale „textului lumii”. Direct sau indirect, Creangă e rescris și de Galaicu-Păun, dar într-un fel specific lui. Cel puțin în rememorarea „copilăriei copilului universal”, Creangă e în *memoria epică* a oricărui prozator român. Relaţiile dintre modelul narativ Creangă şi poetica *Ţesutului viu…* nu ţin de *aspecte formale, pur tematice* (cum e cazul, de exemplu, cu *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu, *Horodişte* de Ion Druţă sau *Din calidor* de Paul Goma); modelul Creangă e, fără teamă de a greși, adevăratul *pattern* al romanului românesc şi nu numai al celui modernist, dar şi al celui postmodernist. Continuitatea modelului la moderniști are loc prin rescrierea lui, la postmoderniști prin deconstrucţia lui, altfel spus, prin, dacă se poate spune așa, „remodelarea modelului”.

Cuvinte-cheie: Ion Creangă, mitul copilăriei, rescriere, model narativ, cultul naratorului, oralitate, figuri narative, schimbare de paradigmă, modernist, postmodernist, intertext, ludic, ironic, crengianism.

1. CREANGĂ ÎN EXEGEZA LITERARĂ

1.1. Din istoricul receptării critice

Istoria receptării critice şi asimilării creatoare a operei lui Ion Creangă alături de cea a lui Mihai Eminescu configurează un drum sinuos către conştiinţa de sine a literaturii române. Exegeţii s-au pronunţat, de cele mai multe ori, cu entuziasm şi admiraţie, despre viaţa şi opera povestitorului de la Humuleşti, insistând pe diferite aspecte ale fenomenului Creangă. Se ştie că o imagine, bine consolidată, a omului din spatele operei, se datora reputaţiei din cadrul cercului junimiştilor. Contemporanii săi îi preţuiau jovialitatea, darul de a povesti, naturaleţea sa arhetipală.Creangă era privit ca „scriitor poporal", lucru contestat de George Călinescu, dar anume „poporanitatea" necioplită a dat mare bătaie de cap comentatorilor de mai târziu. Noutatea figurii crengiene e „percepută ca o primitivitate epopeică, ce capătă expresie datorită unui *om vechi* nedesprins încă de habitatul arhaic" [39, p. 4].

Complexitatea fenomenală a prozei lui Creangă se descoperă pe parcursul a mai bine de un secol. Componente suprasolicitate ca note distinctive ale *crengianismului* se valorifică prin varii perspective exegetice, descoperindu-se „un alt Creangă", care deşteaptă reacţii dintre cele mai neaşteptate, demonstrând nu atât limitele *operei deschise*, cât o criză a receptării.

De la ′90 încoace, însuşi dosarul receptării critice a devenit subiect de cercetare. Astăzi se poate vorbi de o critică a criticii, de o istorie a metacriticii crengiene (*Posteritatea lui Creangă* de Mircea Scarlat, *Faze de receptare a lui Ion Creangă* de Mihai Cimpoi, *Opera lui Ion Creangă în interpretarea criticii literare* de Constantin Parascan, studiile introductive în monografiile consacrate lui Creangă, prefeţele lui Mihai Cimpoi la colecţia *Biblioteca Ion Creangă* ş.a.).

Receptarea critică a operei lui Creangă e văzută ca un „spectacol" (Constantin Trandafir), e urmărită ca o „odisee" (Mihai Cimpoi). Se stabilesc etape de receptare, se răstălmăcesc, se răstoarnă stereotipuri, se revizuiesc locul şi rolul lui Creangă în istoria literaturii române. Pe scurt, şi critica se face la fel de captivantă „cum este spectacolul pe care-l oferă opera însăşi" [132, p 410], Creangă rămânând, aşa cum afirma Nicolae Iorga, „cel mai original şi mai românesc dintre prozatorii noştri".

Opera lui Ion Creangă a trecut trei etape ale receptării critice, marcate de schimbări de viziune, metode de investigaţie, de norme şi criterii de valorizare.

Prima etapă (*critica aurorală* în formula lui M. Cimpoi) are drept protagonişti pe Nicolae Iorga, Leca Morariu, Grigore I. Alexandrescu, Constantin Săteanu, Dumitru Furtună, Garabet Ibrăileanu, Nicolae Timiraş, Eugen Lovinescu, Jean Boutière, Benjamin Fundoianu, Pompiliu

Constantinescu etc. E perioada care se află sub semnul „entuziasmului", al „apologeticului", al aproximărilor unui Creangă „scriitor poporal".

Mircea Scarlat, autorul unui volum despre receptarea operei marelui povestitor în critica literară intitulat *Posteritatea lui Creangă* (1990), scrisă cu mult înainte, dar tipărită postum, demonstrează că, în cazul lui Creangă, receptarea critică a cunoscut „un şir neîntrerupt de prejudecăţi răsturnate" [171, p. 6]. Astfel, „între contemporani, notează criticul, Creangă a găsit un mediu intelectual care a contribuit decisiv la obiectivarea *în modul cunoscut de noi* a latenţelor scriitoriceşti din humuleştean. Că ei nu au înţeles valoarea estetică a operei (deşi – cel puţin – Mihai Eminescu şi Titu Maiorescu au intuit-o) e ‹‹vina›› nu numai a lipsei de perspectivă istorică, ci şi a stadiului de dezvoltare a esteticii în acea epocă" [170, p. 10].

Cu privire la intuiţiile lui Titu Maiorescu, criticul reţine că „pentru graiul cuminte şi adeseori glumeţ al ţăranului moldovean, Creangă este recunoscut ca model", iar un an mai târziu, în 1908, el figura în categoria maioresciană a „scriitorilor estetici", adică „naturali", „intuitivi" opuşi „erudiţilor reflexivi" [170, p. 14 - 15]. Metacritica lui Mircea Scarlat este exemplară în examinarea contextelor, conturând, în linii mari, principalele contribuţii ale exegezei crengiene pe parcursul a aproape o sută de ani.

Constantin Trandafir în *Argument* la monografia sa *Ion Creangă. Spectacolul lumii* (1996), invocă întrebarea: „Creangă, un scriitor ‹‹clasat››, ‹‹închis››, refractar la comentariu? Da, susţin unii, cu energie nebănuită; să scrii neîncetat despre această, totuşi, *opera aperta*. Dramatizează alţii: ce se mai poate spune despre un scriitor cu o aşa bogată bibliografie de referinţă? Să tot baţi apa în piuă, ori să te iei după una din ‹‹legile›› lui Edward Murphy, potrivit căreia a te ‹‹inspira›› de la cineva înseamnă plagiat, a prelua de la mai mulţi înseamnă cercetare?" [188, p.7].

Primul critic literar care se ocupă pe larg de realismul poveştilor este Nicolae Iorga. Articolul *Ion Creangă* (*Convorbiri literare,* XXIV, 1 iunie 1890) e semnat de Nicolae Iorga pe când încă nu împlinea 20 de ani. Mircea Scarlat, „traducând" limbajul deficitar, cu „confuzii după confuzii", decelează câteva intuiţii ale tânărului exeget care, din perspectiva zilei de azi, s-au dovedit a fi geniale. Printre acestea se remarcă „modalitatea artei narative numită de Auerbah ‹‹evidenţa sensibilă››"[171, p. 23]. O „a doua intuiţie (pe care mulţi o cred a lui Garabet Ibrăileanu) e cea cu privire la realismul scrierilor lui Ion Creangă", la „puterea de a concretiza o schemă" [171, p.23].

El e cel care primul vorbeşte despre *jovialitatea* şi *mecanismul umorului* la Creangă, *stilul aluziv, autenticitatea ficţiunilor* lui Creangă [171, p. 24-27]. O intuiţie excepţională e „înţelegerea faptului că ‹‹omul se desprinde din operă››. Va trece aproape jumătate de veac până când George Călinescu va dovedi adevărul aceste afirmaţii, după cum va analiza pe larg folosirea proverbului de către Creangă, pe care Nicolae Iorga a semnalat-o primul (humuleşteanul e ‹‹deprins să vorbească în pilde››)" [171, p. 27]. Ceea ce mai putem adăuga la observaţiile pertinente ale

criticului, foarte important din perspectiva investigaţiilor dialogice, e că Nicolae Iorga primul îl compară pe Creangă cu François Rabelais (în articolul *Crearea formei*).

Odată cu recunoaşterea „ştiinţifică" şi „evlavia şi reconstituirea diletanţilor" (Mircea Scarlat) sau în „faza aurorală" (Mihai Cimpoi), studiile monografice se lasă mult aşteptate. Primul care a intenţionat să dea o exegeză asupra operei lui Creangă este Garabet Ibrăileanu (criticul ieşean Mihai Drăgan a publicat planul exegezei în *Ateneu* nr.3, 1971, p.3). Din proiectul iniţial, Garabet Ibrăileanu a publicat doar câteva consideraţii generale. Articolul *Poveştile lui Ion Creangă* (1910) reprezintă cu adevărat „un portret generitip, care l-a impus ca o lucrare de referinţă, ca un *pattern* din care vor germina exegezele ulterioare" [38, p.7].

În poveşti Garabet Ibrăileanu vede „bucăţi rupte din viaţa poporului moldovenesc". Multe observaţii de stilistică („Creangă n-are metafore"; „Creangă *explică* ceea ce zugrăveşte prin proverbe. De aici frecvenţa proverbelor în scrierile sale"; „Nu este nici un scriitor care să-l întreacă în fineţă, în gust, în măsură, în scurtime"), intuiţii de afinităţi („Opera lui Creangă este epopeea poporului român. Creangă este Homer al nostru"; „Creangă seamănă cu Gogol"), teze despre exponenţialitatea sa („Creangă este un reprezentant perfect al sufletului românesc între popoare; al sufletului moldovenesc între români; al sufletului ţărănesc între moldoveni, al sufletului omului de munte între ţăranii moldoveni"; „Creangă are pe de-a-ntregul concepţia de viaţă a poporului"; „În Creangă trăiesc credinţele, eresurile, datinile, obiceiurile, poezia, morala, filozofia poporului, cum s-au format în mii de ani de adaptare la împrejurările pământului dacic, dedesubtul fluctuaţiunilor de la suprafaţa vieţii naţionale") alte afirmaţii şi accente privind *realismul*, *originalitatea*, *gratuitatea* operei lui Creangă vor fi preluate şi impuse autoritar de George Călinescu.

Până la sinteza lui Călinescu se remarcă Benjamin Fundoianu cu articolul: *De la Nică a lui Ştefan la Mallarmè*,care „îl anticipă pe Călinescu (care nu-l citează în monografia sa)". Eseul, cu adevărat, e bogat în sugestii estetice. Ideea unui Creangă „scriitor poporal" e categoric negată, („Creangă nu scria aşa cum vorbea"), de aici deducem că poetul îi atribuia lui Creangă faptul „de a avea o ‹‹limbă metaforică›› (ceilalţi critici remarcaseră tocmai… absenţa metaforelor)" [171, p. 55], atitudinea faţă de cuvinte, Creangă e „o expresie şi o limită a scrisului românesc" [apud: 171, p. 57]. Abordări care pun accent pe valoarea estetică a operei semnează în anii ′30 Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu ş. a.

Pompiliu Constantinescu stabileşte, pentru prima dată, just raportul lui Creangă cu *folclorul*: „Opera lui Creangă, pornind din folclor şi din anume realităţi sociale şi psihologice, depăşeşte folclorul ca şi mentalitatea arhaică a cronicarilor, realizând o structură; ea inaugurează o categorie de sensibilitate, ţâşnind din subconştient, ca dintr-un stil latent al spiritualităţii române". Din această perspectivă, „Creangă este capul de linie, dintr-un întreg de creatori, care vor exprima cu

nuanţe diferite, cu puternice individualităţi, anume *sensibilitatea etnică* (aici şi în continuare subl., n. I. C.-B.); opera lui este cea dintâi expresie intuitivă pe calea artei, a conştiinţei unui popor, manifestată în mediul ei etnic şi cosmic. Dospită în stratul milenar al unui *mod decontemplare*, depozitează în zăcămintele ei o istorie sufletească acumulată lent şi cristalizează o *misterioasă ereditate*. În Ion Creangă vedem astăzi pe primul romancier al literaturii noastre, pe primul creator de epos, nu în timpul istorico-literar, ci într-o durată spirituală…" [198, p. 55].

Tudor Vianu, reluând o sugestie mai veche a lui Nicolae Iorga, reluată şi de Garabet Ibrăileanu, sublinia: „Rabelais este, de altfel, scriitorul străin asemănător mai mult cu Creangă, nu numai prin fabulaţie enormă, care face din Oşlobanu, din Gerilă, din Păsări-Lăţ-Lungilă tipuri înrudite cu Gargantua şi Pantagruel, nu numai prin instinctivitatea acestor personagii, nu numai, prin modul abundent, dar şi prin oralitatea stilului, care îl determină şi pe el, pe Rabelais, să folosească larg zicerile tipice ale poporului, să cultive onomatopeea şi asonanţa şi să se lase în voia unor adevărate orgii de cuvinte" [198, p.14].

Oralitatea artei lui Creangă e ilustrată prin formele graiului viu, prin plăcerea pentru „cuvinte înşirate uneori în lungi enumerări fără alt scop, decât acel artistic al defilării lor cu atâtea fizionomii variate" [198, 13], prin „frumoasa cadenţă, mai puţin observată, a perioadei crengiste, în care scriitorul ne oferă unul din exemplele cele mai interesante ale artei sale rafinate. Aceste perioade se pot descompune în unităţi ritmice mai lungi sau mai scurte, a căror alternanţă alcătuieşte un tablou plin de armonie opulentă şi variată" [198, p. 15]. Tudor Vianu pune în evidenţă „arta spunerii", „sonorizarea cu condeiul" şi „puternicul simţ muzical care îl făcea să-şi citească tare frazele, ca Flaubert altă dată, pentru a le proba în ritmul şi sonoritatea lor, dar şi prin puterea vie cu care îşi reprezintă scenele văzute" [198, p.16-17].

***A doua etapă* a receptării** e marcată de sinteza lui George Călinescu *Viaţa lui Ion Creangă* (1938), realizat în spiritul descrierilor istoriografiei lansoniene sau al „fiziologiei spirituale" saint-beuviene. Ulterior, studiul monografic e reluat, completat şi reintitulat în ediţia a II-a *Ion Creangă, Viaţa şi opera* (1964). Pe lângă biografie, cartea cuprinde şi un examen al operei, în trei capitole: *Creangă „scriitor poporal", Jovialitatea lui Creangă* şi *Creangă în timp şi spaţiu. Realismul*.

În postfaţa volumului, George Călinescu subliniază cu circumspecţie privind metoda sa de lucru: „Judecăţile asupra operei le-am unit cu naraţiunea biografică într-un portret totalitar, deoarece opera se află, întrucât îl priveşte pe Creangă, strâns legată de existenţa lui. Portretul acesta este o lucrare de curată ştiinţă. Informaţia este riguroasă şi completă, orice propoziţie e documentată. În sforţarea de a crea literar, nu ne folosim decât de mijloace pe care le oferă compoziţia, înlăturând, de pildă, din text discuţi izvoarelor, neintroducând în naraţiune elemente anacronice. Dialogurile sunt citaţiuni, descripţiile sunt bizuite pe observaţie şi izvoare" [26, p.

322]. „Viaţa lui Creangă”, declară criticul, este o ficţiune în spiritul realităţilor, metoda biografului fiind „însufleţirea documentului”.

Mihai Cimpoi, cu privire la afirmaţiile călinesciene, consideră că realitatea e de altă natură, criticul s-ar părea că pune în lumină relativismul postmodern al investigaţiei: „specificarea ‹‹viaţa şi opera›› menţine metodologic lucrarea în spiritul descrierii istoriografice lansoniene sau al ‹‹fiziologiei spirituale›› saint-beuviene. Categoric nu! Obiectivul e unul mai nuanţat, subliminal. Demersul călinescian ni se relevă, azi, ca fiind îndrumat în sensul interpretării valorice nietzchean-postmoderniste” [153, p. 5].

În favoarea adoptării programatice a relativismului evaluativ se apelează în repetate rânduri la citatul: „Se va zice, probabil, ca şi despre monografia eminesciană, că totul e ‹‹discutabil›››. Iată o vorbă fără noimă. Orice propoziţie din momentul formulării ei devine discutabilă şi obiectivitatea fiind două noţiuni corelative. Nici nu mai poate fi îndoială că Creangă de aici este reprezentarea noastră, fiindcă el nu poate trăi pe rând prin opera de interpretare a fiecăruia. Dar interpretarea aceasta e obiectivă, pentru că se bizuie pe documente. Oricât s-ar încerca altcineva să dea o altă imagine ‹‹mai obiectivă››, el nu va putea decât să ajungă cam la aceeaşi viziune câtă vreme izvoarele sunt aceleaşi sau, în sfârşit, la o impresie arbitrară, părăsindu-le” [26, p. 323].

Comentând declaraţiile lui George Călinescu, Mihai Cimpoi observă: „Geniul exegetic călinescian se manifestă şi în cazul lui Creangă printr-o analogizare fină şi prin hipotextualizare măiestrită, adică prin narativizare, prin romanţare. Principiul său, conform căruia istoria este *ştiinţă inefabilă* şi *sinteză epică* se aplică şi acum în mod pregnant. Elementul *obiectiv* merge mână în mână cu cel *personal*, caracterologia ce urmăreşte normalul se asociază caracteropatiei (operei de evidenţiere a anormalului), universalul se alătură particularului (Creangă, zice memorabil criticul îl reprezintă pe copilul universal; creaţia lui e lipsită de personalitate morală, de *Weltanschangul* individual, pe de altă parte, are ‹‹orizontul său›› de la care priveşte viaţa, totul fiind impregnat de *persoana* creatorului)” [45, p. 6].

Monografia se structurează, cum s-a afirmat de mai multe ori, în jurul relevării naturii exponenţiale a lui Creangă. În cele şaptezeci de pagini privind opera lui Creangă, criticul sintetizează observaţii pertinente, contestă prejudecăţi (între prejudecăţile care supără pe exeget se numără, înainte de toate, „scriitor poporal” şi „folclorist”) şi formulează memorabil câteva teze fundamentale, între care reţinem muzicalitatea limbii, creator al limbii, raportul între autor şi povestitor, opera e în bună parte dialogică (cu o mare miză pe dialog), Creangă e „un mare histrion”; „Creangă este un autor cărturăresc, ca Rabelais, el are plăcerea cuvintelor şi a zicerilor şi mai ales acea voluptate de a le experimenta”; „În câmpul lui mărginit, Creangă este un erudit, un estet al filologiei. Eroii lui nu trăiesc din mişcare, ci din cuvânt”; „*Moş Nichifor Coţcarul* este întâia mare nuvelă românească de atmosferă”. Monografia se încheie cu o formulă foarte exactă

în pur stil călinescian: „Ion Creangă este un anonim”, adică o expresie plenară a geniului popular [26, p. 321]. Desigur, orice reducere la un numitor comun nu e în favoarea prozatorului:„În *Amintirile* lui Creangă nu este nimic individual, nimic cu caracter de confesiune ori de jurnal care să configureze o complexitate sufletească nouă: Creangă povesteşte copilăria copilului universal” [26, p. 253].

Trebuie observat că multe afirmaţii „nu-i aparţin în exclusivitate, dar le reţinem drept „călinesciene”. Exemplul tipic e Garabet Ibrăileanu, pe care George Călinescu nici nu-l citează, deşi e cert că i-a cunoscut opiniile despre Creangă. Meritul impunerii opiniilor respective îi aparţine în exclusivitate lui George Călinescu. El a dovedit tuturor că în critică rostirea are aceeaşi importanţă ca în beletristică. Meritul lui George Călinescu a fost epurarea (de sociologie, folcloristică etc.) opiniilor predecesorilor şi impunerea, prin frumoasa rostire, a celor estetice” [171, p. 77].

Trebuie menţionat că Eugen Lovinescu, e de părerea că „A trebuit să vină un francez, Jean Boutière, şi să-i consacre humuleşteanului o carte, în 1930, *La vie et l'oeuvre* de Ion Creangă, tradusă abia în 1976. Apoi, George Călinescu a scris acea fundamentală *Viaţă a lui Ion Creangă*, în 1938, căreia tocmai în 1964 îi va introduce un nou capitol, de vreo 50 de pagini, *Creangă în timp şi spaţiu. Realismul.* Atât a mai avut de spus ‹‹divinul critic››, după ce părea că spusese ‹‹totul››! Iar afirmaţia lui, interpretată greşit, a rămas pentru mulţi inhibantă: ‹‹Despre Creangă, ca artist, sunt puţine de spus, şi studiile se pierd în divagaţii››” [188, p.7]. Această opinie e împărtăşită de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Nicolae Manolescu ş.a., dar, cu toate acestea, în ultimele două-trei decenii s-au întreprins eforturi considerabile de a propune „un alt Creangă”.

Studiile care au urmat după sinteza călinesciană sunt cantonate într-un cerc de probleme din care timp de două-trei decenii critica nu a mai ieşit. Mai puţin inedite, adeseori eclectice, sunt chiar şi demersurile monografice semnate de Zoe Dumitrescu-Buşulenga (*Ion Creangă,* 1963) şi Savin Bratu (*Ion Creangă,* 1968), Eugen Simion (*Ion Creangă: Viaţa şi opera,* 1966), Gheorghe Tohăneanu (*Stilul artistic al lui Ion Creangă,* 1969), Alexandru Piru (*Marginalia,* 1980), Constantin Ciopraga (*Ion Creangă,* 1977), Ovidiu Bârlea (*Poveştile lui Creangă,* 1967), George Munteanu (*Introducere în opera lui Ion Creangă,* 1976), Dan Ilie (*Studii despre Ion Creangă, vol. 1-2,* 1973; *Destinul unui clasic: studii şi articole despre Ion Creangă: antologie şi bibliografie,* 1990), Mihai Apostolescu (*Ion Creangă între mari povestitori ai lumii,* 1978), care îi „găseşte locul printre marii povestitori ai lumii”.

Printre „avatari ai călinescianismului” (Mihai Scarlat) se numără Alexandru Piru şi Nicolae Manolescu care sunt sceptici în posibilitatea imaginii unui „alt Creangă”. În *Lecturi infidele* Manolescu afirmă la modul serios: „Despre Creangă totul s-a spus, lucruri absolut noi nu mai sunt cu putinţă” [133, p. 15].

Puţin sunt cei care au îndrăznit să fie împotriva opiniilor călinesciene. Printre aceştia se evidenţiază Vladimir Streinu (*Ion Creangă*, 1971), care nu e de acord cu „erudiţia" lui Creangă şi se situează pe linia „discreditării biografismului". Semne timide de re-naştere exegetică atestă studiile semnate de Petru Rezuş (*Creangă, mit şi adevăr,* 1981); Irina Petraş (*Un veac de nemurire*, 1989).

Etapa a treia **de receptare a operei** lui Creangă e foarte dinamică în metamorfoze critice, fiind marcată de perspective asupra textului aduse de semiotică, de ezoterism, postmodernism, deconstructivism, dialogism etc. Vasile Lovinescu (*Creangă şi creanga de aur,* 1996;) „îl trece" pe Creangă „prin ştiinţa simbolurilor" şi arhetipurilor; Valeriu Cristea (*Despre Creangă,* 1994; *Dicţionarul personajelor lui Creangă,* 1995) contrazice jovialitatea, punând în prim-plan cruzimea lui Creangă; George Munteanu îi scrutează „metafora drumului", care duce la imaginea „lumii ca spectacol", ajungând pe un traseu păgubos, unde „Creangă e mai filosof decât Kant, Schopenhauer, Maiorescu şi alţii asemenea" [188, p.8].

La o sută de ani de la intrarea în eternitate a genialului povestitor, Constantin Trandafir, orientat polemic, se întreba dacă nu a „sosit momentul de bun augur al re-naşterii exegetice. Căci, în cazul lui Creangă, doar receptarea poate fi suspectată de „criză" [188, p.10]. Luându-l ca model pe Vladimir Streinu, caută să revizuiască noile poncifuri legate de elementul carnavalesc, de „lumea ca spectacol".

Ca şi în cazul eminescianismului poeziei (lui Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, George Bacovia), crengianismul prozei rămâne un fenomen pe cât de evident, pe atât de nedreptăţit de critica literară. Însuşi conceptul de crengianism e lansat, ca printre altele, foarte târziu şi nu are o bibliografie în exegeza noastră; cel puţin, deocamdată, acesta, din motive obiective şi subiective, nu are nici pe departe prestigiul teoretic al eminescianismului.

„Un alt Creangă" prezintă Eugen Simion (*Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial*, 2011) care îl tratează prin grila biografistă a autoficţiunii (disociind raporturile dintre *eul biografic* şi *eul profund*, dintre amintiri şi memorii), şi sintetizează investigaţiile celor mai reprezentativi exegeţi ai lui Creangă;iar Mihai Cimpoi (*Sinele arhaic Ion Creangă: dialecticile amintirii şi memoriei*, 2011) îl trece pe Creangă prin grila fenomenologică şi deconstructivistă, insistând pe complexitatea *fiinţei* şi a *fiinţării*, revizuind dimensiunea identificatoare, mărcile modelului narativ.

Hermeneutica nouă inspiră pe critici să aplice perspectiva dialogică, e cazul lui Constantin Trandafir (*Ion Creangă. Spectacolul lumii,* 1996; *Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă,* 2001). Halucinanţi se arată a fi Dan Grădinaru (*Ion Creangă: monografie,* 2002) care ironizează mania freudismelor, exagerările psihanaliste, Ion Pecie (*Phallusiada sau epopeea iconoclastă a lui Creangă,* 2011), studiu aplicat „cu răsfăţ pe bucăţile erotice în care se demonstrează cu lux de

amănunte înclinaţia lui Creangă de a dialoga cu textele evanghelice pe care „le îngână, le ia în răspăr, le parafrazează, le subminează sau le depreciază” [154, p.11].

Relevante sunt investigaţiile unui desant de critici bine şcoliţi la naratologia bahtiniană sau la noua critică franceză. În dezvăluirile latenţelor unei opere mereu deschise către noi interpretări s-au lansat Ioan Holban (*Ion Creangă. Spaţiul memoriei,* 2011) care „îl supune canoanelor naratologice”; Mircea A. Diaconescu (*Ion Creangă: nonconformism şi gratuitate,* 2011); Dumitru Tiutiuca (*Ion Creangă. Orânduiala lumii,* 2011); Irina Petraş (*Ion Creangă, povestitorul,* 2004); Carmen Petre (*Actualitatea clasicilor: Ion Creangă,* 2010); Adrian Dinu Rachieru (*Ion Creangă. Spectacolul disimulării,* 2012); Constantin Parascan (*Măştile inocenţei,* 2012) ş.a.

Studiile din ultimul timp au dat naştere unui *exces* al comentatorilor în identificarea erudiţiei lui Creangă cu toate poncifele şi stereotipurile pe care încă George Călinescu le-a contestat. La o examinare mai atentă a exegezei se observă că se configurează două perspective de sesizare/ percepere/ conştientizare a operei lui Creangă: una *monologică* şi alta *dialogică.* Domină abordările monologice, descriptive, centrate pe identificarea, acumularea elementelor *pattern*-ului crengian.

Dintre contribuţiile exegetice recente rămâne deocamdată oarecum necunoscut studiul *Cuvânt propriu, cuvânt străin, cuvânt bivoc în „Amintiri din copilărie”* de Anatol Gavrilov, în care se revizuiesc tezele celebre ale lui George Călinescu („copilăria copilului universal”, „monologul dialogizat”), propunându-se un model de analiză dialogică în fraza crengiană.

În receptarea critică a operei lui Creangă pe parcursul a mai bine de un secol s-a observat încercarea de a apela la mai multe grile de investigaţie, punând în lumină latenţele unei opere deschise mereu către noi interpretări, în care contează un nou punct de vedere, o nouă viziune. Astăzi se impun ca dominante perspective mitopo(i)etice, ontologice, deconstructiviste.

„Fenomenul Creangă” sau sintagma călinesciană „Creangă în timp şi spaţiu”, devalorizată ulterior într-un clişeu instituţionalizat, nu mai spun mare lucru dacă nu se pun în evidenţă totuşi raporturile clasicului cu literatura momentului actual, impactul structural al lui Creangă asupra „personalităţii” prozei româneşti. Posteritatea lui Creangă nu se limitează doar la *receptarea critică* a operei sale. Ea include/ cuprinde şi alte aspecte privind *editarea, traducerea* şi, nu în ultimul rând, *asimilarea creatoare* a modelului de creaţie.

1.2. Modelul narativ crengian

Modelul Creangă (*felul povestitorului de a gândi lumea şi fiinţa*) în literatura noastră fie ea modernistă sau postmodernistă a contribuit din plin la remodelarea gândirii şi simţirii prozatorului român, la remodelarea formulelor şi a modelor pe parcursul a mai bine de un secol. Creangă, aidoma lui Eminescu, a fost un model catalitic şi stimulator în cele mai importante metamorfoze

şi „bătălii canonice”. Harold Bloom, reflectând asupra canonului occidental, afirmă că numai receptarea forţei estetice „ne ajută să învăţăm să stăm de vorbă cu noi înşine şi să ne suportăm pe noi înşine (…) Adevăratul folos adus de William Shakespeare, Miguel de Cervantes, Homer, Dante Alighieri, Geoffrey Chaucer sau François Rabelais este accentuarea dezvoltării sinelui propriu (…). Tot ce ne poate oferi canonul este o bună folosire a propriei solitudini, acea solitudine a cărei formă finală este confruntarea individului cu propria moralitate” [17, p. 56]. Forţa estetică ne ajută să comunicăm cu noi înşine, cu lumea din jur.

Este dificil de imaginat, de exemplu, cum ar fi evaluat, în afara spaţiului românesc, Liviu Rebreanu (care, de altfel, a debutat cu piese în limba maghiară şi a însuşit româna după opera lui Creangă. Din mărturisirile prozatorului, primul capitol al romanului *Ion*, redactat într-o singură noapte, ar fi o literaturizare a amintirilor sale din copilărie), Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu Caragiale, Camil Petrescu, George Călinescu, Anton Holban sau Max L. Blecher fără să fi citit pe marele povestitor, fără să fi asimilat creator estetica limbajului crengian.

Fără a intra în detalii, trebuie specificat că relaţiile dintre opera lui Creangă şi poetica inconfundabilă a capodoperei romanului românesc *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale sau cu proustianismul lui Anton Holban, al lui Max L. Blecher nu ţin, înainte de toate, de aspecte formale, pur tematice (cum e cazul cu, de exemplu, romanul *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu); modelul Creangă e, *nota bene*, un adevărat *pattern* al romanului românesc modern şi postmodern.

Concludent în acest sens e fragmentul din debutul romanului *Întâmplări în irealitatea imediată* de Max L. Blecher: „Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai ştiu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identităţii mele de departe ca şi cum aş fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract şi persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forţe egale. În clipa următoare identitatea mea se regăseşte, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare şi numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le,dau deodată iluzia reliefului. Odaia îmi apare atunci de o prospeţime ce n-a aut-o înainte”.

Reflectând asupra *Întâmplărilor*, „una din marile cărţi ciudate ale secolului XX românesc”, Nicolae Manolescu e de părere că Max L. Blecher are afinităţi izbitoare cu Creangă, constatând: „E curios că nu s-a remarcat faptul că *Întâmplările* sunt *Amintirile din copilărie* mutate în secolul următor şi rescrise într-o cheie care nu mai este aceea general-umană şi realistă de la Creangă (‹‹copilăria copilului universal››, cum spunea George Călinescu), ci una strict individuală, atipică şi schizoidă, amestecând realul cu visul şi imaginaţia” [132, p. 748].

Elementul esenţial al modelului narativ crengian este limba, atitudinea prozatorului faţă de cuvânt. George Călinescu făcea distincţia între *limbajul vorbit* şi *limbajul scris*, anticipând definirea conceptului de *discurs*, care „este opusul a ceea ce lingviştii numesc sistem sau cod

lingvistic": „Dacă semnul (fonologic sau lexical) este unitatea de bază a limbajului, fraza este unitatea de bază a discursului. Tocmai de aceea lingvistica frazei serveşte drept suport teoriei discursului a eveniment" [167, p. 155]. După cum se ştie, a înţelege un text nu înseamnă a te identifica desigur cu autorul ei. Una poate fi intenţia subiectivă a autorului şi alta poate fi semnificaţia obiectivă a textului.

În studiul *Modelul textului: acţiunea intenţionată considerată ca text* Paul Ricœur reţine patru trăsături a acestei lingvistici a frazei care îl ajută să elaboreze „hermeneutica evenimentului şi a discursului": „Prima trăsătură: discursul este totdeauna realizat, în timp ce sistemul limbii este virtual şi străin de timp. Émile Benveniste îl numeşte ‹‹instanţă de discurs››.

A doua trăsătură: în timp ce limba nu cere nici un subiect – în sensul că întrebarea ‹‹cine vorbeşte›› nu se aplică la orice nivel –, discursul trimite la locutorul său graţie unui ansamblu complex de ambreiori cum sunt pronumele personale. Vom spune că ‹‹instanţa de discurs›› este autoreferenţială.

A treia trăsătură: în timp ce semnele limbii trimit numai la alte semne în interiorul aceluiaşi sistem, şi în timp ce limba se lipseşte de lume aşa cum se lipseşte de temporalitate şi de subiectivitate, discursul este totdeauna cu privire la ceva. El trimite la o lume pe care pretinde că o descrie, o exprimă, o reprezintă. În discurs este actualizată funcţia simbolică a limbajului.

A patra trăsătură: în timp ce limba este doar o condiţie a comunicării pentru care oferă coduri, toate mesajele sunt schimbate în discurs. În acest sens, singur discursul comportă nu numai o lume, dar şi un altul, un interlocutor căruia i se adresează" [167, 155].

Aceste patru trăsături luate împreună fac din discurs un eveniment, care trebuie fixat, autonomizat, iar „o acţiune cu sens este o acţiune a cărei *importanţă* depăşeşte *pertinenţa* în ce priveşte situaţia sa iniţială" [167, p.165]. Cu alte cuvinte, „semnificaţia unui eveniment important excede, depăşeşte, transcende condiţiile sociale ale producerii sale şi poate fi re-efectuată în contexte sociale noi. Importanţa sa constă în pertinenţa sa durabilă şi, în unele cazuri, în pertinenţa sa omnitemporală" [167, p. 166]. Paul Ricœur se întreabă: „Nu este oare o trăsătură fundamentală a marilor opere de cultură faptul că ele depăşesc condiţiile producerii lor sociale, la fel cum un text dezvoltă noi referinţe şi constituie ‹‹lumi›› noi" [167, p. 166].

Aşadar, *Amintirile din copilărie, Moş Nichifor Coţcarul, Povestea lui Stan Păţitul, Povestea lui Harap-Alb, Dănilă Prepeleac, Ivan Turbincă* se adresează unei serii indefinite de „lectori" posibili. Altfel spus, „acţiunea umană este, asemenea unui text, o operă deschisă, a cărei semnificaţie este ‹‹în suspensie››" [167, p.166-167]. Simplificând mult, modelul textului în viziunea hermeneutică este determinat de *limbaj*, elementul esenţial al comprehensiunii, iar „corelaţia dintre explicaţie şi comprehensiune, şi *viceversa*, constituie ‹‹cercul hermeneutic››" [167, p. 180].

Modelul narativ crengian este unul evident, în mod exemplar, în capodoperele prozatorului, care după unii critici s-ar limita la trei-patru texte. Opera lui Creangă, deşi redusă ca volum (circa 300 de pagini), e diversă sub aspectul modelului epic şi cel al finalităţii ei estetice. O clasificare a „modelelor epice" propune Eugen Simion, care, în funcţie de destinatar şi de relaţia dintre elementul real şi miraculos, distinge clar câteva categorii: „1) povestiri didactice; 2) povestiri cu caracter preponderent moral, scene din viaţa ţărănească, anecdote; 3) poveştile propriu-zise care, la rândul lor, se împart în trei subdiviziuni în funcţie de preponderenţa elementului miraculos sau a celui realistic: a) acelea în care miraculosul acoperă toată suprafaţa naraţiunii (*Punguţa cu doi bani, Povestea porcului, Povestea lui Harap-Alb, Fata babei şi fata moşneagului*), b) naraţiunile care amestecă elementele existenţei ţărăneşti cu elemente specifice basmului (*Dănilă Prepeleac, Povestea lui Stan Păţitul*) şi c) parabole ţărăneşti în care cruzimea realistă bate în fantastic, fără a depăşi, totuşi, sfera vieţii curente (*Soacra cu trei nurori*); 4) povestirile ‹‹corozive›› (*Povestea poveştilor, Povestea lui Ionică cel prost*), istorii licenţioase, fără a fi pornografice (cum observă corect Al. Piru) cu un destinatar limitat, programat*:* intelectualii rasaţi din cercul ‹‹Junimii›› amatori (cu excepţia, se pare, a lui Maiorescu) de asemenea naraţiuni măscăroase; 5) naraţiunea *Moş Nichifor Coţcarul,* o nuvelă în adevăratul sens al cuvântului, capodoperă de ambiguitate, construită pe ideea seducţiei erotice şi a şireteniei; ea se adresează cititorului cultivat, căci numai el poate înţelege şi gusta fineţurile acestei istorii care, la prima vedere, pare a fi o imensă trăncăneală a unui harabagiu lăudăros şi impudic; în fine, 6) naraţiunea confesivă *Amintiri din copilărie* care, ca şi poveştile propriu zise, se adresează tuturor categoriilor de cititori şi ascultători; operă de maturitate, complexă, aceea în care Creangă îşi dă măsura talentului…"[173, p. 34 - 35].

Desigur, această clasificare, cum recunoaşte şi autorul, este discutabilă ca orice alta, e insuficientă, imperfectă. Chiar dacă aceasta este efectuată de o somitate în materie, totuşi planurile se confundă şi elementele naraţiunii se amestecă în fel şi chip. Cu toate acestea, observaţiile pertinente şi clasificarea dată ne elucidează câteva dimensiuni, coordonate ale problemei, conducându-ne către ideea că definirea conceptului de model narativ crengian necesită o abordare în parte pentru fiecare clasă de model epic. De altfel, tentative de acest gen, după '90 încoace, se întreprind în analize foarte tehniciste, ilustrându-se în lucrări de proporţii modelul epic al unei sau altei poveşti, povestiri (de exemplu, Ioan Holban semnează o monografie *Ion Creangă. Spaţiul memoriei* centrată pe *Amintiri din copilărie*; Constantin Trandafir redactează un studiu monografic consacrat *Poveştii lui Harap-Alb*).

Unele articole şi studii (puţine la număr şi nerelevante) pornesc de la sugestiile formaliştilor ruşi (Vladimir I. Propp care a caracterizat cele treizeci şi una de funcţii ale basmului), ale lui Claude Bremond (despre logica naraţiunii, rolurile subdivizate în cele jucate de „pacienţi" şi, respectiv, de „agenţi", „beneficiari" sau „victime"), Gerard Genett, Tzvetan Todorov (care

identifică două nivele ale organizării povestirii, unul primar, ţinând de semnificat, şi altul superior, legat de structurarea artistică a semnificantului – nivelul naraţiunii, cu alte cuvinte, se distinge „istoria" sau „diegeza" de „naraţiune"), Roland Barthes, Algirdas J. Greimas (cu funcţiile „actantului") ş.a. Paradoxal, dar rezultatele nu pun în evidenţă tocmai caracterul unic, original, irepetabil al operei. Nu e o descoperire, cercetările acestea au abandonat treptat ideea inefabilului, a unicatului şi au relevat, dimpotrivă, trăsăturile comune clasificabile.

În accepţia noastră, modelul narativ Creangă e relevant şi reprezentativ prin capodoperele *Amintiri din copilărie, Moş Nichifor Coţcarul* şi *Povestea lui Stan Păţitul*. Unele aspecte ale modelului sunt mai evidente în poveştile centrate pe elementul miraculos, ca, de exemplu, *Povestea lui Harap-Alb*. Dar modelul nu e reductibil doar la tematica *amintirilor din copilărie,* la „copilăria copilului universal",la o sumă de componente (folclorism, oralitate, cultul povestitorului, carnavalesc, fabulos, umor, jovialitate, cruzime, etc.), nu e redus nici la specificări tipologice ale personajelor, a compoziţiei, a figurilor narative etc., el se distinge, înainte de toate, prin atitudinea scriitorului faţă de cuvânt, prin modul specific de manifestare a acestora în opera lui Creangă.

Odată cu desfăşurarea spectacolului receptării critice, capătă amploare şi noi adâncimi, nuanţări hermeneutice şi conceptul de model Creangă. Pe parcursul a mai bine de o sută de ani modelul e adeseori ideologizat, rescris, răstălmăcit, remodelat prin revizuiri din perspectiva imperativelor estetice ale unei sau altei generaţii, ale unei sau altei doctrine literare, dar componentele acestuia rămânând în fond aceleaşi.

Primele definiri ale modelului Creangă îi aparţin lui Nicolae Iorga, pe care ulterior le-a preluat Garabet Ibrăileanu şi le-a sintetizat George Călinescu. În viziunea lui George Călinescu, Creangă este „un estet al filologiei" [27, p. 270], o idee fundamentală ilustrată în cel mai consistent capitol (*Creangă „scriitor poporal"*) în care desfiinţează mai multe stereotipuri ale exegezei crengiene. Definirea modelului Creangă este decisivă în efortul stabilirii particularităţilor distinctive, a mărcilor care îl diferenţiază şi îl individualizează în modul de a crea un nou limbaj artistic.

Înainte de toate, Creangă este un creator de limbaj şi limba care o vorbesc eroii săi, „porneşte, negreşit, de la modele literare, dar în esenţă este creaţia lui, ca şi la Sadoveanu" [27, p. 37]. El îşi făcuse „o estetică fonetică în virtutea căreia trecea prin sită toate cuvintele şi ciocănea toate sunetele" [27, p. 248]. *Poveştile* şi *Amintirile* sunt „părţi narate dintr-o întocmire dramatică cu un singur actor, monologică" [27, p. 250]. Nuvela e un spectacol, ea „nu e ascultată pentru observaţia ei, ci pentru modalitatea spunerii" [27, p. 251]. Creangă e „un mare histrion" [27, p. 259], e un „jovial", un „Rabelais moldav care ciocăneşte vocalele şi consoanele şi ascultă cu atenţie rezonanţa lor înainte de a introduce cuvântul în frază"[27, p. 270].

Ceea ce fascinează la Creangă este nu numai „copilăria copilului universal” (George Călinescu), dar, înainte de toate „arta *spunerii*”, observată felurit de mai toţi criticii, „un fel de pozne stilistice de la cuvântul-calambur până la fraza sau perioada care, desfăşurându-se normal până la un punct, se întoarce pe neaşteptate în contra sensului firesc sau, dacă spune acelaşi lucru, îi dă mişcarea formală de a spune contrariul” [198, p. 163].

Iată câteva dintre exemplele mai complexe al acestei „bifurcări pe bază de şiretenie sintactică”: „Şi să nu credeţi că nu m-am ţinut cuvântului de joi până mai de-apoi, pentru că aşa am fost eu, răbdător şi statornic la vorbă în felul meu; şi nu că mă laud, căci lauda-i î faţă: prin somn nu ceream de mâncare; dacă mă sculam, nu mai aşteptam să-mi deie alţii; şi când era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe acasă. Ş-apoi mai aveam şi alte lucruri: când mă lua cineva cu răul, puţină treabă făcea cu mine; când mă lua cu binişorul, nici atâta”. Sau: „În sfârşit, ce mai atâta vorbă pentru nimic toată!?Ia, am fost şi eu în lumea asta un boţ cu ochi, o bucată de humă însufleţită, din Humuleşti, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cuminte până la treizeci şi nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar şi sărac aşa ca în anul acesta, ca în anul trecut şi ca de când sunt, niciodată n-am fost”. E în fraza lui Creangă un joc gratuit al cuvintelor: „Sunt jocuri de cuvinte care comunică un fel de zburdălnicie a dicţionarului însuşi, cuprins pe neaşteptate şi el de voia bună a autorului; un chef lexical, sau cam aşa ceva, aruncă vorbele în sus, plesnind în miez ca boabele de porumb la foc” [198, p. 167]. Sau: „sunt fraze întregi, care, cu aerul desfăşurării normale, se întorc în contra sensului aşteptat de cetitori sau spun acelaşi lucru; dar cu mari pregătiri formale de a spune altceva” [198, p.168].

Vladimir Streinu a intuit o anume estetică a cuvântului, pe care încearcă să o definească totuşi confuz: „Scriitor şi actor totodată, fraza lui e bineînţeles scrisă, dar este mai ales jucată vocal pe un registru de intonaţii, în cuprinsul căruia cuvintele pot căpăta chiar sensuri contrare. Ca în limbile extrem-orientale unde cuvintele au atâtea înţelesuri câţi moduli de intonaţie li se aplică, glasul povestaşului moldovan e plin de asemenea ‹‹semanteme›› (cum le spun lingviştii) nescriptice, şi ele singure îi susţin identitatea” [198, p.177]. Corelaţia dintre vorbirea autorului şi vorbirea personajului este observată de Tudor Vianu mai întâi în sintaxa şi muzicalitatea frazei.

Cu privire la muzicalitatea frazei lui Creangă s-au lansat de la Benjamin Fundoianu încoace mai multe opinii dintre cele mai neaşteptate. Tudor Vianu, după o examinare a stratului sonor al lexicului, şi o ilustrare detaliată a ritmicităţii frazei, ţine să sublinieze: „O deosebită atenţie acordă Creangă şi sfârşitului ritmat al frazelor (clauzulelor)” [198, p.16]. Altfel spus, stratul sonor-intonaţional-ritmic al textului e unul marcat de asonanţe, de un accentuat simbolism fonetic lăsat „în voia unor adevărate orgii de cuvinte” [198, p.14]. Stilizarea limbii orale este la Creangă foarte individualizată, dar limbajul personajelor lui e omogen, mai exact, e unul şi acelaşi limbaj în gura lui moş Nichifor Coţcaru, în gura altor personaje şi a naratorului. Individualizarea personajelor se

face prin acţiuni, nu prin limbaj. E o observaţie preţioasă, dar care nu a fost dezvoltată, nuanţată şi aprofundată.

Abordările în cheie existenţialistă au pus accentul pe raportul eului-povestitor cu universul, pe limbajul specific de exprimare a cestei relaţii. Limbajul *Amintirilor…*, opinează Mihai Cimpoi, este un limbaj al ‹‹experienţei subiective›› care nu poate fi ‹‹reală››. Nu poate fi reprezentaţional, şi nici strict referenţial. Este doar muzical, acustic şi apare ca un ‹‹cântec›› (al amintirii), care se vrea cathartic, mântuitor, securizant. *Amintirea* se asociază, însă, melancoliei cu substratul ei indiscutabil existenţial, în ciuda faptului că intenţia e de a scăpa de ‹‹urâcioasa întristare››" [43, p.33]. Mihai Cimpoi e de părere că hermeneutica mai nouă (care legitimează *limbajul* ca element esenţial al comprehensiunii) ne ajută să-l înţelegem mai bine pe Creangă, modelul lui de a gândi lumea şi fiinţa: „Universalitatea raţiunii este asemănătoare universalităţii limbajului, însăşi raţiunea nu poate fi gândită fără limbaj. Hans-Georg Gadamer spune decis: limbajul este lumina fiinţei însăşi; obiectul comprehensiunii este el însuşi un fapt de limbaj. ‹‹Fiinţa care poate fi înţeleasă este limbajul››" [43, p.48].

Pornind de la ecuaţia „Lumea=Limbaj", exegetul subliniază naturalitatea şi particularităţile limbajului marelui povestitor: „Prin limbaj fiinţa crengiană decurge din lume, el fiind eminamente chiar limbajul acesteia. Lumina fiinţei, întruchipată de limbaj, este, la Creangă, intensă, orbitoare: ea ni se aruncă direct în ochi, ca albul zăpezii. *Decurgerea* e una spontană, nemijlocită, e lucrare organică, neîmpiedicată de forme, convenţii, viziuni. Lumea vorbeşte prin însuşi limbajul ei, singura preocupare ‹‹formală›› a prozatorului e de a o (a-l) aşeza în reflecţii melancolice şi proverbe. Limbajul crengian se deschide în chip flax atât spre exterior, cât şi spre interior" [43, p.49]. Orice act de limbaj este „realizarea unei ‹‹voinţe de a spune›› a locutorului, care, pentru a fi înţeleasă trebuie să fie recunoscută ca atare de receptor" [94, p.136]. Aplicând această teorie intenţionalistă a limbajului, criticul depistează la Creangă „o intenţionalitate nativă, o ‹‹voinţă de a spune›› spontană, naturală, nedesprinsă încă de oralitatea primară, rapsodică, epopeică" [43, p.49].

Intuiţiile lui Tudor Vianu şi Vladimir Streinu cu privire la varietatea de frazare a textului e nuanţată prin identificarea structurii antifrastice: „discursul narativ crengian se structurează *antifrastic*", cu alte cuvinte, acesta se realizează „în temeiul unei procesuale devieri de la sensul adevărat. E vorba de o insinuare glisantă a *contrariului* de o diversiune semantică bine orchestrată, care să impună efectul comic/ ironic. Nu e atât un contrapunct care să păstreze planurile paralele independente, ci un contrainterpunct cu planuri intersectante interdependente" [43, p. 38]. Anume în acest mod, observă criticul, sunt (auto)povestite coţcăriile lui Moş Nichifor, care trebuie înţelese prin contrariul lor factual şi verbal. „Creangă, observă Mihai Cimpoi, e un constructor de piramide

verbale antifrastice în care sensurile contrare se aşează unele peste altele, mai exact unele *din* altele, pentru a atinge vârful ascuţit" [43, p.43].

Un exemplu de piramidă verbală antifrastică se atestă în portretul hiperbolizat al lui Gerilă: „mai merge el cât merge şi, când la poalele unui codru, numai iaca ce vede o dihanie de om, care se pârpâlea pe lângă un foc de douăzeci şi patru de stânjeni de lemne şi tot atunci striga, cât îl lua ura, că moare de frig. Şi-apoi, afară de aceasta, omul acela era ceva de speriat; avea nişte urechi clăpăuge şi nişte buzoaie groase şi dăbălăzate. Şi când sufla cu dânsele, cea deasupra se răsfrângea în sus peste scăfârlia capului, iar cea dedesubt atârna în jos, de-i acoperea pântecele. Şi, ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroacă mai groasă de-o palmă. Nu era chip să te apropii de dânsul, că aşa tremura de tare, de parcă-l zghihuia dracul".

„*Antifrasismul*, opinează criticul, atrage magnetic un alt agent structurant pe care l-am putea denumi *holofrasism*. Este fenomenul retractilităţii stilului într-un *singur cuvânt* care prin puterea sa plastică extraordinară figurează o întreagă situaţie, sugerează esenţa caracterologică a unui personaj, creează o anume atmosferă (senină, melancolică, comică; lirică, epică, dramatică, psihologică)" [43, p. 49-50]. Holofrasismul generează aşa-zisele „cuvinte-nucleu", care „adună într-un punct generator întreaga forţă epică a unui episod şi care orientează perspectiva spre esenţa narării, spre actul decurgerii fiinţei din lume (prin limbaj)" [43, p. 50].

Astfel de cuvinte sunt în *Amintiri veselia* şi *întristarea* („urâcioasa întristare"), *omul* (în calitate de „narator" identificat cu „un boţ cu ochi") şi *lumea,* structurate contrapunctic. Cuvintele-nuclee apar focalizate în momentele de schimbare a perspectivei narative: „Hai mai bine despre copilărie să vorbim…" (o strategie narativă de organizare a discursului). „Naraţiunea (urzeala) respectă principiul suveran al auctorialităţii; naratorul-scriptor se scrie/ se rosteşte existenţial pe el însuşi. Nu-l putem înţelege neţinând cont de această spunere/ rostire teleologică de-sine şi pentru-sine… şi fără plăcerea de a spune/ rosti, plăcere care presupune şi catharsis, căci naratorul se eliberează prin povestirea însufleţită, jovială, rabelaisiană… de limitele tragice ale existenţei" [43, p. 9].

Abordarea dialogică a modelului este ilustrată mai frecvent prin elementul carnavalesc şi, mai nou, printr-o estetică a cuvântului. După Mihail Bahtin problema centrală a teoriei prozei este, în formula lui Anatol Gavrilov, „*cuvântul difon* (*∂âyăîлîcîe слîâî* s-a tradus în româneşte şi *cuvânt bivocal, dublă vocalizare, cuvânt bivoc*), care ia inevitabil naştere în condiţiile comunicării dialogale, adică în condiţiile adevăratei vieţi a cuvântului. Lingvistica nu cunoaşte cuvântul acesta la două voci" [8, p. 257]. Mihail Bahtin distinge trei tipuri de cuvinte în discursul narativ: *cuvânt propriu, cuvânt străin, cuvânt bivoc.* Pornind de la sugestiile lui Mihail Bahtin, Anatol Gavrilov examinează modelul narativ crengian în *Amintiri din copilărie.* „În naraţiunea autobiografică, subliniază Anatol Gavrilov, autorul şi personajul principal sunt aceeaşi persoană biografică, ceea

ce sporeşte riscul confundării eului-autor cu eul-personaj: cine este acel „eu” care vorbeşte în episodul respectiv, cui aparţin gândurile, observaţiile despre sine şi alte personaje? Interpretarea justă a mesajului fiecărui episod-cheie şi a operei în ansamblu adeseori depinde de identificarea calităţii funcţionale a eului: cea de autor-narator sau de agent al acţiunii, sau de obiect al reflecţiilor şi caracterizărilor făcute de eu-autorul” [99, p. 310].

Distincţia de bază stă în cronotop, autorul şi eroul aflându-se în cronotopi diferiţi. Criticul găseşte mai ilustrativ fragmentul care începe cu cuvântul auctorial: „Nu ştiu alţii cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul naşterii mele, la casa părintească din Humuleşti…” şi continuă până la sfârşitul alineatului al patrulea în care în centrul naraţiunii apare mama: „Şi mama, care era vestită pentru năzdrăvăniile sale, îmi zicea cu zâmbet uneori, când începea a se ivi soarele dintre nori după o ploaie îndelungată: Ieşi, copile cu părul bălan, afară şi râde la soare, doar s-a îndrepta vremea şi vremea se îndrepta după râsul meu…” [subl. A.G.]. Începând cu această ultimă propoziţie subliniată, întreg alineatul următor nu mai poate fi atribuit întru totul eului-autor. Aici intervine în naraţiune o schimbare de accent: „Ştia, vezi bine, soarele cu cine are de a face, căci eram feciorul mamei, care şi ea cu adevărat că ştia a face multe şi mari minunăţii: alunga nourii cei negri de pe deasupra satului nostru şi abătea grindina în alte părţi, înfibgând toporul în pământ, afară dinaintea uşii; închega apa numai cu două picioare de vacă, de se încrucea lumea de mirare; bătea pământul, sau păretele, sau vreun lemn, de care mă păleam la cap, la mână, la picior, zicând: „Na, na!” şi îndată-mi trecea durerea…”.

Din multitudinea de exemple comentate de critic reţinem unul mai ilustrativ: „… îndeamnă păcatul pe bădiţa Vasile, tântul, că mai bine nu i-oi zice, să puie pe unul, Nic-a lui Costache, să mă procitească”. Aprecierea dascălului, deşi nu e marcată ca un cuvânt străin citat, nu aparţine eului-autor, pentru că în alte episoade, relatate de autor, bădiţa Vasile apare ca „un holteiu zdravăn, frumos şi voinic”, iar în episodul despre prinderea cu arcanul la oaste citim: „Şi părintele Ioan umbla acum cu pletele în vânt să găsească alt dascăl dar n-a mai găsit un bădiţa Vasile, cuminte, harnic şi ruşinos ca o fată mare”. Astfel, din context devine clar că expresia „bădiţa Vasile, tântul,...” nu poate aparţine eului-autor, ci numai eului-copil. Deci cuvântul „tântul” nu este un epitet caracteristic al dascălului, ci trădează starea emotivă a lui Nică, cuprins de teamă că în urma procitaniei va trebui să încalece pe „calul Bălan”, fiind îndemnat la o purtare cuviincioasă cu mângâielile „Sfântului Nicolai din cui”. În această expresie „tântul” exprimă nu „intenţia tranzitivă” , ci „intenţia reflexivă” a limbajului, în terminologia lui Tudor Vianu. „Tântul” este cuvântul străin al eului-copil de tipul „cuvântului obiectual”, refrangibil prin care cuvântul auctorial întruchipează subiectivitatea personajului, ci nu conţinutul obiectiv al persoanei la care se referă. De aceea este necorect să traducem „cuvântul obiectual” prin „cuvânt obiectiv”, pentru

că el este anume subiectiv, prin acest tip de cuvânt cel ce comunică ceva „se comunică” mai mult pe sine” [99, p. 317].

Desigur, corelaţiile dintre *cuvânt propriu*, *cuvânt străin*, *cuvânt bivoc* sunt mult mai complexe decât ceea ce am spicuit din exemplificările criticului. Esenţial pentru noi e să ne apropiem cu instrumente adecvate de relaţionarea lui Creangă cu proza basarabeană

1.3 Creangă şi critica basarabeană

Retrospectiva criticii, adică o critică a criticii e necesară pentru a înregistra, identifica, conştientiza atât nivelul ei intelectual şi metodologic, cât şi starea prozei noastre la diferite faze de evoluţie. „Mizeria şi splendoarea” criticii literare se testează, înainte de toate, în şi prin abordarea/ examinarea/ interpretarea hermeneutică a operei lui Eminescu sau cea a lui Creangă.

Conform cutumei acestor tipuri de lucrări, propunem o încercare de sinteză a istoricului unei probleme de investigaţie cu un trecut uneori defectuos, alteori extraordinar de dificil şi complex. În scopul unei minime disciplinări a disocierilor noastre metacritice, am putea distinge, în receptarea operei lui Creangă în Basarabia, trei etape, dificil de marcat, în termeni temporari, exact (ani, decenii).

Indiferent ce criterii am pune la baza periodizării, vom constata că receptarea lui Creangă pe parcursul istoriei literaturii coincid în mare cu perioadele definite pe principiul succedării generaţiilor/ promoţiilor literare, a şcolilor şi metodelor de creaţie, a normelor extraliterare etc. Modernismul anilor ′30, modernismul/ neomodernismul anilor ′60 – ′80, postmodernismul basarabean se caracterizează în planul raporturilor cu modelul Creangă, într-o măsură mai mare sau mai mică, de atitudini admirative, dogmatice şi creativ-estetice. Felul în care a fost receptat impactul lui Creangă asupra prozei basarabene timp de un secol punctează nu numai naivităţi şi prejudecăţi lamentabile, dar şi intuiţii revelatoare, contribuţii evidente în investigaţia fenomenului Creangă în proza basarabeană.

Etapa emulaţiilor admirative

Popularizarea lui Creangă, transpunerea empatică a modelului narativ Creangă are, ca să utilizăm o formulă consacrată, o „fază aureolară”, în care admiraţia anihila orice început de spirit critic. Caracteristică e atitudinea scriitorilor de la revista *Viaţa Basarabiei* (1932 - 1944). Sunt suficient de convingătoare câteva ilustrări a entuziasmului cu care au fost apreciate prozele lui Gheorghe V. Madan (1872-1944), reproduse de Iordan Datcu în studiul introductiv la volumul *Gheorghe V. Madan. Scrieri, vol. 1.* Scriitorii de la revista *Viaţa Basarabiei* se întreceau în elogii exagerat de subiective, pătimaşe.

Proza lui Madan impresiona prin „tonul direct de povestitor desăvârşit, demn de atributul ‹‹Creangă al Basarabiei››, stilul nestingherit, urzit din elementele tari ale expresiei autohtone basarabene, în sfârşit spiritul larg, aromitor, pe alocurea cu miros iute de muştar, amintind câteodată o pajişte moale de levănţică şi de muşeţel, alteori chiotul haiducesc, izbucnit a sănătate, din pieptul călit în soare, de flăcău… Dl Gheorghe V. Madan rămâne un povestitor maestru, viguros şi unic în felul său" (Bogdan Istru, *Gheorghe V. Madan. Răsunete din Basarabia*, în *Viaţa Basarabiei,* an. VI, nr. 5-6, mai-iunie 1937, p. 118-119).

Nicolai Costenco: „Limba curat moldovenească, cu mireasmă arhaică şi construcţia măiastră a bucăţilor, uneori răscolind sufletul până la lacrimi, cum e acea admirabilă nuvelă *Ciboţelele lui Ionel* – sunt o chezăşie a originalului şi nemuritorului talent al lui Gheorghe V. Madan". (*Anul literar 1938,* în *Viaţa Basarabiei,* an. 1, ianuarie 1939).

Un alt comentator: „simplitatea într-adevăr mare şi impetuoasă a acestui rar cultivator de emoţii, ce menţin o stare de spirit şi îndârjesc aşteptările. Metaforele lui sunt rugăciuni la icoane şi implorări cu tot soborul amintirilor". (Sergiu Matei Nica, *Nostalgia lui Moş Ghiţă,* în *Viaţa Basarabiei,* an. X, nr. 6-7, iunie-iulie 1941, nr. 1, p. 149).

Pentru Gheorghe Bezviconi Madan este „unul dintre cei mai valoroşi prozatori ai Basarabiei, un scriitor în adevăratul înţeles al cuvântului, pe drept denumit ‹‹Creangă al Basarabiei››"(*Revista* Viaţa Basarabiei *şi scrisul Basarabiei,* în *Viaţa Basarabiei,* an. XII, nr. 7-8, iulie-august 1943, p. 483-484). Nicolai Costenco plasa nuvela *Irimia Pârţag,* „o capodoperă a literaturii româneşti", care poate sta alături de nuvela lui Creangă *Moş Nichifor Coţcarul.* [apud 90, p. 6]. Evantaiul de citate ne dă, bineînţeles, o imagine exagerată/ deformată a crengianismului în proza basarabeană ce se înscrie pe linia unui **tradiţionalism modern**.

Etapa tratărilor dogmatice

În primul deceniu postbelic, dar şi mai târziu, grila de interpretare impresionistă se schimbă cu una pretins ştiinţifică, sociologică, în realitate, sociologist-vulgară în cea mai crasă manieră.În „obsedantul deceniu" (Marin Preda), dar şi în anii ′60 - ′80 (cu o mai mică intensitate) lupta ideologică se dă pentru metoda realismului socialist, metoda de bază a literaturii sovietice, dar *de facto*, unica „metodă de creaţie" oficializată şi în „ţările lagărului socialist". În ideologia Kremlinului lumea se împărţea în „două lagăre". De aici şi numeroasele „diversiuni ideologice", şi „uneltiri duşmănoase" şi multe alte faimoase „invenţii" ale „partidului" în lupta de clasă (Creangă, de exemplu, trecea drept „ideolog al chiaburimii"). În atmosfera „războiului rece" critica proletcultistă se războia cu „rămăşiţele societăţii burgheze", cu prosternările/ „închinăciunile" în faţa Occidentului şi alte „campanii de partid" cu consecinţe dramatice în destinul de creaţie al scriitorului basarabean.

Atitudinile nihiliste, în privinţa valorificării clasicilor, nu se deosebesc fundamental de tonul dat încă în RASS Moldovenească Iosif Vainberg şi Samuil Lehtţâr, proletcultişti care afirmau categoric: „Dacă alte literaturi au lăsat vreo moştenire literară, care poate măcar puţin să fie folosită după revoluţie, literatura moldovenească aşa moştenire n-a avut. Şi dacă noi om pune întrebarea ce putem noi să luăm din literatura noastră de ieri, apoi om primi un singur răspuns – nică" [apud 23, p. 188].

Este timpul când se impun, jucând, de regulă, după cum cânta partidul, Iosif Varticean, I. D. Ceban, Eugen Russev, Zunea Săpunaru, Ion Grecul, Barbu Rabii, Vera Panfil, Ramil Portnoi, Nicolae Corlăteanu, încep să se afirme Vasile Coroban, Gheorghe Bogaci ş.a. Dintre studiile despre „moştenirea literară", consacrate lui Ion Creangă se pot enumera *Ion Creangă democrat* (*Octombrie*, 1945, nr. 2) de Iosif Varticean şi *Ion Creangă – marele scriitor norodnic* (*Octombrie*, 1947, nr. 1) de Ramil Portnoi. Cenzurate vigilent, apar pentru prima dată în Basarabia de după război, operele lui Ion Creangă (1953) şi Mihai Eminescu (1954), în îngrijirea lui Ramil Portnoi, evreu de naţionalitate, învinuit de „naţionalism moldovenesc". Cenzuraţi vigilent ca, *nota bene*, „clasici ai literaturii moldoveneşti", sunt incluşi ulterior şi în *Istoria literaturii moldoveneşti* (vol. I, 1958).

Ramil Portnoi. În monografia sa *Ion Creangă* (1955), cu multe clişee şi banalităţi despre realismul şi umorul marelui povestitor, din păcate, sunt tratate în planul „luptei de clasă", a luptei cu „rămăşiţele burgheze". Creangă e un ‹‹realist critic››, un ideolog şi un apărător al chiaburimii. Creangă, scrie Portnoi, redă cu simpatie tendinţele mic-burgheze ale ţăranului, zugrăveşte alocurea cu încântare forme patriarhale de viaţă. Astfel tot sensul acţiunilor lui Paul Ipate (*Povestea lui Stan Păţitul*) se reduce la ideea îmbogăţirii. Ori cu ce mândrie pomeneşte el în *Amintiri* despre străbunicul său chiabur Ciubuc Clopotarul, pe care însuşi Vodă ‹‹l-a bătut cu mâna pe umăr››, ori cu câtă încântare redă el unele tablouri de viaţă patriarhală!›› [162, p. 105]. Ideea e reiterată şi în ediţia monografiei din 1966 (p. 83 - 84).

Constantin Popovici. În abordarea creaţiei lui Creangă, Constantin Popovici aplică metoda comparativ-istorică pentru a ilustra şi elucida, într-un subiect flotant cu Ivan Turbincă, spiritul ideologiei unei „prietenii nezdruncinate între popoarele frăţeşti". Interesat de relaţiile moldo-ruso-ucrainene, criticul atât în *Ion Creangă şi basmul est-slav* (1967), cât şi în *Mihai Eminescu. Viaţa şi opera* (8 ediţii) între 1974 şi 2010 supraestimează (paralela dintre Lermontov şi Eminescu) unele afinităţi tipologice ale operelor, ţinând de teoria procesului de creaţie cu atât mai mult cu cât instrumentele metodei biografice, la care se apelează în cea mai mare parte a investigaţiilor, nu ofereau criticului perspective adecvate, magistrale, pe potriva naturii operelor, supuse deformărilor inevitabile.

Haralambie Corbu. Ca ideolog al epocii realismului socialist, Haralampie Corbu are misiunea de a sancţiona orice abatere de la dogmă. O mostră de tratare vigilentă a clasicilor, de rescriere a trecutului literar, de „revalorificare a moştenirii culturale" din unghi ideologic, este grija pentru „integritatea mesajului artistic" [60, p. 112]. O nuvelă cinematografică *Se caută un paznic* de Vlad Ioviţă după povestea lui Creangă *Ivan Turbincă*, „una din cele mai reuşite bucăţi artistice ale marelui povestitor din Humuleşti" [60, p. 112]. Criticul, în loc să precizeze modul de adaptare, care implică transpunerea unei opere în alte dimensiuni stilistice sau în alte modalităţi (continuitatea cu textul consacrat e asigurată), în loc să precizeze modul de prelucrare, care presupune, de asemenea, reluarea unor texte în alte forme, dar cu adăugiri, eliminări, în baza unei selecţii, în loc să identifice posibile imitaţii, pastişe, parodii, de care e plină literatura veche până la romanticii cu nume sonore, criticul, după un elogiu totalmente inutil şi demagogic al lui Ivan Turbincă, al „nemuritorului Ion Creangă", afirmă, nitam-nisam, că „orice încercare de a-l *‹‹completa››* pe autorul lui Ivan Turbincă ar fi *un sacrilegiu* (aici şi în continuare sublinierile ne aparţin, I. C.-B.)" [60, p. 114]. Şi în continuarea imediată: „Şi, cu toate acestea (!), ‹‹Se caută un paznic›› *are drept la viaţă*" (limbaj stalinist-jdanovist) şi „nu tentează la autoritatea şi gloria marelui nostru prozator" (şi nu conducător!). Rusul Ivan Turbincă, în viziunea lui Corbu e tratat eronat de Ioviţă: „Punctul slab al nuvelei lui Vlad Ioviţă îl constituie, după noi, chipul legendarului Ivan Turbincă" [60, p.116]. În altă parte: Ivan e „omul care *luptă împotriva forţelor negre în numele unor nobile idealuri umaniste"* [60, p. 116]. Îndemnat de „demonul ideologic", criticul constată cu nedumeriri deloc derutante: „când termini de citit nuvela, te întrebi: cine-i Ivan Turbincă, ce reprezintă el ca ideal şi caracter uman? Să zicem că dumnezeu e detronat, iar raiul fals – desfiinţat. Dar cu ce ne alegem noi mai departe? Instrumentele de ‹‹lucru›› ale lui Ivan au fost poate acceptabile atâta timp, cât a fost nevoie de distrus o lume falsă şi antiumană. Dar aceste instrumente distrugătoare continuă şi mai departe să rămână intacte şi deci esenţa lor antiumană devine evidentă" [60, p. 116]. Evident e şi mesajul unor atari vulgarizări fin-preţioase.

Etapa asimilărilor moderniste nu e lipsită în continuare de rătăciri dogmatice, este caracterizată de confuzii şi, în cele mai fericite cazuri, de un eclectism metodologic în concurenţă cu „teoria realismului socialist" susţinută oficial şi după anii ′60 (în România realismul-socialist fusese abandonat). Este adevărat că prin anii ′70 - ′80 „realismul socialist" este tratat, în dispute literare, ca „sistem deschis" (în terminii lui Roger Garaudy, un „realism fără margini"). Altfel spus, se proba „teoretic" un modernism în vestimentaţie realist-socialistă. Intuiţiile, în unele cazuri, excepţionale, sunt eclipsate de demagogii ideologizate, fin deghizate. Vom încerca să ilustrăm cazul cu romanul *Podurile* de Ion Constantin Ciobanu într-un subcapitol aparte.

Vasile Coroban, debutând editorial cu monografia *Ion Canna* (1953), un crengian în stil realist-socialist, semnează, important pentru cine a vrut să realizeze, şi studiul *Carnavalescul la Ion Creangă,* cu mai multe sugestii de la George Călinescu, reluate în prima monografie despre romanul contemporan moldovenesc.

Reflectând asupra lungii perioade de adolescenţă a literaturii, asupra stării romanului moldovenesc, Vasile Coroban mărturiseşte (la 1973) precum că i-a consacrat o „monografie nu pentru că fenomenul romanesc ar fi atât de bogat la noi, ci pentru a scrie o lucrare teoretică în care să fixez, într-un fel sau altul, modesta experienţă pe care o avem în acest domeniu". Criticul considera că „marile posibilităţi ale romanului clasic sunt departe de a fi exploatate la noi. Prea puţin se ştie cum se creează un personaj, se este un caracter, cum se prezintă o situaţie conflictuală ş.a.m.d. Iată de ce mi-am imaginat un roman, în care să existe de la început şi până la sfârşit toate elementele constitutive ale unui roman clasic" [168, p. 156 - 157]. În *Romanul moldovenesc contemporan* (1969, 1974) criticul raportează necruţător tot romanul la tradiţia artei narative (Ion Neculce, Dimitrie Cantemir,Constantin Negruzzi, Vasile Alecsandri, Ion Creangă) subliniind că „tradiţiile narative ale trecutului rămân încă neexploatate pe deplin de către scriitorii de azi. În proza noastră contemporană nu se simte un nerv narativ încordat, un ritm adecvat temei şi un stil concis sau pitoresc. Deseori naraţiunea lâncezeşte din cauza meandrelor subiectului, care nu duce spre o ţintă definită, ci se pierde în amănunte anecdotice. Tensiunea epică scăzută se răsfrânge asupra compoziţiei, deseori concepută primitiv, dezlânată, fără centru de greutate" [67, p. 16].

În elucidarea originii romanului modern, criticul merge pe ideile lui Mihail Bahtin şi insistă asupra triunghiului comic al soţului, soţiei şi amantului de origine carnavalescă atestat în comediile lui V. Alecsandri, la Negruzzi, Creangă [67, p. 34]. Dialogul „socratic" este ilustrat prin povestirile lui Moş Ion Roată. Creangă este invocat ca model al măiestriei artistice. În opinia criticului: „Reluarea tradiţiilor carnavaleşti ale lui Creangă e posibilă numai de pe alte poziţii". Şi aici gândul nu e dus mai departe, în sensul relevării naturii carnavalescului ca reacţie la literatura „oficială", o literatură în contrasens cu „adevărul" realismului de comandă. Următorul enunţ e chiar dezarmant de simplist şi neconvingător: „A încerca… să scrii, de pildă, amintiri din copilărie într-o manieră umoristică, înseamnă a accepta de la bun început un eşec. Toţi acei care au fost tentaţi de ideea de a-l imita n-au putut evita pastişa" [67, p. 84].

În subtext se poate ghici totuşi efortul didactic al criticului în sugerarea unor procedee foarte eficiente în transfigurarea realităţilor contemporane: „Recurgând la fantastic, Creangă dezumflă trufia şi lăcomia boierească (*Punguţa cu doi bani, Povestea lui Stan Păţitul, Povestea lui Arap Alb ş.a.*), micşorează faceţios importanţa dogmelor religioase în viaţa poporului, pune în situaţii groteşti feţe bisericeşti şi demască spectaculos superstiţiile populare, năzuinţele deşarte şi, în general, prostia omenească" [67, p. 85]. Dincolo de unele reminiscenţe din sociologismul vulgar,

îndemnul criticului e a cultiva „simţul realului”: „Jovialitatea fabuloasă, verva insinuant-ironică, umorul spumos, plin de echivocuri ludice – iată calităţile care îl înrudesc pe Creangă cu Rabelais” [67, p. 85]. Criticul abordează problema luând în calcul „păcatele” prozei postbelice: „spre cunoştinţa unor autori moldoveni contemporani, ademeniţi de latura comică a realităţii, că nu orice fel de comic, nu orice situaţii ridicole pot fi ridicate la rangul de artă” [67, p. 85 - 86].

În viziunea lui V. Coroban, Creangă pune temeliile artei romaneşti. Recapitulativ, cu multe generalităţi, demersul criticului este doct, mereu cu ţinte precise în practica scriitorilor şaizecişti şi, de regulă, în manieră profesorală: „Nuvela nu suferă rigurozitate; ea preferă oarecum indeterminarea, vagul. Nuvela trebuie să lase impresia, cum spunea un scriitor spiritual, că e făcută din nimic. Şi dacă ne gândim la Moş Nichifor Coţcarul de Ion Creangă sau la unele nuvele cehoviene în adevăr, ele par a fi făcute din nimic” [67, p. 111].

Defectele prozei lui Ion Canna, Nichita Marcov, a altor scriitori transnistreni din anii ′20 - ′30 ai secolului trecut, erau generate nu numai de lipsă de profesionalism, de experimentele nefaste în limbă, orientarea spre dialect, negarea tradiţiei clasice etc., dar şi de negarea clasicilor, Creangă fiind considerat „ideolog al chiaburimii” [67, p. 134].

Problema limbii literare este un subiect abordat în legătură directă cu limba lui Creangă. Redutabilul critic este totuşi refractar la unele fenomene ale scrisului neomodernist, chiar dacă porneşte de la precepte corecte: „Clasicii au descoperit cu multă trudă fondul prim al vieţii sufleteşti a poporului, iar cei ce vin după dânşii nu trebuie să ia ca schemă şi să-i imite; ei trebuie să înceapă lucrul de la început, Sisif, şi să redescopere acest fond, îmbogăţit cu noi experienţe istorice” [67, p. 138]. E un gând care, în principiu, nu contravine adevărului, dar continuarea lui e neaşteptat de subiectivă, chiar obtuză. Criticul nu admite ideea că opera lui Creangă poate fi rescrisă: „Paranteza aceasta despre limba literară şi despre clasici se impune cu atât mai mult, cu cât şi printre scriitorii noştri se află unii care manifestă un fel de *condescendenţă aristocratică faţă de stilul sau imaginile clasicilor* (subl. n., I. C.-B.)”. Şi mai departe: „Ba unii încearcă să-i completeze (scenariul *Ivan Turbincă* de V. Ioviţă) pe clasici, atârnând de bronzul peren al operei lor tinichele. Clasicii trebuie să fie mereu călăuză pentru scriitor, iar nu model de exerciţii literare” [67, p. 138 - 139]. Criticul nu observase caracterul subversiv al nuvelei despre care revenim într-un subcapitol aparte.

Creangă este un etalon al scriiturii. Vasile Coroban mereu raportează pe prozatorii basarabeni la arta marelui înaintaş. Referindu-se la compoziţia nuvelelor, criticul semnalează: „nu avem nici o nuvelă, în care atât uvertura, cât şi poanta să fie perfecte ca artă. Iar asta dovedeşte că partea compoziţională şchiopătează încă. De obicei, ori poanta, ori uvertura sunt bine construite, dat mai rar amândouă… Uverturile în unele povestiri ale Anei Lupan ocupă două şi chiar trei pagini, ca la urmă să ne prezinte o poantă explicată, şi prin urmare deşirată, fără interes. Povestirile

acestea se aseamănă cu anecdota lui Creangă: din bucata de fier nu iese nici topor, nici cuţit, ci un sfârâiac" [67, p. 150]. Ironiile criticului, luminate de fantezie, scot în evidenţă eşecurile prozatorilor basarabeni care sunt puşi fără milă, înainte de toate, în faţa modelului narativ Creangă pentru care V. Coroban a avut un cult aparte.

Nicolae Bileţchi. Dacă Vasile Coroban raportează fenomenele prozei la un roman clasic imaginar, N. Bileţchi investighează romanul în procesul devenirii lui. În primele înfiripări ale literaturii transnistrene din anii ′20 - 30′, în pofida concepţiei proletcultiste, „legătura cu literatura marilor clasici n-a fost ruptă cu totul". N. Bileţchi distinge ecouri ale creaţiei lui Ion Creangă şi Mihai Eminescu la Nistor Cabac, Toader Malai, Leonid Corneanu, Ion Canna ş.a.

După evenimentele aşa-zise ale „dezgheţului hruşciovian" (reforma lingvistică din 1957, începutul valorificării timide a moştenirii clasice etc.), Creangă devine model în transfigurările artistice, în mod aparte, în arta de a sugera „atmosfera lirică" [14, p. 86]. Într-un roman de Lev Barshi *Facultatea noastră* (1959), impregnat de teoria stalinistă a înteţirii luptei de clasă, numele lui Creangă, după observaţia lui Nicolae Bileţchi, apare într-un conflict ce exprimă două mentalităţi antagonice ale epocii, retrogradă (Cârcel) şi novatoare (Anton Ilie). Criticul citează un amplu dialog, din care reproducem un fragment foarte elocvent pentru intriga romanului:

„ – Nu mai vorbi. Las′că-l achipui eu, mai delicat. Şi uite ce este, măi frate, – spune după o pauză Trifan. – Eu am să te sprijin. Nu te-oi da să te mănânce. Dar am auzit că şi tu… cam tragi chiulul. Măi, l-ai citit tu vreo dată pe Alecsandri? Simţi, tu, măi, ce frumuseţe-i la el? Dar Ion Creangă? Măi, tu l-ai citit măcar o dată? Ian spune drept, măi.

Limba i se împleteşte în gură.

– Păi, i-am citit eu, zice supărat Cârcel, mare scofală. Frumuseţe… Tu dă-mi mie poezie norodnică, ca a lui Anton Gheorghe. Iaca poezia care-mi place!" [14, p. 169].

Modelul Creangă este cel pe care criticul îl decelează la lectura romanelor anilor ′60. Corelaţia dintre tradiţie şi inovaţie la această etapă este fundamentată pe ideea că noul conţinut al vieţii implică forme noi de transfigurare, iar personajul romanului acum un ‹‹sucit›› e „un om complex ca şi însăşi viaţa". Adânc implântat în realitate „Serafim Ponoară din ‹‹Povestea cu cocoşul roşu›› de V. Vasilache are, totodată, în suflet şi ceva din felul de a fi al lui Păcală şi al lui Dănilă Prepeleac. Toader Frunză din ‹‹Podurile›› lui Ion C. Ciobanu, pe cât e un constructor al socialismului, pe atât e şi un leat al lui Nică al lui Ştefan a Petrei din ‹‹Amintiri din copilărie›› de Ion Creangă. Nu întâmplător muzicalitatea *crengiană* (subl. n., I. C.-B.) se resimte atât de distinct în romanul lui Ion C. Ciobanu" [14, p. 179].

În viziunea criticului cronotopul romanesc, ce miza pe antiteza prezent – trecut, e substituit acum printr-un cronotop bazat pe cuplul temporal, în cadrul căruia valorile orale izvorâte din prezent şi cele moştenite din trecut fuzionează dialectic, îmbinând elementele tradiţionale cu cele

ale realităţii noi [14, p. 189 - 191]. Iar romanul lui Arhip Cibotaru *Umbra comorilor* (1967), de exemplu, „mai trădează reminiscenţe din Ion Creangă, Ilia Ilf şi Evghenii Petrov, Daniel Defoe, din proza de aventuri şi romanul poliţist” [14, p. 190].

Nuanţând noul cronotop, al romanului anilor ′60, Nicolae Bileţchi e de părere că „tiparul poveştii, ce a adăpostit de-a lungul vremurilor înţelepciunea populară” [14, p. 197] ar putea sta la baza construcţiei noului roman: „‹‹Povestea cu cocoşul roşu›› e o variantă a lui ‹‹Dănilă Prepeleac›› de Ion Creangă, izvorâtă din realitatea timpului nostru. Ca şi Dănilă Prepeleac, Serafim Ponoară e considerat când prost, când deştept: ‹‹Serafim ori îi prost de abia ăl ţine pământul, ori îi hâtru de pereche n-are…››” [14, p. 197]. Modelul Creangă este raportat de Nicolae Bileţchi la evoluţia romanul basarabean, pornind de la cele mai elementare relaţii intertextuale până la variate forme ale noului cronotop asimilat de Vasile Vasilache, Ion Druţă, Ion C. Ciobanu, relevându-se metamorfozele narative în asimilarea folclorului, a tradiţiei în linia marilor clasici la care au făcut şcoală toate generaţiile de prozatori.

Mihai Cimpoi. Originale şi rafinate sunt studiile consacrate nu numai lui Eminescu, dar şi lui Creangă, clasici favoriţi. Eseul monografic *Sinele arhaic. Ion Creangă: dialecticile amintirii şi memoriei* (2011) este un studiu de sinteză în continuarea şi aprofundarea unor teze ale cărţii lui Eugen Simion *Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial* cu contribuţii esenţiale în nuanţarea grilei egografice, în disocierea structurii antifrastice a discursului narativ crengian, cu certe revelaţii ale perspectivei mitopo(i)eticii şi ontologice ale lumii lui Creangă.

Creangă şi proza basarabeană este un subiect predilect la care exegetul revine constant în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (1996, 1997, 1998, 2002). Până prin 1956, delimitează exegetul, exilul basarabean „consta în înstrăinarea de patria culturală adevărată”, în privarea „de acces la valorile clasice, apoi prin limitarea acestuia (Mihai Eminescu, Ion Creangă, Vasile Alecsandri fiind consideraţi clasici moldoveni, iar Ion Luca Caragiale şi George Coşbuc nemoldoveni)” [40, p. 18]. Rezumând aserţiunile mai multor critici, Mihai Cimpoi îi califică drept crengieni pe Petru Gheorghian, George Dorul Dumitrescu, Ion Dragoslav şi Gheorghe V. Madan, despre care stingheritoare este „umbra tiranică a lui Ion Creangă” [40, p. 115]. Este adevărat, autorul *Istoriei deschise* nu se lasă uluit de vocabularul lui regional, un indiciu al apariţiei, în limbajul epocii, unui ‹‹nou Creangă››. „Calificativul prea generos de ‹‹Creangă al Basarabiei›› a făcut în cazul lui Gheorghe V. Madan o lungă carieră de la apariţia celor două volume de proză *Răsunete din Basarabia* (1935) şi *De la noi din Basarabia* (1938) până la actul revalorificării lui la începutul anilor ′90 (bucureşteanul Iordan Datcu şi chişinăuianul Ion Ciocanu subscriu la el fără rezerve)” [40, p. 116].

Afirmaţiile criticului vin să susţină ideea că noul ‹‹Creangă al Basarabiei››, înzestrat cu „un indiscutabil dar de povestitor şcolit la arta folclorului”, se impune „pe linia regionalismului

programatic de provincie (postsemănătorist şi postpoporanist)"; „crengianismul lui Madan se poate demonstra prin folclorism, oralitate, jovialitate, prin chiar reiterarea anumitor inflexiuni narative", dintre care reţine: „He-e-ei tu, doamne!... Că tare bine şi frumos mai era la noi în Truşeni de sărbătorile Crăciunului, când eram eu băieţel!... (*Ignatul*)"[40, p. 116]. Odată cu aceste similitudini la vedere, nu trebuie supraestimat „crengianismul lui Gheorghe V. Madan", care „ţine de un poporanism de fond caracteristic în genere prozatorilor basarabeni" şi „sub aspect valoric apropierea e amendabilă: Truşenii nu sunt pătrunşi de suflul homeric care dă dimensiuni epopeice Humuleştilor" [40, p. 116]. Nu putem să nu fim de acord în ideea că „prozele lui Madan sunt pur şi simplu studii etnologice: chiar atunci când conţin subiecte epice mai ample, ele reproduc ritualuri, datini, jocuri ale copiilor, ‹‹danţuri bărbăteşti››, locurile şi atmosfera satelor şi târgurilor, povestiri populare, cântece haiduceşti, prezintă inventare de mărfuri şi unelte sau chiar soiuri de fructe" [40, p. 116].

Ilustrative în acest sens sunt fragmente ca acestea: „Cireşele sunt de mai multe feluri şi de mai multe soiuri. Cele mai bune la gust şi mai căutate de către negustori sunt aşa-numitele romance şi suslene" sau: „Pe la Sfântul Gheorghe, când îi codrul încheiat şi toată firea îndrăgostită, atunci de-amiază, când se duceau lăutarii la masă, noi, flăcăii, trimiteam fetele la deal prin vii şi livezi. Ele plecau înainte, noi – mai târziu; şi când ajungeam prin partea locului, începeam a chiui; dânsele ne răspundeau tot prin chiote, pân-ce dăm unii de alţii şi ne întorlocăm lângă vreo fântână sau izvor. Apoi ne răzleţeam, perechi-perechi ca nişte hulubaşi, pe câte o căruţă, pân-ce ne găseam câte un cuibuşor de iarbă verde, la umbra vreunui copăcel sau în vreo poieniţă din pădurea răzăşească". În comentarea unor asemenea texte, Mihai Cimpoi observă că „gesturile verbale, faptele personajelor sunt automatizate şi puse sub semnul unei mecanici a rânduielii pământului, al unei chemări tainice a firii" şi că „totul se axează pe întâmplarea *văzută* şi *trăită* în spiritul acestei realităţi milenare ţărăneşti sau *amintirea* care aduce o notă sentimentală" [40, p. 116]. Criticul e de părere că măsura adevărată a talentului său Gheorghe V. Madan o dă pe „făgaşul romantismului tradiţionalist" în *Puişor, ţi-a fi păcat* şi mai cu seamă în *Ciuboţelele lui Ionel*, „nuvelă antologică, solid construită şi scrisă cu savuroasă culoare dialectală".

Cu referire la „planul epic conceptual propriu-zis Madan, observă Mihai Cimpoi, Gheorghe V. Madan e mai aproape… de Sadoveanu decât de Creangă" [40, p. 118].

În primul deceniu postbelic mai aproape de modelul crengian, sunt, în opinia exegetului, Grigore Adam şi Alexandru Cosmescu. Dintre prozatorii şaizecişti Vasile Vasilacne, subliniază autorul *Istoriei deschise,* realizează o „simbioză între formulele narative tradiţionale şi moderne". De remarcat că Mihai Cimpoi face apologia naturii carnavaleşti în *Povestea cu cocoşul roşu* (1966), afirmând că modelul narativ crengian este învederat [40, p. 177]. Preluată, ideea va fi nuanţată de mai mulţi critici, dar fără a i se conştientiza totuşi caracterul subversiv al elementului

carnavalesc în structura dialogică a romanului. E ceea ce am încercat să demonstrăm în articolul *Vasile Vasilache: teatralitatea lumii*.

Ion Ciocanu în volumul *Dreptul la critică* (1990) îl situează pe Madan în succesiunea lui Creangă, iar într-un remarcabil studiu monografic, consacrat lui Vasilache, *Rigorile şi splendorile prozei „rurale”* (2000), relaţionează personajul crengian cu tipologia personajelor *sucite,* forţând uşor măreţia „omului mic”: „Anume prin înţelesurile, prin semnificaţiile etice – ale personajelor, sentimentelor, atitudinilor, năzuinţelor manifestate sau tăinuite – *Povestea cu cocoşul roşu* îşi depăşeşte magistral condiţia de roman ‹‹rural››. Personajele sale devin expresii vii, concrete şi – totodată – generalizatoare ale omului cu particularităţile sufleteşti şi intelectuale aşa cum se formează acestea în condiţiile unui anumit climat psihologic şi social” [54, p. 89]. Referindu-se la crengialismul lui Vasile Vasilache, criticul observa încă în debutul scriitorului „mare chef de vorbă”, „tendinţa moralizatoare” [54, p. 29], „în ‹‹Păţaniile a doi verişori›› se manifestă crengian mama unui copil, tot Ion – ca la Ion Creangă – ‚îi explică de ce nu-l lasă să umble din capul lui într-o formă atât de înrudită cu cea din *Amintiri din copilărie*” [54, 31]. La analiza romanului „Povestea cu cocoşul roşu”, Ion Ciocanu ţine să remarce: „Particularitatea definitorie şi distinctă a scriitorului nostru e că el a procedat ca autorul anonim al capodoperelor folclorice, cuvântul ‹‹poveste›› din titlu şi titlul în întregime, care înseamnă în adevăr o ‹‹povestire, întâmplare fără sfârşit››, trimiţându-ne direct la basmul popular, iar personajul la care ne-am referit asemănându-se în multe privinţe cu Dănilă Prepeleac, cel zămislit de Ion Creangă de asemenea în spiritul capodoperelor folclorice” [54, p. 88].

Chiar dacă declară categoric că nu discută despre personajele care „vin din folclor sau din Creangă” criticul concluzionează, nu o singură dată, că acestea „confirmă caracterul profund autohton şi, mai larg, naţional al creaţiei autorului” [54, p. 50]. El insistă, *nota bene,* pe folclorismul romanului, pe descendenţa „personajelor sau chiar şi a autorului din creaţia populară”; pe „proverbele, zicătorile, expresiile idiomatice, vorbele de duh ale personajelor”, Ion Ciocanu, care la analiza pe text se referă în repetate rânduri la Creangă, este mai rezervat în ceea ce priveşte „umbra tiranică a lui Creangă” în romanul lui Vasilache: „scriitorul nostru a avut inspiraţia de a-şi crea opera în întregime ca una folclorică prin esenţă, prin substanţă, prin concepţia pusă la temelia ei, toate acestea – esenţa, substanţa, concepţia – conlucrând concret, organic, permanent şi, mai ales, fructuos cu ‹‹datele›› realităţii concret-istorice abordate de autor, lesne recognoscibile ca anii postbelici, inclusiv aceia în care s-a înfăptuit colectivizarea agriculturii în satul basarabean” [54, p. 99]. Dialogul criticului cu şi despre Vasilache [54, p. 3 - 24] e de o rară originalitate, dens în idei, e interesant şi incită critica la noi unghiuri şi interpretări.

Andrei Hropotinschi încearcă să identifice unele elemente ale comicului în *Povestea cu cocoşul roşu* de Vasile Vasilache insistând pe cuplul comic: Anghel şi Serafim: „Unul vrea să fie

deştept, al doilea e încântat de frumuseţile genuine ale vieţii. Frumuseţea nealterată, naturală, aşa cum o înţelege omul de rând, cum e cântată în cântece şi slovenită în basme, departe de infiltraţiile continui ale progresului şi civilizaţiei. În clasicul cuplu comic de origine folclorică scriitorul întruchipează două tendinţe în viaţa ţăranului. Anghel, deşi foarte superficial, naiv, cu evidente accente scriitoriceşti de înclinare spre parodiere, e totuşi un lăstar al noului care pătrunde în sat pe diferite căi. E o poveste răsturnată cu un Păcală în două ipostaze. În ipostaza lui Serafim Ponoară e Păcală sau Dănilă cel naiv şi neîndemânatic, care schimbă o pereche de boi până rămâne la o pungă goală" [10, p. 211]. Dincolo de mai multe denaturări în interpretarea romanului, Andrei Hropotinschi e printre primii critici care observă că „Serafim Ponoară, ‹‹om care nu pune preţ pe valorile materiale››, se aseamănă cu cel din povestea ‹‹Dănilă Prepeleac››. Primul cumpără pentru plăcerea sa un bouţ în loc de viţică, dând satului o nouă ocazie de a debita anecdote şi comentarii hazlii prin această întâmplare anacronică. Serafim, deşi e un nătâng, un om pe dos, sucit şi fără voinţă, are un ideal despre frumos" [10, p. 225].

Eliza Botezatu, în studiul *Spiridon Vangheli sau mitul copilăriei,* ilustrează rolul configurator al basmului în scrisul lui Spiridon Vangheli, demonstrând că arta prozatorului, stă „sub semnul nostalgiei crengiene după copilărie, după o ţară a poveştii unde miracolul este posibil. Micul erou, mereu cu întrebări pe buze, caută să descopere lumea prin fel de fel de interpretări infantile ale lucrurilor – uneori de-a dreptul năstruşnice, alteori – cu adevărat poetice" [20, p. 43]. Este adevărat, interpretările poetice sunt în consens cu „înclinaţia copilului spre *antropomorfizare*, spre însufleţirea lucrurilor", iar „scriitorul află totodată acea măsură a convenţionalului, când *ficţiunea devine veridică*. Înţelegându-l şi susţinându-l pe copilul în „operaţia" de transformare a lumii în poveste, el vede în toate nu numai condiţia ludică, ci şi o „filosofie" a vârstei" [20, p. 43]. Autoare consideră că Spiridon Vangheli se afirmă ca „un *moralist şi psiholog* de tip crengian", dar „evită ostentaţia şi insistenţa didacticistă, deşi în nervurile intime ale operei sale se află multe „învăţăminte"; preferă să-l instruiască pe micul cititor prin „lecţia subtextuală", prin glumă şi bunătate" [20, p. 43 - 44].

Anatol Gavrilov. Studiul „Cuvânt propriu, cuvânt străin, cuvânt bivoc în *Amintiri din copilărie*" [99, p. 304 - 331] cu contribuţii substanţiale în exegeza despre Creangă, din păcate, puţin cunoscut şi rar citat, este foarte preţios/ instructiv/ incitant în elucidarea unor aspecte inerente ale modelului narativ crengian, aspecte ce ţin de complexitatea raportului „autor-narator-personaj-cititor". Exegetul pleacă de la tezele lui Mihail Bahtin despre corelaţia cuvânt propriu/ cuvânt străin/ cuvânt bivoc şi propune un demers tehnicist şi foarte nuanţat de interpretare dialogică a modelului narativ cu sugestii revelatorii în abordarea problemei relaţiilor prozei basarabene cu modele consacrate.

Alexandru Burlacu. *Creangă în transpunere intertextuală* este subiectul unui articol în care criticul susţine că proza română din Basarabia excelează prin „transcrierea unor modele canonice, printr-un cult, oarecum programatic, al povestitorului, al oralităţii ei folclorice, specifice naraţiunilor în tradiţia lui Constantin Neculce, Ion Creangă, Mihail Sadoveanu” [25, p. 206]. Relaţiile intertextuale cu opera lui Ion Creangă se stabilesc „la nivel de expresii, motouri, citate ascunse, la nivel de imitaţie a spectacolului existenţial, de asimilare a artei narative, acestea eşuând uneori în pastişe sau în plagiat de diferit ordin” [25, p. 206].

În contrasens cu unele opinii ale lui Vasile Coroban, autorul *Romanului moldovenesc contemporan*, Alexandru Burlacu insistă, înainte de toate, asupra caracterului subversiv al intertextualizărilor, afirmând la modul general, fără a intra în detalii: „La nivel de adaptare, prelucrare, parafrază sau parodie se fac exemplare nuvela cinematografică a lui Vlad Ioviţă ‹‹Se caută un paznic››, o transpunere intertextuală, cu subtext subversiv, primul roman postmodernist din Basarabia ‹‹Povestea cu cocoşul roşu›› de Vasile Vasilache, ambele cu trimiteri aluzive la realităţile societăţii totalitare, proza lui Spiridon Vangheli, povestirile lui Ion Iachim, romanul panerotic ‹‹Gesturi›› de Emilian Galaicu-Păun sau naraţiunea autobiografică ‹‹Totul despre mine›› de Constantin Cheianu, ambele superludice, dar şi alte proze… cu experimente nu tocmai fericite” [25, p. 206 - 207].

Trecând în revistă şi prozele proletcultiste ale lui Ion Canna şi Grigore Adam, dar şi povestirea autobiografică a lui Ion Druţă *Horodişte* sau *Podurile* lui Ion. Constantin Ciobanu, criticul concluzionează că relaţiile intertextuale se realizează, cu precădere, „la nivel de temă”, motiv, personaj, fabulaţie, atmosferă, discurs, spectacol carnavalesc etc.”, iar „oralitatea, erudiţia paremiologică, simţul genial instinctiv al limbii şi al etosului popular, plăcerea de a povesti” ar constitui „repere sigure ale unui model inconfundabil – Creangă” [25, p. 207]. Analiza pe text e centrată însă doar pe prozele lui Gheorghe V. Madan şi Vasile Vasilache, cu „primul roman postmodernist scris în Basarabia” [23, p. 87] şi nu se trece prea mult dincolo de generalităţi atunci când se referă la intertextualizări contemporane.

În afirmarea unei noi paradigme

Critica postmodernistă este, în cea mai mare parte a ei, o critică scriitoricească, eseistică, practicată de poeţii şi prozatorii optzecişti, douămiişti. Andrei Ţurcanu, Nicolae Leahu, Maria Şleahtiţchi, Grigore Chiper, Mircea V. Ciobanu, Vasile Gârneţ, Vitalie Ciobanu, Anatol Moraru, Ghenadie Nicu, Margareta Curtescu, Lucia Ţurcanu, Adrian Ciubotaru, Iulian Ciocanu, ş.a. Dintre criticii propriu zişi ai postmoderniştilor mai activi se arată Eugen Lungu, Aliona Grati, Nina Corcinschi. Relaţiile lui Creangă cu proza basarabeană sunt examinate accidental. O privire de ansamblu a problemei nu poate trece peste contribuţiile postmoderne.

Nicolae Leahu. După monografia *Poezia generaţiei '80* (2000), volumul *Erotocriticon.* (Iaşi, 2001), revizuit şi îmbogăţit radical, în varianta definitivată e intitulat *Erotokritikon. Vol. I. Făt-Frumos, fiul pixului*. (Chişinău, 2011). Eseul ludic se metamorfozează în „poem-lexicon", în care sunt teleportate, jucate, parodiate, ironizate, satirizate, într-un melanj postmodernist, personaje, texte, mentalităţi, scrieri etc. Unele sugestii din *Dicţionarul personajelor lui Ion Creangă* (1999) de Valeriu Cristea ar fi putut sta la baza imaginarului erotic al lui Făt-Frumos, fiul pixului, inventat după *Făt-Frumos, fiul iepei*. Personajele lui Creangă (Ivan Turbincă, Nic-a lui Ştefan a Petrei, spânul, cocoşul cu doi bani, pupăza, nora, iedul ăl mic) sunt repere strategice în fanteziile metaliterare cu un foarte pronunţat spirit critic, asupra căruia vom reveni într-un subcapitol aparte.

Aliona Grati. Un unghi inedit propune A. Grati în abordarea poeticii romanului *Din calidor* de Paul Goma în substanţiala monografie *Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc* (2011). Autoarea îl tratează pe Paul Goma dintr-o nouă perspectivă, din cea a creatorului „unei variante alternative a tipului literat de basarabean". El e cel care ilustrează „figura basarabeanului răzvrătit", iar „o copilărie basarabeană" reconstituie ‹‹amintirile din copilărie›› ale lui Paul Goma. Iată de ce „în zadar însă vom căuta să fim plimbaţi prin paradisiace spaţii humuleştene sau prin tihnite şi idilice ambianţe ale conacului boieresc, de genul celor imaginate de Ionel Teodoreanu sau Constantin Stere" [105, p. 230]. Autoarea îl plasează pe Paul Goma într-o familie spirituală de romancieri „în contact, interacţiune, intercondiţionare şi dialog cu tradiţia europeană a genului romanesc", dar fără a uita să-l fixeze în „formula realistă a romanului românesc" [105, p. 230], care, consideră autoarea, „descinde dintr-o bogată tradiţie a prozei de evocare cu rădăcini mai vechi". Vizionarismul specific ar predispune „la explorări în spaţiul imaginaţiei folclorice", iar tehnicile narative ar datora „mult povestitorului popular" [105, p. 230].

Aliona Grati nuanţează aspectele literarităţii: „*Din calidor* vine cu o biografie organizată în sistemul de imagini şi simboluri *carnavaleşti*, care îi reliefează legătura genetică cu arta narativă a povestitorilor rabelaisieni şi crengieni" [105, p. 230 - 231]. Pornind de la sugestiile lui Mihail Bahtin, care distingea două linii proeminente în dezvoltarea romanului european, una cu originea în *epopee* şi alta – în *menipee,* Aliona Grati vine cu o observaţie inedită afirmând şi demonstrând că romanul „surprinde prin bogatul repertoriu carnavalesc". În viziunea autoarei „comportamentul oarecum excentric al personajelor şi, mai ales, al copilului cu preocupări de matur" stimulează carnavalizarea ‹‹amintirilor din copilărie›› „propunând o alternativă artistică de biografie". Pe cât de originală, în logica dialogismului aplicat pe text, pe atât de riscante sunt unele concluzii: „E vorba aici de valorificarea dimensiunii subversive a carnavalului, în rezultatul căreia *basarabeanul slab, vulnerabil, marginalizat,* călcat în picioare de istorie capătă o *bizară măreţie*" [105, p. 232].

O observaţie preţioasă a exegetei e cea cu privire la plurilingvism: „Romanul denotă un stil hibrid, din el străbat la suprafaţă vocile îndepărtate ale naratorilor anonimi de speţă folclorică, ale cronicarilor moldoveni sau ale povestitorului de la Humuleşti". Plurilingvismul romanului e înţeles ca oglindire „reciprocă a acestor limbaje, care comportă cu sine propriile intonaţii, expresivităţi, structuri social-ideologice, poziţii axiologice sau sensuri contextuale, generează surprinzătoare efecte stilistice. Autorul stilizează diferite forme ale naraţiunii orale la graniţă cu formele de vorbire nonliterară: reflecţii ştiinţifice, declamaţii retorice varii informaţii etc. Astfel că formulele specifice povestitorului popular („carevasăzică") stau lesne în vecinătatea excursiunilor de natură livrescă" [105, p. 237 - 238]. Aliona Grati descoperă plurilingvism/ plurivocitate/ polifonie şi la Ştefan Baştovoi, Alexandru Vakulovski. Tamara Cărăuş, Mihaela Perciun. „Un soi de literatură carnavalescă" se identifică în romanul lui Anatol Moraru *Turnătorul de medalii* (2008), a cărei „figură centrală este ‹‹diletantul bine informat›› sau, ca să folosim o formulă literară românească, ‹‹ingeniosul bine temperat›› fixat în context, dar apt şi liber să schimbe neîncetat registrele verbale" [105, p. 228].

Maria Şleahtiţchi, în eseul monografic *Romanul generaţiei '80. Construcţie şi reprezentare*, analizează romanele optzeciştilor basarabeni Vasile Gârneţ, Vitalie Ciobanu, Nicolae Popa, Emilian Galaicu-Păun, Ghenadie Postolache, Anatol Moraru, Constantin Cheianu şi Val Butnaru din perspectiva intuirii unei noi structuri romaneşti. În opinia cercetătoarei, optzeciştii basarabeni s-ar afla „în căutarea romanului pierdut" [183, p. 123]. Competiţia cu textele-model, specifică Maria Şleahtiţchi, „se instituie ca un joc ontologic" observând foarte exact că Anatol Moraru e un „meşter al discursului insinuant, persiflant, umoristic. Iar ludicul insinuant îl apropie întrucâtva de nuvela *Moş Nichifor Coţcarul* al lui Ion Creangă (…) Naratorul său relativizează mereu sistemul de referinţe, reperându-le supraetajat. Un ludic intrinsec străbate din structura intertextuală a discursului narativ" [183, p. 212].

Reminiscenţele crengiene din *Ţesut viu. 10 x 10* (2011) de Emilian Galaicu-Păun sau din prozele scurte *Totul despre mine* (1999) şi romanul *Sex @ Perestroika* (2009) de Constantin Cheianu, alte elemente evidente din proza autoreferenţială rămân în continuare a fi conştientizate şi interpretate şi în planul raporturilor cu modelul Creangă.

Nina Corcinschi. Într-o exegeză despre imaginarul erotic în romanul românesc postbelic nu se poate face abstracţie de *Duduca Mamuca* lui Hasdeu, *Nichifor Coţcarul* sau „povestirile corozive" (*Povestea poveştilor, Ionică cel prost*) ale lui Creangă, *Talassa* lui Macedonschi. Autoarea volumului *Imaginarul erotic în literatură,* îşi reperează investigaţia pe erosul seducţiei.

În viziunile pan-erotice ale postmoderniştilor exegeta găseşte filiaţii cu nuvela „Moş Nichifor Coţcariul". În eseul „Des-frânările crengiene şi travestiul comic al dorinţei" [62, p. 212]. (Revista „Sud-Est cultural", 2017, nr. 2, p. 49-56) autoarea remarcă *disimularea* ca pilon esenţial

de organizare structurală a discursului crengian. În acest sens:„Eugen Simion şi Mihai Cimpoi surprind un Creangă bicefal, în care masca umoristului e dublată imediat de cea a moralistului, masca naivului - de masca vicleanului, acestea jucate ambivalent într-un spectacol carnavalesc. (…) Din bazarul de vorbe ale lui Creangă străbat la suprafaţă reflexele unui imaginar colectiv şi o filozofie ţărănească de *om al firii*. (…) Lumea lui Creangă se află sub imperiul libidoului strunit cu dificultate. Bucuria de a trăi, spiritul de aventură ţin de nostalgia omului pentru timpul aureolar al începuturilor, timpul paradisiac al lui Daphnis şi Chloe, în care senzaţiile sunt trăite plenar, fără frâne morale, într-o voluptate şi fericire continuă. Această nostalgie a regăsirii libertăţii originare a simţurilor susţine edificiul simbolic al eposului crengian. Corporalizarea lumii ficţionale se face prin discursul evaziv, ocolit, prin „vorba în childuri", care eliberează simţurile de sub corsetul strâns al moralei comune, fără însă a fisura carcasa tradiţiei bunului-simţ, singura care reglementează cu adevărat instinctul anarhic" [62, p. 49].

Nina Corcinschi susţine că Ion Creangă „recuperează în proza românească *arheul cărnii,* prin carnavalizarea dorinţei. Scenariul carnavalesc al seducţiei e foarte bine reprezentat în *Moş Nichifor Coţcaru*, o capodoperă a erotologiei româneşti. La fel ca şi în *Decameron,* filozofia erotică este telurică, cu origini în morala antică a iubirii libere de doctrinele „păcatului". *Să dăm ascultare firii* – e deopotrivă dictonul lui Giovanni Boccaccio şi al lui Ion Creangă. Dacă amuzamentul *Decameronului* are o pronunţată componentă frivolă, Creangă se sustrage acesteia prin disimulare, prin „antifrasism" (Mihai Cimpoi), folosindu-se de ambiguitatea frazeologiei ţărăneşti pentru a situa sugestia erotică într-o zonă a indecibilului, a ocultării înţelesurilor. Nuvela este împânzită de indicii sexuale, de îndemnuri ascunse la o des – *frâna*re a simţurilor şi o eliberare a dorinţei „aşa cum a dat-o Dumnezeu" [62, p. 49].

Sergiu Cogut în monografia *Dialogism: polifonie, carnavalesc* (2014) disertează despre romanul *Galeria cu viţă sălbatică* (1976) de Constantin Ţoiu cu unele „episoade care amintesc de unele din poveştile lui Ion Creangă, anume de acelea care i-au determinat pe unii cercetători să îl considere ‹‹corosiv›› şi iconoclast" [59, p. 196]. Într-un subcapitol aparte, centrat pe examinarea capodoperei lui Vasilache *Povestea cu cocoşul roşu,* cercetătorul insistă pe „cuvântul bivoc şi arta discursului carnavalesc", precizează locul şi rolul unor elemente ale modelului narativ Creangă în structura romanului. Interesante sunt analizele cuvintelor „bouţ", „Necununaţii", a scenelor de la iarmaroc, şezătoarea-însurătoare ş.a.

Această retrospectivă critică, ar putea fi, într-un fel, o istorie aplicată a criticii literare din Basarabia. Interpretările cu elemente sociologist-vulgare, comparativ-istorice, etno-folclorice, sainte-bueveiene, lansoniene, filologice, impresioniste, structuraliste, în spiritul noii critici, cu perspective arhetipale, mitopo(i)etice, ontologice, dialogice sau deconstructiviste, fără a satisface deplin exigenţele, configurează profilul eclectic al criticii noastre, uneori cu contribuţii

substanţiale în crengiana românească, din păcate, rămase aproape necunoscute în partea dreaptă a Prutului. Cu excepţia criticilor şi istoricilor literari Adrian Dinu Rachieru, Theodor Codreanu, Ioan Holban, „Umbra lui Creangă" în Basarabia rămâne un subiect de cercetare nu numai justificabil, dar şi absolut necesar.

1.4. Concluzii la Capitolul 1

1. Sintetizând bogata bibliografie la subiect am ilustrat relevanţa etapelor în receptarea critică a operei lui Creangă: etapa aflată sub semnul „entuziasmului", al „apologeticului", al aproximărilor unui Creangă „scriitor poporal"; etapa sintezei călinesciene în spiritul descrierii istoriografice lansoniene sau al „fiziologiei spirituale" saint-beuviene; etapa marcată de perspective asupra textului aduse de semiotică, de ezoterism, postmodernism, deconstructivism, dialogism.
2. S-a demonstrat că modelul narativ Creangă îşi găseşte o expresie plenară în capodoperele *Amintiri din copilărie, Moş Nichifor Coţcarul* şi *Povestea lui Stan Păţitul*. Unele aspecte ale modelului sunt mai relevante în poveştile centrate pe elementul miraculos, ca, de exemplu, *Povestea lui Harap-Alb*. Dar modelul nu e reductibil doar la tematica *amintirilor din copilărie,* la „copilăria copilului universal", la o sumă de componente (limbaj, oralitate, folclorism, carnavalesc, fabulos, jovialitate, cruzime etc.), nu e redus nici la specificări tipologice ale personajelor, a compoziţiei, a figurilor narative etc., el se distinge, înainte de toate, prin atitudinea scriitorului faţă de cuvânt, prin modul specific de manifestare a acestora în opera lui Creangă.
3. S-a ilustrat că receptarea lui Creangă pe parcursul istoriei literaturii coincide în mare măsură cu perioadele definite pe principiul succedării generaţiilor/ promoţiilor literare, a şcolilor şi metodelor de creaţie, a normelor extraliterare etc. Modernismul anilor ′30, modernismul/ neomodernismul anilor ′60 – ′80, postmodernismul basarabean se caracterizează în planul raporturilor cu modelul Creangă, într-o măsură mai mare sau mai mică, de atitudini admirative, dogmatice şi creativ-estetice. Felul în care a fost receptat impactul lui Creangă asupra prozei basarabene timp de un secol punctează nu numai naivităţi şi prejudecăţi lamentabile, dar şi intuiţii revelatoare, contribuţii evidente în investigaţia fenomenului Creangă în proza basarabeană.

2. CREANGĂ ŞI PROZA ANILOR ′60 – ′80. RESCRIEREA MODELULUI

2.1. Rescrieri moderne: privire de ansamblu

În *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia,* Mihai Cimpoi examinează literatura română din spaţiul dintre Prut şi Nistru ca parte integrantă a literaturii române, drumul spre universalitate nu poate fi asigurat decât printr-o „cuprindere totală" (Theodor Codreanu), adică prin „încercarea sisifică, tipic basarabeană, de a evada din orizontul îngust" (Mihai Cimpoi). Un pronunţat *spiritus loci* caracterizează literatura de aici pe tot parcursul secolului trecut. Cadrul basarabean este particularitatea distinctă al universului artistic din Năpădenii lui Constantin Stere, Truşenii lui Gheorghe V. Madan, Ciutura lui Ion Druţă, Mana lui Paul Goma, Necununaţi/ Bortari/ Sansarana lui Vasile Vasilache, Trei Iezi ai lui Spiridon Vangheli etc.

O literatură care vine dintr-o *cultură minoră* (Lucian Blaga) ca a noastră, o literatură de inspiraţie preponderent rurală, cu o mare miză pe conformismul etnic, nu se adaptează uşor la noile forme de viaţă. (Se ştie că anume conservatorismul basarabean în faţa noilor „transformări sociale" din a doua jumătate a secolului trecut, este „întreţinător de fiinţă naţională", de „continuitate românească").

Eugen Lovinescu, teoreticianul *canonului modernist*, preciza că sufletul agrar al poporului nostru „nu se realizează prin Creangă şi Coşbuc din îndemnul unei ideologii a momentului, ci prin însăşi structura lor sufletească de scriitori ieşiţi şi crescuţi din sânul poporului". Reluând şi nuanţând teza maioresciană a „formelor fără fond", criticul de la *Sburătorul* insistă asupra conformismului etnic al ţăranului subliniind: „De aici naţionalismul istoric al lui Eminescu dizolvat, pentru prezent, în misticism ţărănesc; de aici ‹‹ţărănismul›› semănătorist mărturisit reacţionar şi poporanismul ‹‹democrat›› al *Vieţii româneşti*; de aici teoria literaturii ‹‹ce vine şi se duce la popor›› şi naţionalizarea literaturii prin poezia populară; de aici teoria slavă a ‹‹datoriei›› intelectualilor către popor şi obligaţia scriitorilor de a ieşi din popor sau de a fi crescuţi în sânul lor; de aici teoria ‹‹specificului naţional›› ca o dovadă neîndoioasă de talent, de aici ura împotriva tuturor curente noi literare şi combaterea modernismului sub cuvânt că ar fi lipsit de ‹‹realităţi naţionale›› sau că a produs o literatură de imitaţie, deşi literatura noastră romantică a fost mult mai imitativă; de aici teoria unei ţărănimi, singura păstrătoare a virtuţilor rasei sau chiar a oricăror virtuţi, de aici ura împotriva orăşenimii, care nu e decât un conglomerat de rase diferite, cu defecte şi fără însuşiri, şi, prin urmare, ura împotriva literaturii urbane; de aici întoarcerea spre ortodoxie a *Gândirii*" [123, p. 42 - 43].

În istoria literaturii române din Basarabia rolul modelator al lui Creangă se adevereşte în mod exemplar mai cu seamă în perioadele de cotitură în asimilarea artistică a realităţii, probate de radicalizarea conceptului de literatură. Astfel, de exemplu, anii treizeci ai secolului trecut, chiar dacă sunt determinaţi de regionalism cultural, neosemănătorism şi naturalism, reprezintă o etapă

de revenire la matricea spiritualităţii româneşti, la asimilarea tradiţiilor prozei lui Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu.

Mihai Cimpoi, Ion Ciocanu, Vasile Badiu, Sava Pânzaru, Alexandru Burlacu, Alina Ciobanu ş.a. înregistrează, ilustrează şi analizează impactul marilor înaintaşi asupra prozelor lui Constantin Stere, Leon Donici, Gheorghe V. Madan, Dominte Timonu, Mihail Curicheru, Sergiu Victor Cujbă, Lotis Dolënga, Alexandru Robot, Ioan Sulacov, Nicolae Spătaru, Petre Cazacu, Victor Pogolşa, Paul Gore, Teodor Vicol, Mihail Bârcă, Sergiu Matei Nica, Alexandru Tambur, Elena Vasiliu-Hasnaş ş.a.

Cel mai crengian este Gheorghe V. Madan, remarcabil, cel puţin, prin povestirile *Leliţa Paraschiţa, Paţania lui Irimia Pârţag* şi *Ciboţelele lui Ionel*. În spaţiul dintre Prut şi Nistru, în anii '30, el e supranumit „Creangă al Basarabiei". Desigur, volumele de proză *Răsunete din Basarabia* (1935) şi *De la noi din Basarabia* (1938) marchează revenirea scriitorului basarabean la matricea narativă cu incipit şi final în maniera lui Creangă-Sadoveanu, cu elementele distincte ale schemei compoziţionale, cu varietatea figurilor narative ale timpului, modului şi aspectului („vocii"), cu cultul povestitorului, a oralităţii, a ironiei şi înainte de toate a limbajului impregnat de regionalisme. (Regionalismul ia amploare cu iuţeala unei epidemii). În contextul cultural al Basarabiei, proza lui Gh. V. Madan prezintă interes într-o investigaţie pozitivistă, în spiritul criticii lansoniene preocupată de corelarea operei de evenimentele politice şi sociale, dar şi din unghiul determinismului tainian cu relevanţa mediului geografic şi istoric, într-un concept mai modern, a unei *margini a românismului,* de altfel, criterii valabile şi pentru studiul fenomenului literar şaizecist.

Literatura română din Basarabia este marcată de angoasele şi complexele „marginii", dincolo de care vom dezvălui sensurile axiologice a două modele: *„modelul adamic, natural,* şi *modelul*golemic**,** *artificial".* Într-un dialog cu Aliona Grati, Mihai Cimpoi opinează: „Adam e omul arhetipal, plăsmuit de divinitate, în timp ce Golem este plămădit din argilă, care, înzestrat cu viaţă de rabinul Löw în Evul Mediu, a început să umble autonom şi să dărâme tot ce întâlnea în cale. Cei doi semnifică, aşadar modelul natural şi modelul artificial. Cultura românească a modelat, în mod conjugat, o construcţie europeană, bazată pe o realitate, şi una abstractă, sistemică, puse pe baze metafizice în chip cartezian. Mijloacele raţionale sunt acele adamice, cele magice sunt golemice. Ar fi de ajuns să invoc formele fără fond, categoric respinse de junimişti şi de Liviu Rebreanu, care reprezentau un Golem uriaş, ca şi cel mistic medieval: construcţia belgiană, legile franceze, parlamentarismul britanic, capitalismul" [108, p. 81].

În contextul diferitelor căutări şi rătăciri ale prozatorilor, anume perspectiva organicistă a structurii fenomenului literar basarabean ne elucidează importanţa modelului Creangă în depăşirea diferitelor complexe, între care cel al „*des-ţărării*", al *românului mărginaş*, cum demonstrează

autorul *istoriei deschise…*, exilat cu precădere într-un „*exil interior*": „Printre caracterele fundamentale ale literaturii basarabene este şi *regionalismul* cu cunoscutul accent pus pe etnic, cultural, pe inconştientul colectiv ce hrăneşte subtextual tradiţia. *Tradiţionalismul* basarabean, care se impune autoritar dincolo de orientări şi mode (…), trebuie văzut în toate manifestările lui ca o *vis regenerativa,* ca un spaţiu securizant, ca un fundamental *modus vivendi*" [40, p. 14]. Astfel, tradiţionalismul lui Vasile Vasilache, Ion Druţă sau Vlad Ioviţă apare în fond ca o formă de modernism.

S-a afirmat, în repetate rânduri, că literatura basarabeană, de la o margine a românismului, este în linii mari, ca şi cea ardeleană, de la altă margine, o literatură *regională,* dar regionalismul acesta nu se închistează într-un cerc închis, ci este deschis, receptiv, asimilator de formule înnoitoare. Proza basarabeană a „moştenit contemplativitatea, paseismul, înclinarea spre poetizare şi umor bonom, caracterul domol, static al narării" [40, p. 14], dar şi alte note specifice ale spiritului moldovenesc, sensibilitatea şi viziunea mioritică, varietatea formulelor narative, oralitatea folclorică şi cultul povestitorului, „tipul de prozator preferat fiind acela de *povestitor"* [40, p. 12]. Reflectând asupra *mioritismului,* autorul *istoriei deschise…* consideră că acesta se confundă cu „*moldovenismul* şi în particular cu *basarabenismul* care pune un accent puternic pe *a fi"* [40, p. 11].

Aşadar, structura sufletească a prozatorului basarabean este una paradoxală, „îmbinând tipul *naiv,* corespunzător unui *homo naturalis* (sau *homo folcloricus* în plan artistic), cu tipul paroxistic al exilatului care se află mereu într-o situaţie-limită, la ultimul hotar al stării poetice, cum spunea Emil Cioran" [40, p. 12]. În cu totul în altă situaţie se află scriitorul basarabean după destrămarea imperiului sovietic. Postmoderniştii nu au complexul des-ţărării, înstrăinării se simt de-complexaţi de orice complexe specifice generaţiei şaizeciste sau şaptezeciste.

Se ştie că *Amintirile* se constituie aproape exclusiv din „scene", secvenţe evenimenţiale. Arta narativă a lui Creangă, în latura ei strategică, e preluată mimetic de Ion Druţă chiar începând cu *De la noi din sat*(1953). De aici încolo cele mai multe povestiri ale prozatorului cu şcoala la Creangă sunt centrate pe o scenă care se încheie cu un rezumat narativ, altele nu sunt altceva decât o înşiruire de scene cu analepse, prolepse, silepse, elipse, rezumate şi alte figuri ale timpului sau modului narativ, în care *naraţiunea ca reprezentare* alternează cu *naraţiunea ca expunere* etc. De regulă, povestirea lui Druţă e alcătuite de o scenă cu un rezumat narativ sau viceversa: rezumatul narativ stă în capul unei scenei.

Oralitatea şi spiritul crengian animă povestirea autobiografică *Horodişte,* dar care nu se ridică la nivelul capodoperei lui Creangă. Scriitura lui Druţă aminteşte mereu de ceva deja vù. La Creangă în *Amintiri* naratorul matur, ca organizator al textului, se distanţează de naratorul copil cu

umor jovial. Desigur, interesul povestirii nu stă în moralitatea acţiunilor, ci în caracterul neobişnuit al cauzelor şi efectelor realităţilor narate.

Departe de noi gândul că aceste amintiri din copilărie, mutate în secolul al XX-lea, sunt rescrise într-o cheie strict individuală cum o face, de exemplu, Paul Goma. Întâmplările din *Amintiri* sunt valabile şi fermecătoare şi azi. Într-un interviu, acordat lui Ion Ciocanu, Vasile Vasilache se destăinuia : „Copil, fiecare dintre noi se scaldă în Ozana sa proprie, nu? În clipa când îl citim pe Ion Creangă, Ozana lui devine un fel de Gange, râul sfânt al indienilor, îi aruncăm jerbe, îl hrănim cu petale de roze. Tot aşa bojdeuca din Ţicău…" [54, p. 4]. Exemplar este şi „copilul teribil" din romanul lui Paul Goma *Din calidor* nu numai în memorabila scenă la scăldat. Un alt semn al modelului narativ e „cheful lexical" (Vladimir Streinu) la Creangă, preluat şi reactivat de Vasile Vasilache la care se remarcă o grijăaparte pentru modul de a spune.

Generatoare de idei e „cultura populară a râsului" (Mihail Bahtin) care stă la baza imaginii „lumii pe dos" la Vasile Vasilache şi Vlad Ioviţă. De altfel, cele mai izbutite pagini de rescriere a lui Creangă ne dau Paul Goma, Vasile Vasilache, Ion Druţă,Vlad Ioviţă, Spiridon Vangheli, cărora nu li se poate nega apartenenţa la familia spirituală în linia lui Ion Neculce, Ion Creangă, Mihail Sadoveanu. Prozatorii basarabeni, care au mers pe calea evoluţiei organice a oralităţii stilului, a umorului, a artei narative a povestitorului popular au avut mai multe şanse de rezistenţă în faţa modelelor artificiale, „golemice", de import.

Nu se poate face abstracţie cu desăvârşire nici de scrierile „realist-socialiste", când reminiscenţe ale modelului apar în *Mama, Dimineaţa pe Nistru* de Ion Canna, *Hartene, Pe Valea Socilor* de Grigore Adam sau în *Podurile* lui Ion Constantin Ciobanu. Apele murdare ale istoriei îneacă, din păcate, hibridul din amintirea din copilărie cu ideologia totalitară.

Nici proza lui Ion Iachim *Cu jăraticul pe buze* (1994, 2000, 2004), cu pretenţia, în opinia lui Spiridon Vangheli de a se „lua la trântă cu uriaşul Ion Creangă" [A se vedea: 4, p. 209] (nu e totuşi un caz asemănător cu *Sonetele închipuite ale lui Şhakespeare* „în traducerea imaginară" a lui Vasile Voiculescu) de continuare a *Amintirilor din copilărie* ale lui Creangă. Timofei Roşca forţează nota când afirmă: „Microromanul se vrea conceput şi acceptat ca o continuare a *Amintirilor din copilărie* ale lui Ion Creangă, adică înveşnicirea altor pagini de viaţă, ‹‹amintiri›› ale marelui povestitor, pe care le-ar fi aşternut pe hârtie, dacă i-ar fi ajuns putere de viaţă şi elan creator" [168, p. 51]. Ion Iachim, se pare, a luat în serios îndemnul lui Creangă, către „iubitul cetitoriu", să ia pana în mână şi să dea „altceva mai bun la iveală".

În anii ′60 - ′80 Creangă revine în prim-planul afirmărilor plenare ale prozatorilor Ion Druţă, Vasile Vasilache, Spiridon Vangheli, Vladimir Beşleagă, Vlad Ioviţă, Nicolae Esinencu, Lidia Istrati, Ion Constantin Ciobanu, Serafim Saka, Alexei Marinat, alături de legiuitorii artei narative moderne, între care o deosebită autoritate o au, cum s-a afirmat iar uneori şi demonstrat, Lev

Tolstoi şi Anton Cehov, Marcel Proust, William Faulkner, Ernest Hemingway, Feodor Dostoievski, Franz Kafka, Garcia Marquez, alţi scriitori celebri.

Prestigiul lui Creangă, în evoluţia prozei basarabene la această fază, este unul indiscutabil şi, uneori ca în cazul cu Vlad Ioviţă, decisiv în caracterul ei *subversiv*. Creangă este un prozator paradigmatic, configurează un loc aparte în rescrierile moderne ale basarabenilor. El instituie modelul catalizator, înainte de toate, în prozele lui Ion Druţă, Vasile Vasilache, Spiridon Vangheli, Vlad Ioviţă.

Tabloul sinoptic al receptării/ asimilării creatoare a modelului Creangă este completat de optzeciştii şi douămiiştii postmoderni Nicolae Leahu, Ştefan Baştovoi, Anatol Moraru, Emilian Galaicu-Păun, Constantin Cheianu, Dumitru Crudu, Vasile Ernu, fraţii Vaculovski, Iulian Ciocan ş.a. prin asociere/ disociere cu Salinger. Scriitura lor se caracterizează printr-o redesoperire a lui Creangă într-un nou context de democratizare/ liberalizare/ radicalizare a sistemului de convenţii în dialogul textelor, prin experimentarea artistică a ludicului, viziunii ironice sau pan-erotice, prin parodierea modelelor consacrate, cu intertextualizări deliberate, programatice.

2.2. Spiridon Vangheli: mitul copilăriei

Oportunistă în esenţa ei, literatura „obsedantului deceniu" îşi continuă existenţa, înainte de toate, prin „eroii" săi. În inerţia unei mode de import, în anii ′60 – ′70 ai secolului trecut, mai cu seamă literatura pentru copii e „suprapopulată de octombrei şi pioneri", în concordanţă cu dogmele regimului şi preceptele realist-socialiste. Reflectând asupra acestui subiect, Alexandru Burlacu subliniază că „au trecut în neant falşii eroi": spionomanul, „vigilentul şi faimosul Fofo" al Ariadnei Şalari, dar şi nepoţica lui Liviu Deleanu care „învăţa carte pe bunica". Întradevăr, din mostre de acest gen „am putea reconstitui o adevărată *arheologie a deviantului,* a anihilării metodice a identităţii naţionale". Lumea acestei literaturi e „dominată de ‹‹Moscova iubită, mândră capitală››, de nişte venetici (de alde Tania Ivanova), de mici dar adevăraţi ‹‹comisari››/ politruci ai literaturii oficiale (de genul lui Pavlic Morozov), eroi şi exponenţi ai unei vieţi ‹‹noi››, educaţi nociv în spiritul ‹‹fratelui mai mare››: moldoveanul trebuie să fie ascultător, inert, să-şi ştie bine locul" [24, p. 224 – 225].

Pe fundalul unei literaturi de import cu *modele artificiale* se impune *modelul natural,* organic, de gândire şi simţire românească în scrisul lui Ion Druţă, Grigore Vieru, Spiridon Vangheli, Aureliu Busuioc, Pavel Boţu, Vladimir Beşleagă, Vasile Vasilache, Petru Cărare, Gheorghe Vodă etc. Generaţia lui Grigore Vieru şi Spiridon Vangheli dă viaţă artistică unei întregi galerii de personaje (între care se impun Guguţă al lui Vangheli, Trofimaş al lui Druţă, Isai al lui Beşleagă, cu toţii înrudiţi genealogic cu Nică a lui Ştefan al Petrei), personaje care se mişcă într-un spaţiu mioritic, edificând, cum s-a observat, un „mit al copilăriei". „Mitul copilăriei este marele

mit al literaturii basarabene, fără ca ea să încerce a o priva de dimensiunea existenţială a suferinţei şi înstrăinării" [41, p. 202], iar Spiridon Vangeli ne-a dat cel mai frumos şi complex mit al copilăriei, tradus în peste 40 de limbi ale lumii. Astfel se face că miraculosul univers al copilăriei instituie şi lansează, în formula Mariei Şleahtiţchi, „brandul Guguţă" [58, p. 107-109].

Schimbarea la faţă a literaturii se produce, cum se știe, odată cu afirmarea generaţiei şaizeciste care a trecut prin război, foamete şi infernul proletcultist. Toate acestea au marcat puternic lumea imaginară a „copiilor anilor treizeci". În plan artistic, descoperirea folclorului, a modelelor marilor clasici au stimulat „întoarcerea la izvoare" (Mihai Cimpoi). Relansarea tradiţiei a dus literatura basarabeană la „recuperarea (est)eticului" (Andrei Ţurcanu), o şansă de supravieţuire a fiinţei româneşti în spaţiul dintre Prut şi Nistru.

Paradisul pierdut şi regăsit

Rememorarea trecutului este pentru Spiridon Vangheli, cum ne sugerează mai cu seamă prozele de după 1990 încoace, o eliberare de „povara unui proiect nerealizat până la capăt". Cărţile *În ţara fluturilor* (1962), *Băieţelul din coliba albastră* (1964), „Isprăvile lui Guguţă" (1966), *Ministrul bunelului* (1971), *Columb în Australia* (1972), *Guguţă – căpitan de corabie* (1979), *Steaua lui Ciuboţel* (1981), *Pantalonia – ţara piticilor* (1989) edificau în viziunea cititorilor, criticilor, interpreților, o lume mirifică, plină de basm, o adevărată utopie în ţara minunilor. Pe de o parte, opera aceasta, raportată la istorie, la biografia lui Spiridon Vangheli, exprima totuşi incomplet, fragmentar, la urma urmelor, mult prea frumos mitul copilului, iar, pe de altă parte, dacă îl raportăm la *universul înstrăinării*, favorizat în literatura de comandă a vremii, trebuie subliniat că astăzi, privilegiaţi de evoluţia evenimentelor, de conştientizarea proceselor de deznaţionalizare, nu putem nega subtextul subversiv (sau evaziv) al mitului paradisului pierdut şi regăsit.

Cu volumele *Tatăl lui Guguţă când era mic* (1999) şi *Copii în cătuşele Siberiei* (2001) imaginea edulcorată a copilăriei devine mult mai amplă şi complexă, exprimând existenţa nu numai în aspectele ei comice, dar şi în cele dramatice sau tragice. Accentele moralizatoare alternează acum cu cele politice, punându-se în cu totul altă lumină mitul copilăriei. Din perspectiva acestor două cărţi, opera lui Vangheli trebuie reconsiderată, revalorificată într-un mult mai larg context. Băieţelul din *Coliba Albastră* descoperă cu ingeniozitate lumea care îl înconjoară, iar întrebările şi logica lui te surprind la tot pasul. Micropoemele abundă în viziuni pline de candoare: soarele „are nuieluşe de lumină. Cu dânsele mână bobocii la gârlă"; „Rodica e nouă, nu demult am adus-o acasă. Am dat pe dânsa flori. Eu un braţ şi tata un braţ. Rodica e mică, dar poate să râdă singură. Are şi două urechi. Cu dânsele încălzeşte perna"; „Rodico, ia ce-i bine! Când eu sunt lângă tine - şi tu eşti lângă mine!"; „Iazul stă toată ziua în apă şi se scaldă". Viziunea

poetică şi baladescă, ficţiunile festive cu isprăvile lui Guguţă şi prietenii sunt substituite, sub presiunea cutremurătoarelor realităţi ale regimului totalitar, despre care se scrie mult la noi abia în anii '90, cu o altă existenţă într-o altă dimensiune, radicalizată, total necunoscută şi inedită. De reţinut! E timpul când nimeni nu mai acceptă construcţiile utopice ale realului.

Iată de ce, în *Tatăl lui Guguţă când era mic* imaginea de ansamblu a vieţii e crâncenă şi dramatică, iar viziunea, prozaică, dură: „Soarele, cu ochiul roşu, cobora după Dealul Nemţilor, da eu, când vedeam că mama ia doniţa, hai din urma ei cu o cană mare în mână. Aşa mă apuca seara: ‹‹tjj! tjj!›› sărea laptele când în doniţă, când în cana mea, până se umplea ochi. Era cald încă, numai spumă, şi eu duceam repede cana la gură"; „Mânca mama te miri ce, ca o pasăre, nici să doarmă n-am văzut-o vreodată. Când punea capul pe pernă, noi demult eram în Ţara lui Moş Ene şi ea adormea bucuroasă că ne-a împlinit poftele. Tata se culca afară, în căruţa cu iarbă, câinii îşi căutau culcuşuri, iar luna, parcă sătulă şi ea, se ridica alene în cer, dar nu-şi lua ochiul de la satul nostru". La diferenţa de poetică a punctului de vedere vom reveni pe parcurs.

„Ziua când mi-a murit mama: împlinisem 12 ani… Atunci a asfinţit copilăria şi adolescenţa mea. A doua zi, m-am pomenit înhămat la carul cel mare al vieţii" [194, p. 66].

Paradisul, pierdut în biografia autorului, e recuperat în imaginarul operei sale care transfigurează în moduri diferite un timp istoric şi un spaţiu concret. Unul e cronotopul satului Trei Iezi, cu un spaţiu şi un timp etern, din *Isprăvile lui Guguţă* şi totalmente altul e cronotopul satului ivit prin părţile Bălţilor, Grinăuţi, în care Ştefan, tatăl scriitorului, scoate salcâmii din jurul casei ca să dea şi ciorile în colhoz, iar viziunea copilului se identifică acum cu viziunea adulţilor în expresii arhicunoscute: „a se scula cu noaptea în cap", „a fi cu sufletul la gură", „a spăla putina", „a veni cu o falcă în cer şi cu una în pământ", „a nu face mulţi purici la învăţătură", „la cel sărac nici boii nu trag", „a lua taurul de coarne" etc.

„Noul formal" îşi găsea modele artificiale în literatura timpului, pe care Vangheli nu le-a acceptat. El a ţinut la tradiţiile trecutului, menţinându-l în linia modelului natural, organic al literaturii române. În repetate rânduri, Spiridon Vangheli se declară discipol al lui Creangă şi în varii împrejurări elogiază arta narativă a marelui înaintaş: „Fără îndoială, am stat în banca lui Ion Creangă. De la marii scriitori înveţi a ţine condeiul în mână, celelalte ţi le dă Dumnezeu, dacă ţi le dă" [194, p. 31]; „Ion Creangă este învăţătorul scriitorilor, marele nostru învăţător. E destul să citesc o singură pagină din Creangă şi sufletul meu, până atunci bucăţele, se face la loc, de parcă am băut din apa cea întrupătoare. În ziua ceea mă simt om, de parcă m-am scăldat într-un râu curat de munte, de parcă am fost în codrul limbii noastre. Creangă a dovedit că în limba română cântă fiece cuvânt. Când n-am putut să ne apărăm limba, Creangă a ştiut s-o apere de unul singur. Cărţile lui sunt cea mai trainică cetate pentru limba română…" [194, p. 55 – 56]. Desigur, ca să mergi înainte, mărturiseşte prozatorul, „trebuie să te întorci înapoi, la Eminescu, la Creangă. Ei au scris

şi pentru viitorime" [194, p. 56], iar dintre scriitorii la care revine cu drag se numără Hans Christian Andersen, Carlo Collodi, Mark Twain, Erich Kästner, Janusk Korczak, Antoine de Saint-Exupéry, traducând din cele mai vestite cărţi – „Peter Pan" de James Barrie şi „Peppi Cioraplung" de Astrid Lindgren.

Theodor Codreanu susţine că Spiridon Vangheli se întâlneşte cu Ion Creangă „nu neapărat la nivel stilistic, fiindcă aici cei doi se deosebesc, spre binele lui Spiridon Vangheli. Altfel spus, ‹‹crengianismul›› lui Spiridon Vangheli nu este unul mimetic, epigonic" [58, p. 25]. În viziunea exegetului, Spiridon Vangheli vine din Ion Creangă, „dar un Creangă transmutat în alt veac" [58, p. 33]. Mai mult: „Autorul lui Guguţă este… o creangă viguroasă din Creangă, una crescută atât de bine, încât e altceva decât Creangă" [58, p. 33]. Imitaţia lui Creangă e una cu *diferenţă,* dar urmele maestrului sunt evidente: „Guguţă este la vârsta ‹‹boţului cu ochi›› din *Amintiri…* şi locuieşte în satul Trei-Iezi. Căciula, ca şi a lui Nică, este prea mare pentru dânsul. Şi urmează surpriza: povestea lui Guguţă se transformă în povestea căciulii lui Nică pe care Creangă a uitat să ne-o spună" [58, p. 33]. De observat că fără raportarea la Creangă, fără elementul moderator al tradiţiei, noile forme de manifestare ale copilului universal în literatura română sunt greu de imaginat. „Memoria genului" în literaturizarea amintirilor din copilărie rămâne mereu viabilă, chiar şi în proza postmoderniştilor: Ştefan Baştovoi („Iepurii nu mor"), Emilian Galaicu-Păun („Ţesut viu"), Constantin Cheianu („Totul despre mine"), Anatol Moraru („Nou tratat de igienă") ş.a.

„Copilul universal", Guguţă

Indiferent de modul cum ar putea fi calificat: *personaj fictiv, personaj-scriitorul însuşi, personaj care implică anumite date din viaţa scriitorului,* Guguţă e o proiecţie a copilului universal în dialog intertextual cu Nică a lui Ştefan a Petrei. În *Amintirile* lui Creangă, scrie George Călinescu, „este simbolizat destinul oricărui copil: de a face bucuria şi supărarea părinţilor şi de a o lua şi el pe-ncetul pe acelaşi drum pe care l-au luat şi-l vor lua toţi. În *Amintirile* lui Creangă nu este nimic individual, nimic cu caracter de confesiune ori de jurnal ca să configureze o complexitate sufletească nouă: Creangă povesteşte copilăria copilului universal" [27, p. 253]. *Umorul, jovialitatea, autenticitatea, oralitatea folclorică, frumuseţea limbii* fac tot farmecul *Amintirilor,* iar naratorul şi alţi eroi „vorbesc… şi se definesc prin cuvânt după legile teatrului", iar ‹‹hazul›› şi ‹‹farmecul›› nu sunt decât „forme de exteriorizare prin cuvânt a autorului însuşi" [27, p. 279]. În acest sens este remarcabilă o bună parte din prozele lui Vangheli.

Nuveletele din *Isprăvile lui Guguţă* sunt de fapt şi ele nişte spectacole în care autorul îşi spune monologul, o formă de exprimare a autorului la rememorarea copilăriei la vârsta lui Guguţă:

„Iarna l-a găsit sub cuşmă, în satul Trei Iezi. I-a plăcut mătuşii Ierne băieţelul. Au alergat tot atunci fulguşori din patru zări să-l vadă şi l-au făcut alb din cap până-n picioare – un omuleţ de

zăpadă, numai că de sub cuşmă ieşea un nouraş de fum". Naraţiunea ca reprezentare, (*shoing)*, din monologul naratorului alternează cu naraţiunea ca expunere *(telling)* în stilul indirect: „Fulgii credeau că Guguţă face focul sub cuşmă… He, de unde să ştie ei că nu-i fum, ci suflarea lui Guguţă? Şi de ce să facă focul? Când şi-a pus cuşma în cap, a dat frigul afară". E un monolog dialogizat mizând pe jocul de perspective în desfăşurare caleidoscopică care face tot farmecul nuveletei în vizualizarea unei lumi total animate: „După ce au mai gospodărit prin ogradă, fulgii au chemat băiţelul la portiţă. Guguţă s-a frecat la ochi: drumul nu era. S-a suit Guguţă pe portiţă să vadă dacă este câmpul. Câmpul şedea pe câmp şi dealurile erau, dar s-au făcut toate albe şi s-au târât către satul lui.

– Oare de ce s-au grămădit dealurile lângă sat? Se întreabă Guguţă. A, mă tem că vor să ierneze aici…

Guguţă şi-a apăsat cuşma bucuros:

–Iaca ce multă iarnă a venit la noi!

Iar fulgii, văzând nouraşi de aburi deasupra porţii, tot mai credeau că Guguţă face focul sub cuşmă…" („Guguţă").

Mărturisind despre raportul său cu Guguţă, Spiridon Vangheli vorbeşte de „un băieţel ascuns în sufletul" său, „un copil care niciodată n-a crescut mare" [195, p. 48]. Dincolo de aceste destăinuiri, Guguţă e un personaj individual, cu trăsături asemănătoare copilului dintotdeauna, iar evoluţia lui se desprinde din isprăvi şi mediul în care trăieşte. Într-o prefaţă – „Guguţă la judecata cititorilor" – la volumul „Şi eu sunt Guguţă", Theodor Codreanu, referindu-se la raportul dintre autor şi personaj, precizează că „acel copil nu este chiar autorul, încât *Isprăvile lui Guguţă* nu vorbesc despre copilăria autorului, ci despre toate copilăriile… În clipa în care acel copil ar muri, nici scriitorul Spiridon Vangheli n-ar mai exista. O asemenea viziune este eminesciană, prin excelenţă. În Guguţă se ascunde *arheul* copilăriei, înglobând în fiinţa lui pe toţi copiii care au fost şi care vor fi în viitor" [195, p. 6]. Guguţă, ca exponent al copilului universal, exprimă, sub formă de basm, esenţa şi forţa vitală a societăţii moderne, văzută, în expresia Elizei Botezatu, sub semnul „nostalgiei crengiene după copilărie" [20, p. 43].

Dincolo de mentalitatea infantilă se întrevede, în *isprăvile* lui Guguţă, demnitatea unui gospodar urmând pe tatăl său. Sfidând convenţiile realităţii, *Cuşma lui Guguţă* rămâne o poveste modernă, suprarealistă, în care umorul şi cotidianul fac casă comună cu fantasticul: „Tata i-a făcut cuşma mai mare ca s-o aibă şi la anul.

– Cade peste ochi, tată

– D-apoi ridic-o, Guguţă, că altă treabă n-ai în iarna asta.

Hm! Guguţă n-are treabă?! Om vedea cui ar fi să-i cadă cuşma.

A doua zi Guguţă se scoală cu noaptea în cap, iese în vârful picioarelor afară şi dă mâncare la oi.

Când a venit tata cu un snop de ciocleji, băiatul mergea călare pe berbec prin ocol.

– Tu eşti, bre?

– A, bună dimineaţa, tată! Şi i-a făcut semn să ducă cioclejii la loc.

De atunci Guguţă avea grijă de oi.

Când în satul Trei Iezi se lasă tot mai mare ger, băiatul cu căciula face minuni. Astfel pe un drum spre moară Guguţă întâlneşte o fetiţă din clasa întâi, mai mare ca dânsul, cu cărţile subsuoară, îi cere să le pună sub cuşmă. Amenințată că va rămâne în drum fără stăpân, cuşma se face brusc mare, încât cei doi să încapă sub ea împreună. Din zi în zi cuşma lui Guguţă se face tot mai mare, încăpeau sub ea şase fete, când rămânea loc, lua şi băieţi, odată pe un viscol a dus-o şi pe învăţătoare. După ce împrăştia copiii pe la casele lor, cuşma se făcea iar mică, s-o poată pune Guguţă în cui: „Numai o dată l-a făcut de ruşine. Câte nu-i făgăduia la poarta şcolii şi cum n-o netezea Guguţă – degeaba, cuşma nu ce făcea mare. Era tocmai un ger că a răguşit clopoţelul şcolii, iar în satul Trei Iezi nu auzeai un câine hămăind.

Abia ajuns în ogradă, Guguţă şi-a dat seama ce e la mijloc – uitase în dimineaţa aceea să dea mâncare la oi. ‹‹Poc!›› îşi trage atunci o sfârlă în frunte, ca să ţină minte ce are de făcut.

Şi cuşma nu-i mai făcea mofturi.

Într-o zi mama i-a spus să facă focul în sobă, dar Guguţă unde bagă toată casa sub cuşmă şi s-a făcut cald şi bine în odăi.

Şi ce-i dă în gând? Să încălzească şi uliţa! Dar cuşma nu creştea tam-nisam. Guguţă a prins a hrăni şi oile vecinilor… Acum toată uliţa trăia sub cuşma lui”. La urma urmelor, „cuşma a crescut cât satul Trei Iezi de largă şi înaltă, de-a umplut cerul”. Isprăvile lui Guguţă captivează prin soluţii ingenioase, el nu numai îşi face o bancă, ascunde copiii sub cuşmă, îşi face un scrânciob din cumpăna fântânii sau călătoreşte cu polobocul pe ape imaginare, ci şi o iniţiază pe mama cum să se plimbe cu bicicleta, se răzbună pe frizer, scoate satul la săniuş etc. Cu alte cuvinte „Guguţă este cel mai harnic copil din literatura universală”, ceea ce înseamnă că „eroul lui Vangheli îşi exprimă plenar *arheitatea*, în fiinţa lui se întrevede omul matur, ca facere eternă prin *încercări*, ca în cele mai bune basme. De aceea copilul trăieşte în basm mai bine ca oriunde” [58, p. 8].

S-au lansat însă şi opinii discutabile potrivit cărora „Guguţă, cu sau fără voia lui Vangheli, arăta ca un cretin care terorizează pe cei din jur cu felul său de a fi, cu frumosul şi bunătatea sa insuportabilă”[25, p. 225] şi tratat ca „element subversiv”. Este totuşi ceva care deranjează; poate că la mijloc stau exagerările cu finalităţi didactice, poate, umanismul excesiv afişat. Oricum, Guguţă şi „avatarii” lui (formula lui Adrian Dinu Rachieru) excelează din cale afară prin bunătate şi pilde de înaltă moralitate [58, p. 110].

Ceea ce nu i se poate reproşa însă lui Guguţă este autenticitatea mentalităţii şi sensibilităţii infantile, viziunile nepervertite, lucrurile năstruşnice, vorbele ciudate sau trăsnite. Spiridon Vangheli e de părere că spusele copiilor nu sunt deloc „trăsnite", ci oglindesc „logica lor plurivalentă, pe care logica raţionalistă carteziană nu e în stare să o înţeleagă. Einstein mărturisea că n-ar fi fost în stare să descopere teoria relativităţii dacă n-ar fi rămas copil în străfundurile gândirii sale. Prin imaginarul său complex, copilul este în stare să perceapă lumea în simultaneitatea dinamică a spaţio-timpului" [195, p. 6].

În lumea lui Vangheli există însă şi un „anti-Guguţă" şi un „anti-Ciuboţel" (cum l-a calificat Mihai Cimpoi). Unul dintre aceştia este Titirică, pus mereu pe şotii. În nuvela „Cum şi-a făcut Titirică statuie", cu trimiteri străvezii la „textul lumii", se şarjează aventurile şi pornirile „vanitoase". Textul relatează despre un anti-erou care, dacă se întreceau la fugă doi băieţi, acesta lua locul doi, iar dacă se întreceau trei băieţi, el lua locul trei, dar numaidecât lua un loc. Într-o zi nu a avut pereche şi acest Titirică a luat locul întâi:

„Şi fiindcă a luat locul întâi la fugă, a hotărât să-şi facă o statuie.

‹‹După moarte mi-or pune statuie ori nu, dar dacă o fac cu mâna mea, e bun făcut!›› – chibzuia Titirică prin ogradă.

De pus are s-o pună în faţa case, cu faţa la drum, nu ştie însă din ce s-o facă? Dacă o clădeşte din cărămidă, o să semene cu un hogeag, nu cu Titirică. Din piatră? Tot nu e treabă… O să aibă nişte buze, vă-hă-hă!

Şi când nu era tata acasă, băiatul a cărat nisip, a adus nişte ciment, o căldare de alabastru, un poloboc de apă şi o fotografie de-a lui în picioare. Apoi şi-a suflecat mânecile, dar nu ieşea nimic.

De, la clădit se pricepea oleacă: a făcut chiar dăunăzi o căsuţă pentru câinele Filea… Dar iaca să clădească oameni nu-l ajungea capul: ieşea o momâie… Până la urmă a găsit o buturugă pe care a scris cu chiron înroşit: Titirică întâi 1971 – 20…".

Când găseşte soluţia , atunci vine şi pedeapsa:

„Şi cum stătea pe buturugă, huştiuliuc! – toarnă peste picior o căldare de alabastru amestecat cu apă şi cu ciment.

Piciorul monumentului a ieşit numai bun. Acum chiar că se oprea lumea şi se uita crucită la dânsul, mai ales când s-a împietrit alabastrul şi statuia a prins a urla:

– Vă-le-u-u!"

În opinia lui Alexandru Burlacu: „Titirică e un antipod al lui Guguţă. Chiar dacă copilul lui Spiridon Vangheli ca *homo ludens,* cum s-a constatat, este *candidul, ingenuul,* o expresie esenţializată a unui eticism ardent, e de observat că într-un *univers al înstrăinării,* acest copil nu e un abulic, el se mişcă într-o lume virtuală, într-un *spaţiu miraculos şi securizant,* cu nume de

poveste: Trei Iezi, Pitpalac, Cucuieţi etc. Timpul şi isprăvile lui Guguţă sunt prezentate ca factori care cauzează metamorfozele personajului".

Radu din placheta *În ţara fluturilor*, Băieţelul din *Coliba Albastră,* Ciuboţel, Singurel, Dinu, Pintilie-împăratul, logofeţii din clasa întâi, Mihu şi Sandu reprezintă, în ultimă instanţă, diferite ipostaze ale „arheului copilăriei", accentuând devenirea „copilului universal" comic uneori prin seriozitatea gravă, „filozof" prin întrebările pe care le pune şi explică lumea fenomenelor, lucrurilor şi fiinţelor care îl înconjoară.

Tehnica punctului de vedere

Modernitatea prozei lui Vangheli stă în dialogismul ei, în utilizarea inspirată a tehnicii punctului de vedere, relevând interacţiunea dintre identitate şi alteritate, dintre autor şi personaj, dintre autorul matur şi „un băieţel ascuns în sufletul" său.

În ceea ce priveşte natura naraţiunii din *Amintirile din copilărie,* George Călinescu accentua că „nu există ‹‹proză›› în *Amintirile* lui Creangă. Partea naratorului este un monolog care cuprinde foarte puţină observaţie şi mai mult judecăţi despre lucruri şi exclamaţii. Această parte este expresia autorului însuşi şi ea trebuie interpretată, spusă cu glas tare, ca orice compunere făcută să fie auzită. Acesta este motivul pentru care conştient sau nu, Creangă citea tare şi suna mereu frazele. El concepea compunerile sale scenic" [27, p. 284].

Lumea lui Vangheli e concepută şi ea ca un spectacol, în care personajele se pronunță asupra aceluiași eveniment din diferite perspective. De notat că modul de a vedea lumea a unui sau altui protagonist este completat, nuanțat, de regulă, de suita de personaje secundare, nu de rare ori, de origine fantastică sau baladescă: pitici, morari de-o șchioapă, mânz, cocostârc, câine, om de zăpadă; personaje reale sau inventate: mama, tata, mătușa Dalba, moș Dalbu etc. „Jocul perspectivelor e dominat însă de privirea naratorului omniscient şi omniprezent care se identifică într-un contemplativ hulpav de aventuri şi isprăvi. Lumea e scrutată din ciuboplan, din turnul dorului, cu binoclul, de unde şi nenumărate scene memorabile. Toate situaţiile ilustrează o exemplară *ars combinatoria*a naraţiunii ca reprezentare şi a naraţiunii ca expunere, a analepsei cu prolepsa, a elipsei, a dilatării, a rezumatului narativ etc., alcătuind un amplu registru al tehnicilor moderne" [25, p. 224].

Dar dincolo de toate acestea, „anume în *răsturnarea viziunilor* stă tot farmecul prozei lui Spiridon Vangheli, care, centrată pe deformările realităţii în sens hiperbolic sau litotic, probează însemne certe ale unei transfigurări poetice. Vangheli recunoaşte o singură dictatură, dictatura frumosului, a autenticului în fantastic. În elogiul frumosului se află particularitatea fundamentală a prozei sale, de altfel, o calitate ce sare în ochi la prima vedere" [25, p. 224].

Există, în proza lui Vangheli, o permanentă disimulare a *propriului eu.* Ioan Holban stabileşte două modalităţi de transfigurare/ exprimare a eului vanghelian: „Trecutul, vizat de

efortul cognitiv al eului este reconstituit pe două căi: una pe care o parcurge naratorul şi cealaltă, aparţinând eroilor Guguţă, Titirică, Singurel, Ciuboţel… Din perspectivă estetică, cele două componente nu pot fi separate, întrucât experienţa furnizată de erou este obiect al reflecţiei şi condiţie a verificării gândirii naratorului, iar gândirea constituie un rezultat al interpretării experienţei directe din spaţiul amintirii" [58, p. 55], iar întâlnirea şi confruntarea celor două modalităţi de reconstituire a trecutului stă sub semnul *hipotipozei*. E o observaţie preţioasă care ilustrează magistral specificul artei narative a lui Vangheli. Scenele cu cuşma lui Guguţă, cu urătorii amintind de Creangă, cu ocheanul lui Guguţă şi omuleţii verzi sunt în fond forme ce exprimă „fiinţa interioară a naratorului" [58, p. 54], iar Radu, Guguţă sau Ciuboţel devin „ambasadorii săi" care îl reprezintă nu numai în lumea virtuală din Ştrengaria, Pantalonia („ţara năstruşnicilor") sau din „ţara minunilor" din Coliba Albastră, dar și în lumea care există efectiv.

Ceea ce îl diferenţiază şi-l individualizează pe Vangheli de confraţii de condei este inconfundabila tehnică a punctului de vedere, prospeţimea viziunilor asupra unei lumi mereu antropomorfizate. Modelul narativ Creangă, în cazul lui Vangheli, are astfel o funcţie „de control" în asimilarea noilor forme de expresie, marcând decisiv caracterul natural, organicitatea prozei sale care, neafectată de angoasele şi complexele „marginii", se impune spectaculos în conştiinţa universală prin specificul distinct naţional.

2.3. Vasile Vasilache: spectacolul lumii

În acest paragraf se ia în discuţie modelul narativ Creangă în romanul *Povestea cu cocoşul roşu* de Vasile Vasilache. De-eroizarea realităţii prin apelarea la comic, satiră, personaje şi situaţii groteşti sunt tratate ca o replică de creaţie la literatura oportunistă cu imaginea edulcorată a raiului comunist. Caracterul subversiv al romanului stă în spiritul său carnavalesc. Textul e conceput drept pretext pentru un subtext profund, a cărui descifrare presupune un cititor avizat. Se insistă pe imaginea lumii ca spectacol, pe impactul lui Ion Creangă, a personajelor lui memorabile asupra naturii carnavaleşti, a esenţei politice a „poveştii" lui Vasilache.

Elemente carnavaleşti

Scrisul lui Vasile Vasilache însumează – în cele mai reprezentative volume ale prozatorului *Povestea cu cocoşul roşu* (1966), *Elegie pentru Ana-Maria* (1983), *Surâsul lui Vişnu* (1993) – elemente specifice modelului narativ Creangă, asimilate, de regulă, într-un mod inspirat, creator. Ceea ce descinde, cu siguranţă, din modelul Creangă este, înainte de toate, oralitatea stilului, arta narativă şi dimensiunea carnavalescă. „Disponibilitatea carnavalescă, remarcă Mihai Cimpoi, este un dat organic al prozei lui Vasile Vasilache, a cărui filiaţie directă cu cultura populară a râsului este de netăgăduit. Deformarea uşor parodică sau grotescă a viziunii are loc în cadrul unui curs

narativ familiar, în care cititorului i se clipeşte complice din ochi. (Modelul narativ crengian este învederat)" [41, p. 177].

Memorabile în planul deformărilor parodice şi groteşti sunt personajele şi scenele din *Izvodul zilei a patra*, în care, de exemplu, destinul lui Gheorghe Cruceanu se proiectează pe un fundal carnavalesc, cum se ştie, în ritualul înmormântării şi al logodnei. În „Surâsul lui Vişnu" „bondocul" Scridon Paticu o dă în judecată pe soţie pentru infidelitate, dar procesul ia o întorsătură penibilă, râsetele zgomotoase ale consătenilor îl face să se dea în spectacol, nimerind într-o situaţie tragico-comică: „S-ar fi părut că de data asta, în loc de topor, mătăhăieşte spusa fără noimă, ironia muşcătoare şi zeflemeaua… Nu cumva se dă cu bună ştiinţă în spectacol, ca să le dovedească consătenilor, vorba ceea, ‹‹nu ştiţi cine-s eu – nu mă tem nici de dumnezeu!››. Căci ba se uită batjocoritor la nevastă, ba dă replici procurorului şi martorilor, ba clipeşte iute-iute, apoi nitam-nisam lasă capul pe un umăr şi face şmecheros şi complice căruiva localnic din ochi".

Capodopera lui Vasile Vasilache, *Povestea cu cocoşul roşu*, un roman parabolic mult contestat în anii ′60 - ′80, în prim plan pentru accentele satirice şi limbajul esopic în transfigurarea utopiilor din perioada postbelică, face parte din literatura antidogmatică, subversivă, literatură care deviază de la preceptele şi dogmele oficiale, prezentându-se ca „o disidenţă pe jumătate, sau pe sfert, atât cât permitea cenzura" [176, p. 10]. O bună parte din proza basarabeană de calitate vine din folclor. Într-un dialog cu Ion Ciocanu, Vasilache, spre sfârşitul carierei literare, se confesa descoperindu-se „un fel de prozator… ‹‹indian precolumbian›› (…) S-a îmbăiat în folclor şi Ion Druţă, nu întâmplător îşi intitulează primele proze mai dimensionate *Frunze de dor, Balade din câmpie…* Şi câte alte titluri ne caracterizează ca o rezervaţie de cultură folclorică şi folcloristică" [54, p. 11]. Andrei Hropotinschi, evidenţiind elemente ale comicului în romanul lui Vasilache, concluzionează că „un loc de vază îl ocupă filiaţiile cu poetica operelor folclorice" [115, p. 239].

Folclorul, cenzurat şi el în anii regimului totalitar, este, pentru şaizeciştii basarabeni, o sursă sigură de furnizare a modelelor autentice de artisticitate. Printre puţinii clasici, expurgaţi şi ei, Ion Creangă are o anumită trecere, în perioada proletcultistă, ca „ideolog al ţărănimii" şi mai puţin ca model de creaţie. Ceea ce nu înseamnă că un Grigore Adam sau un Ion Canna, supuşi dogmelor propagandistice, au ieşit de sub modelul lui Creangă. Chiar şi mai târziu un Ion Constantin Ciobanu, cu tot mesajul antiromânesc dintr-un roman ca *Podurile*, nu a putut evita „fondul autentic naţional", tradiţia, „erudiţia paremiologică", „naturalitatea limbajului", toate atât de caracteristice stilului inconfundabil Creangă.

Un scris remarcabil, în linia tradiţiei lui Creangă, are Vasile Vasilache, mai exact, influenţa prozei înaintaşului în nici un caz nu poate fi tăgăduită, dar nici absolutizată. Dacă e să nuanţăm adevărurile general acceptate, trebuie subliniat că Vasilache a prelucrat folclorul după modelul Creangă, „despărţindu-se" de Creangă, în sensul în care Constantin Noica se „despărţea" de

Goethe, dând, în unele aspecte, şi o parodie a aşa-zisei „literaturii moldoveneşti", un fenomen trecut cu vederea şi de criticii care au caracterizat „povestea" lui Vasilache drept „primul roman postmodern scris în Basarabia" [6, p. 38]. Însuşi prozatorul sugerează, deloc întâmplător, o posibilă pistă de interpretare, cea de caricaturizare, ridiculizare a scrierilor caraghioase: „(…) Andrei Lupan citise academiceşte *Povestea cu cocoşul roşu* drept o parodie a literaturii noastre şi a relaţiilor din jur" [54, p. 12]. Şi din punct de vedere „partinic" nu greşea.

Capitolele nouă şi zece, de exemplu, redactate în regim parodic, dar şi notele din studiul „academicianului" în capitolul douăzeci şi doi abundă în formule clişeizate de literatura oficială, de comandă, iar prin acestea scriitorul, iniţiind un dialog subtil cu proza oportunistă, cu „eroii" realismului socialist, cade în dizgraţia regimului. Despărţirea de modelele ipocriziei şi ale minciunii, dominante în literatura timpului, se face, înainte de toate, prin recursul la *râsul popular* sănătos în linia lui Rabelais – Ion Creangă, un râs ambivalent. Cu alte cuvinte, „râsul rabelaisian nu numai că distruge legăturile tradiţionale şi nimiceşte straturile ideale, ele relevă şi vecinătatea directă, frustă a tot ceea ce oamenii despart prin ipocrizia minciunii" [7, p. 392].

În ultimă instanţă, atât lumea, cât şi personajele lui Vasilache sunt în relaţii discrepante, în unele aspecte distonând flagrant cu idealul „omului nou", cu fantasmagoria şi mitologia noii societăţi. O formă subtilă de negare a pseudovalorilor „noii" culturi, impuse de sistemul totalitar, este ridiculizarea, carnavalizarea lor. Serafim din *Povestea cu cocoşul roşu*, un „moldovean moale", este expresia rezistenţei ţărăneşti în faţă cu „teroarea istoriei" (Mircea Eliade), el esenţializează, în fondul profund al romanului, „organicitatea", „patriarhalitatea", „conservatorismul fiinţei naţionale", în timp ce Anghel, caricaturizat, deci deformat vizibil, e purtătorul noului formal, al „progresului". Dincolo de credulitatea, prostia sau naivitatea lui Serafim şi perversitatea demonicului Anghel identificăm dialogul subtextual dintre două lumi, lumea veche, patriarhală, cu valorile ei cristalizate pe parcursul a sutelor de ani, exponent al căreia e Serafim, şi lumea nouă, a unui *homo sovietikus*, în persoana lui Anghel. Deformarea caricaturală a personajelor, dialogul lor în răspăr, jocul de limbaj, prepusele şi, nu în ultimul rând, „gura satului" intensifică atmosfera carnavalescă a romanului. Carnavalizarea, după Mihail Bahtin, nu se reduce la „o schemă exterioară şi imobilă, care se aplică unui conţinut gata plămădit, ci e o formă foarte mlădioasă de viziune artistică, în felul ei un principiu euristic, ce facilitează descoperirea noului, a ineditului" [8, p. 233].

Povestea cu cocoşul roşu este un roman dialogic la diferite niveluri, elemente ale structurii lui. Raportul dialogic între Serafim şi Anghel, e reductibil, în ultimă instanţă, la confruntarea a două ideologii, iar protagoniştii, atraşi în dialog, se fac „ideologi fără voie" [8, p. 153]. „Prostul" de Serafim e, la urma urmelor, un fel de Ionică cel prost din celebra poveste a lui Creangă, prostind colectivitatea atoateştiutoare. Însuşi naratorul îl caracterizează pe Serafim într-un rezumat

elocvent: „acest Serafim ori e un prost din cei pe care abia îi ţine pământul, ori e hâtru de n-are pereche”. Serafim acesta „din cap până în tălpi e clădit din ‹‹mdeuri››, acestea însemnând:

‹‹Te las să înţelegi cum vrei şi ce doreşti mata, amândoi suntem oameni… Dacă aş zice nu, mata nu m-ai crede, pentru că o să ţi se pară cam puţintel ce auzi, şi ai să mă mai întrebi *de ce, pentru ce, la ce bun,* iar dacă am să spun da, iarăşi n-am să te luminez, căci ai să doreşti să afli cum arată acest *da* la faţă, faptă! Şi când, unde, cum a avut loc facerea? Vezi-mă şi dumneata, chef n-am să lămuresc până în adâncuri, despre adâncul meu – o tăcere prieşte mai mult şi mai frumos adevărului››”. În latura sa esenţială romanul e „povestea vorbei” cu tăceri elocvente. De altfel, dialogul literar se stabileşte la tot pasul, în diferite registre chiar şi, de exemplu, la rescrierea anecdoticului, pe un segment al fabulei cu istoria bâlciului din povestea „Dănilă Prepeleac”. Romanul e impregnat de elemente ce iradiază lumini, reminiscenţe din arhiva şi fondurile tradiţiei.

Râsul popular

Mergând pe urmele lui Creangă, Vasilache se vrea nu numai, vorba lui George Călinescu, un „arhivar al tradiţiei” sau „un erudit, un estet al filologiei” [27, p. 270], dar şi un modernizator al prozei rurale, al rescrierii lumii ca teatru. În dosarul receptării operei lui Vasilache exegeţii literari remarcă *râsul popular*, care e o expresie a libertăţii spiritului, fenomen condamnabil în societatea totalitară; deloc întâmplător, ca ideologii oficioşi să sară cu diatriba „cu povestea nu se glumeşte” [165, p. 67-72]. Fără îndoială, critica îndoctrinată se face a uita că anume prin arta „râsului popular”, ambivalent prin natura lui, marii prozatori au exprimat esenţa comică şi totodată tragică a lumii, iar Vasilache, cu şcoală la marii prozatori, are o bună ştiinţă a poeticii dialogice.

Se ştie că „dialogul socratic” şi „satira menipee”, după Bahtin, stau la baza romanului cu o structură dialogică. Exegeta dialogismului romanului românesc, Aliona Grati, identificând elemente ale carnavalescului, evidenţiază înainte de toate „confruntarea diferitelor puncte de vedere asupra unui anumit obiect; provocarea cuvântului prin cuvânt; participarea activă a tuturor, ilaritatea zgomotoasă; extraordinara libertate a plăsmuirii, îndrăzneala şi neînfrânarea, fantasticul liber, îmbinarea elementului mistic-religios cu un naturalism de speluncă extrem şi grosolan, scandal, comportament excentric, vorbe şi izbucniri nepotrivite, contraste izbitoare şi combinaţii oximoronice, pluralitate de stiluri şi tonuri etc.” [107, p. 81].

Printre primii care disertează despre carnavalescul prozei lui Vasilache este academicianul Mihai Cimpoi, care, în 1969 în volumul *Disocieri* afirma că „(…) proza lui Druţă e tentată de a pleca spre filozofia şi valorile etice ale poporului, proza lui Vasilache caută să surprindă *spectacolul paradoxal* al vieţii. Nota deosebitoare e cu atât mai expresivă cu cât aspectele morale, pe care le dă în vileag ‹‹Povestea cu cocoşul roşu››, sunt împrejmuite de farsă şi bufonerie” [38, p. 115].

Farsa şi bufoneria sunt însoţite de prostia şi savantlâcurile din pretinsul studiu al „academicianului” (capitolele nouă şi zece), accentuând şi mai mult natura carnavalescă a romanului. În ‹‹Viaţa ca întreg ce continuă…››, prefaţă la *Scrieri alese* (1986) ale prozatorului, exegetul revine la intuiţiile disocierilor, subliniind că „în proza lui Vasile Vasilache avem de a face cu o distribuire precisă a rolurilor: cititorul este neapărat spectatorul, eroii îşi au funcţiile lor determinate pe scenă, iar autorul este regizorul care uneori îşi asumă şi rolul de erou principal. Toţi, însă, sunt angajaţi în spectacolul Vieţii însăşi. Nuvelele şi romanele lui Vasilache se vor scene ale acestui spectacol, modele narative ale lui” [44, p. 8]. Desigur, semnificaţia carnavalescului nu se reduce la înţelegerea îngustă, superficială a carnavalului ca spectacol de teatru.

Nu e mai puţin adevărat că prozatorul imită adesea „compoziţia dialogului socratic, dând naraţiunii un caracter de convorbire filozofică în care în jurul faptului evocat, apar mai multe definiţii, ipoteze” [44, p.3].]. M. Cimpoi îl citează, nu întâmplător, pe Mihail Bahtin, relevând specificul râsului carnavalesc care „este ambivalent: include voioșie єi jubilație, dar єi ironie, atitudine zeflemistă; neagă și afirmă, îngroapă și reînvie”, adăugând că prozatorul basarabean „se mișcă cu o deosebită degajare pe scara viziunii satirice: voioșia generală alternează cu intonația discretă a vocii autorului, solemnitatea verbului scade brusc și cade chiar în neutralitate epică, condensarea aforistică își are la polul opus un retorism despletit, farsa, caraghioslâcul elementar înlocuiește dezvăluirea dezacordului adânc dintre esență și aparență” [44, p. 7]. Fără îndoială, carnavalescul, aşa cum demonstrează Mihail Bahtin, constituie una dintre sursele estetice importante în poetica romanului polifonic. Elementul carnavalesc accentuează caracterul subversiv al romanului, exprimând prin *comicul de limbaj, comicul de situaţie* sensul tragic al unei existenţe anodine, fără şanse de a accede la utopiile comuniste.

Într-un dialog cu criticul literar Ion Ciocanu, maestrul Vasile Vasilache se destăinuie că, prin unul din personajele romanului, el îşi râde de sine şi de epoca sa: „Câte am pus din mine în Serafim Ponoară, numai Dumnezeu bunul ştie!..” [54, p. 13]. O sugera şi motto-ul la prima versiune a poveştii: „Stăpâniţi lucrurile în aşa fel, ca şi cum nu le-aţi stăpâni deloc”. Este adevărat că în protagonistul Serafim Ponoară autorul a esenţializat un tip. În acest sens, Vasilache spune că „(…) am început a băga în el nu mai ştiu câte fiinţe mie cunoscute… În satul meu era unul care călca aşa cum calcă Serafim Ponoară. (…) Şi era altul cam mutălău. Apoi altul sucit in fire, apoi încă unul bun fără margini. De copil căscam ochii şi gura la oameni, încât ai casei erau îngrijoraţi… Deci, la maturitate de ce nu l-aş fi turnat în Serafim Ponoară pe acel copil?” [54, p. 18 - 19].

Nuvela-scenă în spectacolul lumii

La o lectură mai atentă a romanului, se intensifică impresia că „povestea” a fost concepută pentru un scenariu de film (lucru confirmat şi de mărturisirile scriitorului care în 1964 face

Cursurile Superioare de Scenaristică la Moscova). Deosebit de relevante, în planul scenarizării, sunt mai multe scene. Dintre acestea se evidenţiază „ochiul cinematografic" în vizualizarea drumului parcurs de bouţ şi Cozoroc spre iarmaroc, imaginea lumea-iarmaroc, „şezătoarea – însurătoarea" lui Serafim cu „fata de poveste Zamfira", spectacol burlesc înscenat de Anghel etc. Toate scenele sunt, cum le califică Mihai Hanganu, nişte ‹‹minispectacole›› într-un ‹‹macrospectacol››: relevante în acest sen sunt şi „ personajele rustice burlești: Chirică - prostul (care ne amintește de dracul din poveetile lui Creangă), hărțăgosul, blajinul, istețul – patru tipuri ale teatrului tradițional popular, patru măști străvechi ce vin din evul mediu şi ne amintesc de ‹‹comedia dell arte›› " [112, p. 94]. Între alte mostre ale autenticităţii carnavaleşti a acestui roman se numără legenda despre originea satului „Necununații" sau istoria bătrânei Ileana.

Romanul *Povestea cu cocoşul roşu* are, cu adevărat, o „structură nuvelistică" [37, p. 11], tot aşa cum şi *Balade din câmpie* (1963) de Ion Druţă sau romanul *Podurile* (1966) de Ion Constantin Ciobanu, ca să ne limităm doar la cele mai reprezentative texte pentru contextul epocii, acestea nu au o construcţie romanescă autentică, în sensul tradiţiei romanului clasic, ele se prezintă drept nişte conglomerate, o sumă de nuvele sau nuvelete, care sunt organizate în serii, în logica prezentării personajelor, istorisirilor, evidenţiate, la conducerea naraţiunii de către autor, un autor care apelează, de regulă, la tehnica contrapunctului. „Nuvela (fie fabuloasă, fie realistă) este (…) un spectacol. Conţinutul ei universal e aşa de tipic, încât foarte adesea ascultătorul îl cunoaşte. Nuvela nu e ascultată pentru observaţia ei, ci pentru modalitatea spunerii" [26, p. 250 - 251]. Pornind de la sugestiile lui Călinescu despre Creangă, putem afirma cu siguranţă că în proza basarabeană cultul spunerii, al povestitorului e moştenit genetic.

Vasilache este actor, cu adevărat, indiferent dacă el are o prezenţă vizibilă ca actor sau invizibilă ca regizor. Limba lui Vasilache, mai exact, limbajul personajelor lui Vasilache, ca şi în cazul lui Creangă, „e un mod al lor de existenţă" [26, p. 249]. Şi personajele lui Vasilache trăiesc prin limbaj, modalitatea de reprezentare cea mai eficace nu numai la Ion Luca Caragiale, dar şi la Creangă. „Amândoi caracterizează dialogic şi au un umor verbal pe care îl comunică personajelor" [26, p. 256].

Limba lui Vasilache, „artistul", a lui Serafim Ponoară sau a lui Anghel Farfurel e incontestabil dialogică; în genere, autorul-narator şi personajele au voci distincte, bine individualizate: „Totul se contrapunctează, la Vasilache, adunându-se într-o singură partitură" [37, p. 11], generând polifonia romanului.

Oralitatea stilului

O dominantă a modelului narativ Creangă e *oralitatea,* acelaşi fenomen e specific şi lui Vasilache, care în *cuvântul autorului* recurge la citate deschise, precedate de formula – *vorba ceea*

– în curată manieră specifică stilului şi limbii lui Creangă. Acestea au funcţia *rezumatului narativ*, cu care se încheie o *scenă* (de altfel, figuri narative favorizate şi de Ion Druţă) şi din care reţinem doar câteva: „*Vorba* cântecului: vezi rândunelele se duc, se scutur frunzele de nuc…”; „Este o *vorbă* străveche: nu iese fum până nu aprinzi un chibrit…”; „Este o *vorbă:* în câmp, la imaş, mila văcarului e mai preţioasă ca cea a preotului, în altar…”; „*vorba* veche, rău cu rău, când caţi – iaca-i bine!”; „Casa – aceeaşi, *vorba* ceea, nimic nou sub lună, numai că an de an tot mai intră în pământ casa, ca şi Nădejdea”; „avea un nu ştiu ce, un nu ştiu cum, *vorba* cântecului” etc., etc.

Dintre procedeele stilistice la nivel sintactic sunt *repetiţia* şi *elipsa* utilizate în maniera lui Creangă: „Dar el, copilul, cuminte, dar el, băiatul, ascultător!”; „Acu′, dacă l-a născut, băiatul n-avu încotro să nu crească. Adică, începu a creşte, însă nu chiar ca ăl din poveste, ei, dar câte olecuţă tot creştea. Aşa că azi creşte, mâine creşte, poimâine nu creşte, dar tot creşte!...”.

Recognoscibilă este şi arta descrierii. Destul de frecvent perspectiva naratorului în romanul lui Vasilache e suprapusă treptat pe cea a bouţului sau, cel puţin, dacă realitatea nu e văzută cu ochii bouţului, perspectiva e din spatele lui: „Soarele era sus de-acum şi bouţului îi ghiorăia maţul a iarbă, căci la vremea asta el se afla zilnic în cireadă. Iar în cireadă tot dă, Doamne, zile!... Necaz atâta-i: muştele şi tăunii, care vor şi ei să trăiască, dar de ce ai coadă şi simţ în tine?...

Ba ici un pâlc de case, ba acolo unul de oameni – aşa s-a trezit cu lume tot vălurind în jur, tot huruind, tot pocnind – nici tu imaş, nici tu semănături, ci numai piatră şi piatră, piatră în piatră şi piatră pe piatră; piatră urcă în sus, piatră coboară în jos; gardurile îs de piatră, porţile îs de piatră, drumurile îs de piatră şi copitele se vaietă: tuc-tuc, tuc-tuc peste piatra asta. Iar peste acestea, văzutele şi auzitele, mai răsună claxoane, uruituri, gem fumăraia şi colbăraia. Ei, să n-o iei tu din loc, ca de streche?!...

– Mu-u-uh!”.

S-a remarcat că *repetiţia*, caracteristică limbii vorbite, este la Creangă o formă a oralităţii, indiferent de elementele artistice care se repetă [129]. Trebuie observat că Vasilache apelează frecvent la repetiţiile sinonimice. De exemplu, în limbajul lui Angel Farfurel: „Facem poreadcă, ordine, disciplină…”; în capitolul „academicianului”: „Ori că mamă-sa purta numele văii, ori că valea purta numele mâne-sii, nimeni nu-şi bate capul în ziua de azi, afară de un savant de la Academie, dar şi acela, nemaidând de capăt prepuselor, zice: ‹‹Fiinţa fiind mereu sub fiinţări, iaca ce voi spune eu: chiar dacă a fost, cum a fost – cumva garantat că a fost! Nicicând n-a fost fără nicicum să nu fi fost››”.

Teatralitatea lumii lui Vasilache este accentuată pronunţat, ca şi la Creangă, de naraţia care, în cea mai mare parte, evoluează prin intermediul dialogului propriu-zis dintre personaje ori, eventual, prin alte mijloace dialogice care apar în pasajele autorului, opinie lansată de G. Călinescu

[27, p. 247 - 292] acreditată de majoritatea exegeţilor lui Creangă, teoreticieni în materie de naratologie.

În ceea ce priveşte natura populară a stilului lui Creangă, lucrurile s-au limpezit, în fond: deseori naraţia e un joc de monologuri disimulate, jucate de autorul narator tentat de comentarii ale unui „moralist jovial". Referindu-se la limba şi stilul lui Creangă, Mihaela Mancaş precizează că opera marelui povestitor „dă dovada unei limbi şi a unui stil foarte elaborate, caracterizate prin aglomerarea pe un spaţiu relativ restrâns a unui mare număr de procedee lexicale sau de sintaxă populară, printr-un umor bazat pe dialog, totul în defavoarea desfăşurării epice lineare, care constituie specificul naraţiei populare" [130, p. 250]. De aici decurg şi particularităţile modelului narativ Creangă. Un alt constituent inconfundabil al modelului e lexicul regionalist. Materialul lingvistic care stă la baza scrierilor lui Vasilache abundă în regionalisme: *harbuji, jnepătură, haţachie, chipileuci, haţmaţuchi, bohonos, hereţală, drasti, pelinci,harjatane, ciocleje, învârvona, coşcovitură, gligan, puiniţiti, mihoti, zămoşi, maladeţ, zlămăci, zvenovoi, tanţuri, nacealnici, buliharea, lozdanca* etc.

În cuvântul autorului se recurge la citate deschise cu formula – *vorba ceea* – în curată manieră specifică limbii lui Creangă: „*Vorba* cântecului: vezi rândunelele se duc, se scutur frunzele de nuc…"; „Este o *vorbă* străveche: nu iese fum până nu aprinzi un chibrit…"; „Este o *vorbă:* în câmp, la imaş, mila văcarului e mai preţioasă ca cea a preotului, în altar…"; „*vorba* veche, rău cu rău, când caţi – iaca-i bine!"; „Casa – aceeaşi, *vorba* ceea, nimic nou sub lună, numai că an de an tot mai intră în pământ casa, ca şi Nădejdea"; „avea un nu ştiu ce, un nu ştiu cum, *vorba* cântecului" etc., etc.

Dintre procedeele stilistice la nivel sintactic sunt *repetiţia* şi *elipsa* utilizate în stil crengian: „Dar el, copilul, cuminte, dar el, băiatul, ascultător!"; „Acu′, dacă l-a născut, băiatul n-avu încotro să nu crească. Adică, începu a creşte, însă nu chiar ca ăl din poveste, ei, dar câte olecuţă tot creştea. Aşa că azi creşte, mâine creşte, poimâine nu creşte, dar tot creşte!...".

Remarcabilă este arta descrierii din perspectiva naratorului suprapusă treptat cu cea a bouţului sau, cel puţin, dacă nu e văzută cu ochii bouţului, perspectiva e din spatele lui: „Soarele era sus de-acum şi bouţului îi ghiorăia maţul a iarbă, căci la vremea asta el se afla zilnic în cireadă. Iar în cireadă tot dă, Doamne, zile!... Necaz atâta-i: muştele şi tăunii, care vorşi ei să trăiască, dar de ce ai coadă şi simţ în tine?...

Ba ici un pâlc de case, ba acolo unul de oameni – aşa s-a trezit cu lume tot vălurind în jur, tot huruind, tot pocnind – nici tu imaş, nici tu semănături, ci numai piatră şi piatră, piatră în piatră şi piatră pe piatră; piatră urcă în sus, piatră coboară în jos; gardurile îs de piatră, porţile îs de piatră, drumurile îs de piatră şi copitele se vaietă: tuc-tuc, tuc-tuc peste piatra asta. Iar peste acestea,

văzutele şi auzitele, mai răsună claxoane, uruituri, gem fumăraia şi colbăraia. Ei, să n-o iei tu din loc, ca de streche?!...

– Mu-u-uh!”.

S-a remarcat că repetiţia, caracteristică limbii vorbite, este la Creangă o formă a oralităţii, indiferent de elementele artistice care se repetă [130]. În consens cu această opinie, trebuie observat că şi Vasilache apelează frecvent la repetiţiile sinonimice: în limbajul lui Angel Farfurel: „Facem poreadcă, ordine, disciplină…”; în capitolul „academicianului”: „Ori că mamă-sa purta numele văii, ori că valea purta numele mâne-sii, nimeni nu-şi bate capul în ziua de azi, afară de un savant de la Academie, dar şi acela, nemaidând de capăt prepuselor, zice: ‹‹Fiinţa fiind mereu sub fiinţări, iaca ce voi spune eu: chiar dacă a fost, cum a fost – cumva garantat că a fost! Nicicând n-a fost fără nicicum să nu fi fost››”. „Dacă se vorbeşte în cazul lui Creangă de existenţa unui geniu al limbii, atunci nu sunt avute în vedere simplele competenţe lingvistice, chiar dacă opera este, şi din acest punct de vedere, un document. Sintagmele populare, moldovenismele, formulele fixe, proverbe şi zicători, toate acestea funcţionează deseori ca un organism în sine” [92, p. 118]. Dacă e să ne referim la portretele celor cinci monştri care îl ajută pe Harap Alb, ne putem întreba „dacă ele urmăresc în mod real vizualizarea unor figuri, proiectarea lor imaginară, transpunerea într-un plan al referenţialităţii, sau dacă ele devin un exerciţiu gratuit al jocului cu cuvintele, din care nu lipseşte componenta auditivă, poate cea mai importantă” [92, p.118].

Referindu-se la propoziţia de debut al romanului, prozatorul subliniază: „(…) propoziţia are caracter biografic. Nimeni niciodată n-o să spună de ce Vasile Vasilache n-a scris la persoana întâi. Putea să scrie: ‹‹La început eram bou››. Dar mărturisirea devine neverosimilă: ‹‹Aida-deh!›› Niciodată nu eşti crezut.. că te mărturiseşti până la capăt” [54, p. 18]. În opinia autorului, naraţiunea la persoana a treia i-a oferit mai multe modalităţi de disimulare şi mai multă putere de exprimare: „Posibilităţile divagatorii sau posibilităţile de a judeca, a comenta şi a te adânci sunt numai acelea care merg de la persoana a treia”. Şi pe loc precizarea: „Deşi mereu şi pretutindeni în text rămâi încifrat, criptic la persoana întâi” [54, p. 18].

Pentru a ilustra natura limbajului ca mod de existenţă a personajului aducem un fragment luat aproape la întâmplare: „Bălan stătea cu urechile pleoştite, pentru că unuia nu-i mai trebuie, deoarece te scoate peste hotar şi te duce unde a dus surdul roata şi mutul iapa, iar altul nici nu se uită, fiindcă iarăşi nu-i trebuie, aşa că bou-bouţ, dar dacă ar fi fost vremurile lui Esop, iar el un bou-filozof, ar fi rumegat astfel de gânduri:

‹‹Doi nebuni! Unul cere mult, altul dă puţin… Adică, de ce-s nebuni? Că dau? Atunci deie unul cât are, altul ieie cât dă! C-atâta-i lumea asta, de ce să se numească nebuni? Cine-i preface în nebuni? Ce-o mai fi şi asta: nebun? Numai şi numai de-al dracului, că umblă pe două picioare? M u l t? P u ţ i n?... D-apoi lumea-i cât e lumea şi pământul, pe cuptor nu bate vântul, că nici pulpa

mamei nu se întinde mai mult decât o pulpă de vacă, iar lapte… Eh, laptele, de când i-am uitat eu gustul!...››". Aluziile sunt foarte transparente.

În toate timpurile, anume nebunii, bufonii sau „proştii" sunt cei care, în spectacolul enorm al lumii, au fost în măsură să spună adevărul vieţii, să exprime prin râsul popular, de regulă în formă comică, tragismul existenţial. Vasile Vasilache a avut intuiţia artistică şi premoniţia căderii unei lumi, moartea şi totodată naşterea ei fabuloasă sugerată de Apis-Bălan, care, în final, e „împăcat şi mulţumit, şi liber", iar caracterul subversiv al romanului este stimulat, cum am încercat să demonstrăm, de celebra metaforă a lumii ca spectacol, o imagine cu valoare intrinsecă în modelul narativ Creangă, dar şi cu atâtea afinităţi în scrisul lui Vasile Vasilache.

2.4. Ion Druţă: modelul narativ în romanul copilăriei

În acest subcapitol se examinează impactul modelului narativ Creangă asupra prozei lui Ion Druţă. Sunt analizate în plan comparativ raportul dintre personaj şi autor, figurile narative, dominantele stilistice ale povestirilor *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă şi *Horodişte* de Ion Druţă. Accentul se pune pe „cultul povestitorului", „oralitatea", „erudiţia paremiologică", „simţul genial instinctiv al limbii", „plăcerea de a povesti", elemente intrinseci ale modelului narativ în linia tradiţiei Creangă – Sadoveanu.

Întoarcerea la matricea stilistică

Despre raportul dintre modelul narativ Creangă şi Druţă s-a scris enorm de mult. Cele mai multe opinii exprimă un adevăr incontestabil, general acceptat, modelul Creangă are un statut privilegiat în demersurile criticilor basarabeni – Vasile Coroban, Mihai Cimpoi, Nicolae Bileţchi, Ion Ciocanu, Mihail Dolgan, Anatol Gavrilov, Elena Ţau, Vasile Badiu, Alexandru Burlacu, Andrei Ţurcanu, Aliona Grati, Timofei Roşca, Maria Şleahtiţchi, Nina Corcinschi, Victoria Fonari, Alexandru Moraru etc. –, dar, în rare cazuri, subiectul este analizat concret pe text.

În prefaţa la *Scrierile* lui Ion Druţă în 4 volume, Ion C. Ciobanu notează: „Proza moldovenească, prin anii cincizeci, când şi-a făcut apariţia Ion Druţă, era încă fără Negruzzi, fără Creangă, fără capodoperele secolului XIX. Era deci mai mult decât o proză tânără" [1, p. 5]. Din cele vreo treizeci de nuvele publicate de la debut şi până la 1959, anul apariţiei eseului despre Cehov şi a dramei *Casa mare*, aşa cum observă Nicolae Bileţchi, „… mai mult de jumătate din ele au la bază subiecte de sorginte folclorică (…) Neputând beneficia de tradiţiile clasice, Druţă venea, în temei, din creaţia populară. Şi venea bine" [13, p. 269].

Un adevăr incontestabil e că toţi scriitorii basarabeni, care au venit în literatură în „obsedantul deceniu", în lipsa marilor clasici, puşi la index, au fost nişte autodidacţi, făcând şcoală literară la folclorul românesc sau „clasicii" instituţionalizaţi.

Debutul lui Druţă, care nu se înscria în preceptele dogmelor stalinist – jdanoviste, a stârnit mai multe animozităţi între scriitorii „transnistreni" şi cei „basarabeni", chiar dacă şi unii şi alţii veneau din folclor şi evocau aceleaşi realităţi. Proza lui Druţă de inspiraţie rurală şi cu devierile ei de la modelul realismului socialist reprezintă, înfruntând teroarea istoriei, continuitatea fiinţei româneşti în spaţiul dintre Prut şi Nistru.

Într-o reflecţie asupra modelului narativ al prozatorului, Dumitru Micu subliniază la modul general: „Prin atmosferă şi tonalitate, prin tipurile de situaţii, intermitent chiar şi prin scene concrete, discursul narativ şi evocativ al lui Ion Druţă deşteaptă în memoria lectorului, difuz, rezonanţa din cam întreaga proză narativă românească în duh tradiţional: din Ioan Slavici, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Ion Agârbiceanu, Pavel Dan. Şi mai ales din Creangă, Sadoveanu, indiscutabil" [138, p. 62].

Ceea ce îl apropie pe Druţă de prozatorii consacraţi e originalitatea necontestată a vieţii patriarhale, moralitatea şi spiritualitatea creştină a ţăranului la o altă vârstă istorică. În acest sens se pot aduce mai multe opinii care nu schimbă fundamental fenomenului artistic Ion Druţă.

Reflectând asupra literaturii de inspiraţie rurală sau cu seve din spiritualitatea arhaică, Theodor Codreanu e de părere că Ion Druţă „… se trage direct din „mantaua" lui Ion Creangă (vezi şi nuvela *Horodişte*), dar fără nici o urmă de epigonism şi acesta ni se pare a fi meritul său de căpătâi. Faptul se explică nu numai prin puternica originalitate a lui Ion Druţă, ci şi prin împrejurările istorice diferite în care au trăit şi creat cei doi povestitori. Inefabilul armoniei, rezultat al umorului pur al humuleşteanului, deşi încă răzbate cu discreţie ca o boare de primăvară, a rămas îngropat undeva în lutul din adâncuri, fiindcă deasupra au bătut vânturile aspre ale istoriei moderne" [96, p. 433].

Impactul lui Creangă e sesizabil, dacă e să apelăm la observaţiile Elenei Ţau, în „monopolizarea perspectivei narative" [96, p. 184 - 189], este vizibil în „lumina poetică a copilăriei", cum demonstrează Victoria Fonari [96, p. 190 - 196]. Într-un anumit sens, nu putem face abstracţie nici, cum constată Klaus Heitmann, de „… peripeţiile amuzante ale micuţului Trofimaş, un personaj atât de viabil ca şi eroul din *Amintirile din copilărie* ale lui Ion Creangă (poate fi comparat cum Trofimaş a cumpărat căciula cu episodul despre pupăză la Creangă) sau micul Nicolae din *Moromeţii* lui Marin Preda, dacă e să facem paralele româneşti mai cunoscute" [96, p. 413].

Raportul autor-narator-personaj

Textul memorialistic *Horodişte* e numit de Druţă „povestea satului meu de baştină, povestea copilăriei mele" [1, p. 65]. Mihai Cimpoi îl defineşte ca „naraţiune autobiografică" [40, p. 173], Theodor Codreanu îl taxează ca nuvelă [96, p. 433], Haralambie Corbu, ca povestire [96, p. 88],

iar Constantin Cubleşan îl tratează ca roman: „… este romanul satului natal, al familiei, cu toate încrengăturile ei, şi nu mai puţin al oamenilor în mijlocul cărora a făcut primii paşi în viaţă” [89, p. 52]. În susţinerea acestei categorisiri se aduc şi alte argumente: „Firesc, romanul se încheie odată cu depăşirea acestei vârste („frumoasa împărăţie care se numeşte copilărie”) şi coincide, semnificativ, cu plecarea familiei din Horodişte, pentru a se stabili „într-un sat nou, cu numele de domnitor, aşa-zisul Ghica-Vodă”. De aici încolo, se va scrie (probabil?!) un alt… *roman*, personajul *amintirilor* va avea, desigur, altceva de povestit, lumea lui de-acum încolo va fi alta” [89, p. 52].

Povestirea *Horodişte* evocă „anii de ucenicie” (M. Sadoveanu) a scriitorului, oferind date preţioase cu privire la geneza unor personaje ale operei sale. Constantin Cubleşan are convingerea că „romanul autobiografic *Horodişte*” e „o construcţie literară în sine”, „un roman al copilăriei, în rând cu oricare altă asemenea creaţie din patrimoniul universal” [89, p. 56]. Lumea creată de Druţă este una „pregnant tradiţională” [96, p. 252].

În literatura anilor ′60 –′70 ai secolului trecut, devenise aproape un clişeu descrierea idilică a satului într-o proză, în mare parte, mioritică şi sămănătoristă. Are destule pagini senine despre satul moldovenesc şi Ion Druţă, însă, ciudat lucru, în povestirea autobiografică satul de baştină e prezentat în cu totul alte culori. Dacă Humuleştii lui Creangă te fascinează prin „pitoresc”, „idealizarea vieții rurale” și „autenticitatea fondului etnofolcloric”, fenomen general recunoscut și acceptat de exegeza crengiană, apoi Horodişte, întradevăr, te întristează prin mizeria și umilința existenţei materiale. Să fie aceasta o relicvă a schemei de „oglindire” artistică: „trecut întunecos – prezent/ viitor luminos”? Este greu de dat un răspuns univoc: „Bătrâna Horodişte, cu drumurile sale înguste şi întortocheate, cu cătină crescută pe sub garduri, cu acoperişuri de case vechi, cârpite ici-acolo cu muşchi verde…”, cu renumitele ei gloduri: „nu cred să existe pe faţa pământului un alt loc unde toamna ar fi mai gloduroasă decât în Horodişte”. Satul de baştină este evocat cu necaz şi scârbă, dar şi oarecare nostalgie a timpurilor şi oamenilor care au fost. „Mulţi dintre eroii cărţilor mele au împrumutat anumite trăsături de la tata, adică nu atât le-au împrumutat, cât le-au furat, pentru că tata, într-un fel pe care nu mi-l pot explica nici acum, se ferea şi de vorba şi de scrisul meu”.

Într-un fel aparte, cu multă căldură şi seninătate, sunt evocaţi părinţii, figuri emblematice, veghind destinul „copilului universal”. Cum e firesc, şi mama şi tata, sunt prezentaţi în mod diferit. În *Amintirile* lui Creangă domină figura mamei, icoană vie, uşor idealizată şi sacralizată; în povestirea lui Druţă domină tata, departe de a fi un sfântuleţ, dar ambii părinţi sunt evocaţi cu căldură. *Mama* – „acest cuvânt frumos, rotund, pe care noi mai mult îl cântăm decât îl rostim, şi uneori se pare că tot ce a fost mai frumos şi măreţ plăsmuit în faţa lumii noastre e legat de acest cuvânt” – şi *tata*: „La şcoală tata nu a umblat, pentru că nu a fost dat atunci când era bun de şcoală,

iar mai apoi n-a vrut să înveţe din mândrie, primindu-şi soarta fără a cerca s-o cârpească pe ici, pe acolo. Ştia doar a se iscăli: a învăţat asta făcând armata la împăratul Nicolae, dar semna automat, într-un fel de înfrigurare, şi după ce-şi punea iscălitura, nu era în stare să deosebească o literă de alta. Socotea, în schimb, foarte bine şi, spre marea noastră zavistie, desena frumos cai – cai la păscut, cai la arat, cai alergând cu sloboda prin câmp fără frâu, fără căpăstru". Tata este amintit mai frecvent în situaţii în care îl evidenţiază printre ceilalţi: „… i-a plăcut să stea cu oamenii la un pahar de sfat, era un foarte bun povestitor şi, deseori, când mama începea să mestece mămăliguţa, iar tata nici pomeneală, mă trimite la câte o răscruce să-l caut şi să-i spun că se răceşte mâncarea. Ţin minte – de câte ori găseam mulţime de oameni cu gurile căscate în jurul lui! El nu se grăbea. Vorbea încet, arar, înşurubând aburul curiozităţii şi ridicându-l până la punctul critic al exploziei. Unde mai pui că tata nici nu povestea ceea ce era rugat să povestească, ci ceea ce i se părea lui că ar fi bine de povestit azi, pe locul ista, pentru că trăncăneala ţăranilor la răscruce de drum, aşa-zisele palavre, sunt de cele mai multe ori romane-epopei la împletirea cărora fiecare dă câte-o mână de ajutor, dezvoltând şi adâncind anumite lini de subiect".

Atitudinea autorului se modifică atunci când se referă la relaţiile lui cu cei apropiaţi, relevând bunătatea şi sfinţenia mamei într-un fel specific doar lui Druţă: „Eram mezin, al patrulea copil, ori, cu cele două surori ce-au murit de mici, al şaselea, aşa încât, atunci când m-am ridicat copăcel, rămăsese puţin din frumoasele gâţe negre pe care le avusese mama de fată mare. Mai erau însă tineri şi plini de viaţă ochii negri, faţa bălaie, încununată de un zâmbet plin de bunătate – sfinte Dumnezeule, atâta bunătate creştinească, atâta bunătate omenească, încât orice cerşetor, ori pui rătăcit de cloşcă, orice fir de iarbă călcat de roţi pe-o margine de drum găseau înţelegere şi compătimire în inima ei".

Cu ironie şi inocenţă sunt evocate situaţiile în care în centru se află protagonistul: „odată, când ne întorceam de pe undeva, ţin minte că am întrebat-o pe mama ce i-a venit mătuşii celeia să spună că-s frumos.

Mama s-a oprit foarte mirată:

– Da de ce să nu zică aşa?

– Care frumos, când, nu vezi? – şi fruntea, şi nasul, şi obrajii mi-s numai pistrui…

Mama a râs atunci pe marginea aceea de drum – a râs încet, îndelung, cum n-o mai văzusem până atunci să râdă. Toată ziua ceea a umblat senină, dragostea ei pentru mine creştea ca o pâine de grâu curat".

Raportul dintre *autor* şi *personaj* este unul dialogic. Naraţiunea se efectuează la persoana întâi, de către povestitorul matur: „Mă tot întorc iar şi iar din freamătul anilor, din goana gândurilor, caut să văd de n-a mai rămas ceva sfânt pentru mine şi nepomenit în aceste pagini, ceva care se va trezi mai apoi în memorie şi mă va tot chinui ca un spin din toamna trecută.

Firește, au fost multe şi de toate. Au fost nopţi cu ploi, cu fulgere şi cu trăsnete. Bătea urgia în ferestre, se cutremura pământul de tunete, iar noi şedeam grămăjoară la cald, la adăpost, şi asta însemna că, fiind copil, am avut părinţi ş-am avut casă părintească. Au fost ierni cu ger, cu viscole, dar în zilele celea grele ieşea tata afară, aducea un braţ de ogrinji cu promoroacă prinsă din suflarea vitelor, mama lua chibriturile, se aşeza la gura sobei, stătea acolo neclintită până începea a vui focul, curgând prin gârla pietruită, iar asta însemna că suntem oameni dintr-un sat aşezat pe un pământ muncit de lume".

Din cele expuse aici deducem că autorul se identifică totalmente cu personajul Ionică. Relatarea e efectuată de autorul narator. Naratorul e autorul matur care ca şi Creangă stă câteodată şi-şi aduce aminte „ce vremi şi ce oameni mai erau prin părţile noastre". Ceea ce îl particularizează pe Druţă între marii înaintaşi, este naraţiunea lirico-simbolică. Mihai Cimpoi dă un diagnostic critic foarte exact: „Druţă impune, autoritar, formula narativă lirico-simbolică, afirmându-se pe linia tradiţiei crengiene şi sadoveniene a literaturii româneşti" [41, p. 174].

În contextul acestor afirmaţii, Maria Şleahtiţchi identifică în textele lui Druţă „vocea patriarhală a unui narator de la *mijlocul secolului trecut* (sec. XIX, subl. n. I. B.)" [182, p. 180]. Ceea ce îl deosebeşte pe naratorul din proza lui Druţă cu cel din *Amintirile* lui Creangă e că „… *naratorul omniscient* în proza lui Druţă, e concurat, pe alocuri, de *naratorul îndoielnic* (o contradicţie subtilă a poeticii sale). Naratorul îndoielnic subminează autoritatea naratorului omniscient. Este cel mai modern element în poetica romanului druţian, de altfel foarte bine cunoscut romanului postmodern" [25, p. 172-173] .

Dacă e să nuanţăm afirmaţiile date, trebuie observat că firul povestirii lui Druţă este deseori întrerupt prin formule de tipul: „*Nu ţin minte* – ori că mi s-a povestit, ori că am citit undeva"; „Lucratul bisericii *o fi fost* pe vremea ceea o mare minune"; „*nu ştiu* ce fac furnicile acolo în furnicarul lor iarna"; „*Nu ştiu cum* se întâmplă"; „*Nu ştiu cum,* dar mi se părea mie atunci, ba mi se pare şi acum…"; „*Nu ştiu* dacă a fost un om tocmai bun…" etc.

Lumea e văzută cu „ochii copilului", dar povestitorul mereu intervine cu precizări ca acestea: „Pavel al Gafiţei, *credeam eu atunci,* n-are decât să scrie cât mai frumos litera „H" din Harabagiu, acesta fiind numele lui. Apoi, *credeam eu,* învăţătorul ar mai fi putut să scrie frumos numele de familie ale rudelor…".

Altfel spus, ceea ce trebuie remarcat, înainte de toate, în modelul narativ al lui Druţă, e „cultul povestitorului", şi apoi „oralitatea", elemente intrinseci ale modelului narativ tradiţional, în linia Creangă – Sadoveanu, dar şi măiestria narativă, redusă de multe ori la explorarea figurilor de stil, a arhaismelor, regionalismelor etc.

Scena şi rezumatul narativ

„Amintirile" se constituie aproape exclusiv din „scene", secvenţe evenimenţiale. Arta narativă a lui Creangă, în latura ei strategică, e asimilată creator de Ion Druţă. Mai multe povestiri ale prozatorului, cu şcoală la Creangă, sunt centrate pe o scenă care se încheie cu un rezumat narativ, altele nu sunt altceva decât o înşiruire de *scene* cu *analepse,prolepse, silepse, scene, rezumate narative* şi alte figuri ale *timpului* sau *modului narativ*, în care *naraţiunea ca reprezentare* („ochiul" cinematografic, în formula lui M. Cimpoi [40, p. 174]) alternează cu *naraţiunea ca expunere*etc.

De regulă, povestirile lui Druţă sunt alcătuite din *scene* cu *rezumate narative* sau viceversa : rezumatul narativ stă în debutul unei scenei. Nu fac excepţie nici naraţiunile din „Horodişte", nişte „montaje" de *scene* cu *rezumate narative*, exact ca la Creangă.

Celebrele aventuri ale lui Nică a lui Ştefan a Petrei cu pupăza, cu cireşii, cu caprele mătuşii Irinuca îşi găsesc la Druţă răsunet în aventura cu bostanii lui moş Petrea: „Avea în anul acela moş Petrea nişte bostani grei, vânjoşi, botoşi, şi te aţâţau, nu ştiu cum, la trântă, la harţă te aţâţau bostanii ceea. Tot stând acolo după bostani şi aşteptând când voi fi găsit, ce-mi vine deodată în cap – da ce-ar fi să iau un bostan şi să-i dau drumul la vale, pe cărare spre bunica?... Fără să stau mult pe gânduri, aleg un bostan mai măricel, pentru că mă interesa să aflu dacă va ajunge bostanul întreg la bunica ori va crăpa în fuga cea mare. Ei, şi apoi esenţialul e să-i vină unui copil ideea, că pe urmă nimeni nu-l poate opri. Veneau bostanii moşului Petrea la vale ca armata lui Papură-Vodă – care plesneşte la o jumătate de drum, care mai depărtişor. Toată coasta ceea de deal era numai bucăţi, numai sâmburi de bostan şi din toată movila numai doi bostani au ajuns teferi până la bunica". Un bostan nimereşte în fântână şi tata se necăjeşte seara întreagă până îl scoate, altul nimeri într-un coş cu pătlăgele: „Tocmai trecea un slobozean cu căruţa pe drum, aducea nişte legume de la grădinile satului, şi, când acolo, vine un bostan de sus, cade în coşul cu pătlăgele şi le striveşte pe jumătate. La început omul avea pretenţii, că ce, adică, cum vine una ca asta, dar m-a scos tata din încurcătură. Fiind slobozean, l-a întrebat pe omul acela că de ce i-a trebuit numaidecât să intre în sat pe acolo, parcă nu i-ar fi fost mai îndemână să vină pe drumul Movilăului? Aici omul a căzut pe gânduri, pentru că, într-adevăr, s-ar fi putut întoarce şi pe drumul Movilăului, şi, vasăzică, nu bostanul, ci soarta era la mijloc, iar pe un moldovean cum îl duci cu gândul la soartă, gata – nici pretenţii, nici supărare".

Majoritatea secvenţelor din povestirea *Horodişte* se încheie cu câte un *rezumat narativ:* „… patima de a vedea o lume senină în jur mi-a rămas pentru totdeauna"; „… oricât şi oriunde l-ar mâna soarta pe om în nesfârşitul său calvar pământesc, scrisul îi va rămâne pururi acelaşi"; „Era ceva suspect, ceva lânced era în toată povestea asta…"; „… şi cu toate că au trecut de atunci ani şi ani, rămân la aceleaşi convingeri, şi femeia care nu-şi aşteaptă bărbatul sara cu masa de-a gata

nu va găsi niciodată înţelegere deplină în inima mea" etc. Chiar şi povestirea se încheie simbolic cu o călătorie în noapte prezentată antitetic („fir de nisip" şi „fund de mare tulbure") într-o viziune cosmică: Chiar şi „luna, dintr-o depărtare senină şi nesfârşită, urmărea cu o oarecare curiozitate călătoria noastră, de parcă ar fi vrut să ghicească – ce se va alege până la urmă din acest fir de nisip în acel fund de mare tulbure?".

Stilul şi omul

Oralitatea şi spiritul crengian animă povestirea autobiografică *Horodişte,* dar care, desigur, aminteşte mereu de o mentalitate bine înrădăcinată. Iată doar câteva reminiscenţe păstrate de memoria epică: „Să-i spui ginerelui că-i al soacrei, asta putea să ţi-o facă numai cei din Horodişte, şi asta tata n-a vrut să le-o ierte consătenilor până la moarte". Sau :„Aş zice că era harnică şi silitoare ca o furnică mama" ş.a.m.d.

Se știe că, în *Amintiri,* naratorul-matur, ca „organizator al textului", se distanţează de naratorul-copil cu „umor jovial". Şi la Druţă umorul e un procedeu favorit de obiectivizare: „A mai fost o fetiţă în rochie roşie, copila cuiva cu care ne-am ascuns odată într-o glugă de cânepă. Ne jucam tocmai de-a mijatca şi, stând acolo în gluga ceea, nebuniţi de năduful cânepei, fetiţa deodată s-a lipit de mine cum nu se lipise până atunci nici una şi m-a întrebat dacă n-aş lua-o de nevastă. La care eu am zis că, mă rog, de ce nu, dar trebuie mai întâi s-o întreb pe mama". Sau:„Mi-ar plăcea grozav să zic că am fost unul dintre cei mai buni elevi, dar adevărul, sfântul adevăr, stă alături, făcându-mi cu degetul, şi zice: nu cumva să spui una ca asta". Îmbinarea *stilului direct* cu cel *indirect* sau *indirect-liber* este bine orchestrată, sugerând şi la nivel de flux al discursului narativ raportul dintre *timpul evenimentelor* şi *timpul naraţiunii*.

Interesul pentru cursul povestirii nu e suscitat atât de moralitatea acţiunilor, cât de caracterul neobişnuit al *cauzelor* şi *efectelor* neordinare ale enunţurilor, etalându-se prin detalii subtile viziunea specifică asupra lucrurilor, evenimentelor. La moartea naşului Vasile, relatează autorul, s-au adunat pentru prima şi ultima oară în casa din Horodişte toate surorile mamei: „Suna sticla în ferestre de atâta bocet, căci glasuri le-a dat Dumnezeu cu nemiluita". Sau: „În vara ceea bunelul, pe semne, de necaz că mezinul Pavel, i-a căzut la război, pe când ginerele, pe care nu avea ochi să-l vadă, gospodăreşte teafăr şi nevătămat a murit şi el".

În definirea modelul narativ druţian, Mihai Cimpoi evidenţiază spiritul tradiţiei: „Cultul povestirii şi povestitorului vorbeşte despre un prozator *moldovean.* Naraţiunea urmează un curs domol al întâmplărilor, sub semnul oralităţii tradiţionale, şi numai din când în când a raccourci-ului, a „ochiului" cinematografic, trădând semne ale poeticii romaneşti a secolului al XX-lea" [40, p. 174]. Nuanţând particularităţile prozei lui Druţă, Maria Şleahtiţchi remarcă „dulceaţa frazei cu ritmul şi umorul bonom", „blândeţea lirică", „filosofia veche, arhaică poate, a acceptării lumii şi

destinului ca pe un dat" [182, p. 180]. Prin arta sa Druţă se sincronizează desincronizându-se cu o poetică ce trimite la o metafizică a unui romancier din alt secol.

În pofida mai multor consideraţii exegetice, trebuie remarcat faptul că măiestria narativă a lui Druţă nu se reduce la *limba* şi *stilul* scriitorului, luate aparte, fără legătură cu eroii, situaţiile, conflictele. Critica pune accent pe lirismul druţian, pe compoziţie, detaliu etc. Mihail Dolgan, relevând *stilul aforistic* şi *viziunea filozofică*, pune accentul pe *turnura* „frazei şi a figuraţiei, care urmează poetica spaţiului mioritic blagian, adică spaţiul ondulat „deal-vale", care turnură „se constituie din orânduiri, întorsături şi logodiri de cuvinte dintre cele mai neprevăzute şi fascinante" [96, p. 216]. Dominanta lui stilistică o constituie, crede exegetul, „*ritmul* şi *ritmicitatea poetică*" [96, p. 216]. Şi încă o observaţie preţioasă: „Deseori I. Druţă propune cititorului „geometrii" stilistice de mare rafinament, un măiestrit sistem de *repetiţii obsesive* ale propoziţiilor, care nu sunt altceva decât un adevărat vers alb juxtapus, în stare să creeze efecte incantatorii" [96, p. 217]. Repetiţiile, în *cuvântul autorului*, intensifică obsesiile naratorului matur: „Iar anii trec. Anii se *duc*. Se *duc* ei acum, se *duceau* şi atunci, de demult, şi cum anii se *duc*, copiii cresc, crescând trec dintr-o clasă în alta, după care iată-ne şi pe noi scoşi de învăţătorul Haralambie la mal". Observaţiile sunt pertinente, dar „geometria" stilului nu e reductibilă la *cuvântul autorului*. Măiestria narativă stă în organizarea compoziţională, în construcţia textului, în intuirea poeticităţii lumii.

În concluzie: povestirea *Horodişte* ne oferă un model exemplar de asimilare creativă a elementelor/ componentelor intrinseci ale modelului narativ tradiţional, model în linia Neculce – Creangă – Sadoveanu.

2.5. Ion C. Ciobanu: povestitorul şi comentatorul

Romanele lui Ion C. Ciobanu *Codrii* (1954, 1957), *Podurile* (1966), *Cucoara* (1975) şi *Podgorenii* (1982) şi cea mai mare parte a prozei scurte răspund rigorilor realismului-socialist. Mai puţin rudimentar şi tendenţios e romanul *Podurile*, în care clişeele şi schemele dogmatice din dilogia *Codrii* sunt colorate în stil personal. La apariţia romanului, un coleg de breaslă, Vladimir Beşleagă, îşi formula entuziasmat intuiţii şi impresii paradoxal de contradictorii: „‹‹Podurile››: o carte paradoxală?" [12 p. 134 - 144], în care un paradox ar sta în „nepotrivirea dintre fond şi formă"[12, p. 135]; „Ciobanu îl urmează într-atât de aproape pe Creangă [12, p. 141]; „în ‹‹Podurile›› toată cartea râde"[12, p. 141]; ceea ce fascinează e forma de expresie a condiţiei celor trei generaţii (moş Toader, Costache, Toderică), „momentele cruciale în viaţa omului: naşterea,, dragostea, nunta, moartea, scenele rituale, felul ţăranului de a vedea viaţa, moartea, fericirea, propria-i condiţie"[12, p. 144]. Vladimir Beşleagă nu descifrează paradoxul privind discordanţa dintre *conţinut* şi *formă.*

Era o intuiţie exprimată inocent, prin clişeele criticii care, din inerţie, fără a conştientiza, opera cu conceptele ideologiei jdanoviste. Este timpul în care teoria realismului socialist arăta unele semne de liberalizare şi printre unele inovaţii ca „realism socialist, sistem artistic deschis" sau literatura „naţională prin formă socialistă prin conţinut". Comandamentul era ca „arta autentică" să acţioneze asupra „conştiinţei maselor", să transforme, pe căile ei specifice, „ideile în acţiune". *Podurile* în raport cu *Povara bunătăţii noastre* ilustrau foarte entuziasmat „noua realitate socialistă". Personajul narator, comentând evenimentele, constată mirat: „La un moment dat mi se pare mie tam-nisam că în Cucoara vieţuiesc mai mulţi oameni" sau: „Nu ştiu se întorsese osia pământului, dar satul nostru era cu gândul numai la veselie" etc.

Se lansase, la modul general, ideea mai multor contradicţii paradoxale între forma *Codrilor* şi forma *Podurilor*, pentru că şi un roman şi altul se referă, în temei, la acelaşi spaţiu şi cadru cronologic. Se insista pe anacronismul fondului şi mijloacelor de expresie din *Codrii* şi poetica oarecum împrospătată din *Podurile*. Se condamnau, cu jumătate de gură, scheme, clişee, fără a se preciza răspicat că romanul (ca şi poezia şaizecistă) încerca să se *abată de la dogmă,* prin „întoarcerea" la formula crengiană şi folclorică.

Nicolae Bileţchi sublinia entuziasmat „*muzicalitatea crengiană"* [subl. n., I. C.-B.], care„se resimte atât de distinct în romanul lui I.C.Ciobanu" [14, p. 179], insistând în demonstraţii pe „expresii de tipul: ‹‹Apoi bine a zis cine a zis››, ‹‹Ş-oi zice ca acela…››, ‹‹Nu ştiu altora, dar mie…››, ‹‹Acum venisem la vorba ceea›› îi aminteşte de Creangă" [14, p. 179]. Aceste formule, sintagme, expresii ideomatice, identificate cu însufleţire, de multe ori nemărginită, creau iluzia revenirii la normalitate, la modelele literaturii clasice. (Creangă trecuse proba în campania antireligioasă, unul doar Ivan Turbincă al lui Ioviţă, în inerţia modei, scăpase, pe un timp scurt, de vigilenţa cenzurii. Haralampie Corbu a avut misiunea să scoată din amorţeală cenzura).

Modelul Creangă în romanul lui Ion C. Ciobanu este interpretat din diverse unghiuri, dar prioritate aveau subiectele *literatura şi viaţa poporului, chipuri de comunişti, mesajul social, mesajul ideologico-estetic* ş.a. Modelul Creangă în ochii lui Haralambie Corbu, de exemplu, e un panaceu pentru toate bolile „literaturii sovietice moldoveneşti". Prefaţa, de proporţiile unei micromonografii la *scrierile* lui Ion C. Ciobanu, înfăţişa într-o formă mai puţin provocatoare ideologia literară a moldovenismului. Întâmplător sau nu, prefaţa dată apare, peste un deceniu, fără careva revizuiri şi adăugiri, la început de „perestroikă". (În propagarea moldovenismului, relaţia criticului cu opera lui Druţă are o istorie aparte).

Criticul găsea anume la Ion C. Ciobanu că: „Anumite elemente narative ale romanului ne duc cu gândul la Ion Creangă, la poveştile şi povestirile acestuia, şi, înainte de toate, la ‹‹Amintirile din copilărie›› ale marelui povestitor din Humuleşti" [61, p. 25]. Drept argument în acest sens sunt aduse personajele cu mentalităţi şi psihologii „de factură populară", „forma specifică a naraţiunii:

oralitatea, adoptarea unor clişee şi figuri de stil, specifice speciilor epice populare (poveştii, de pildă), repetiţiile ş.a.” [61, p. 25].

Romanul e elogiat pentru că Ion C. Ciobanu apelează de învăţătura şi viziunea lumii cristalizată în limbajul popular, colorat în roman cu expresii, sintagme, exerciţii de frazare ca acestea: „Nu ştiu altora, dar mie îmi mergea ca racului, cu toate că mama zicea că sunt născut în zodia cântarului. Nu era să am o bucurie cât de cât omenească, ca să nu trag pe urmă o scârbă cu şuvoaie de lacrimi, coborâte cu boroana prin piept”; „Aşa, o gâgâlice cu ochi, dar îmi plăcea aritmetica la nebunie”; „Ce să vă mai spun, nimeni nu simte aşa de tare ca ciobanul desprimăvărarea”; „Să nu vă pară de şagă: gândurile acestea se abătuseră asupra mea după ce-mi pusesem inima la cale”; „Trebuie să recunosc, că n-o duceam rău nici în zilele de lucru”.

Formulele: „Bine a zis cine a zis”; „Că este o vorbă”; „Cum zice vorba”; „Ş-apoi cine nu ştie vorba din partea locului”; „Acum venisem la vorba ceea”, „Vorba ceea”; „Chiar ca vorba”; „De când lumea”; „Ş-oi zice ca cela”; „Că aşa zic bătrânii”; „Ori cum zicea bunelul”; „Faci şi tu ca cela”; „Apoi bine a zis cine a zis”; „Vorba bătrânească, care zice” şi multe altele.

Oralitatea stilului e accentuată, înainte de toate, de *limbajul viu*, nuanţat, *colorat idiomatic*, *specific moldovenesc*, cu localismele zonei de codru, făcând, cum s-ar spune, tot *deliciul lingvistic al romanului*. Haralampie Corbu afirma, forţând nota, că expresiile populare, dacă ar fi „spicuite aparte, ele ar putea constitui începutul unei culegeri de sine stătătoare”, observând că ele nu sunt pur şi simplu podoabe artistice, ci „întregesc, de regulă, o situaţie, caracterizează un personaj, sintetizează o problemă”[61, p. 25 - 26].

De aceeaşi părere e, de fapt, şi Ion Ciocanu: „ I. C. Ciobanu a reuşit să contureze bine modul de a gândi al satului moldovenesc, felul lui de a se exprima, să-i facă cititorului cunoştinţă cu maximele populare în care s-a materializat înţelepciunea de veacuri a oamenilor muncii. Proverbele, cuvintele proverbiale, zicalele au contribuit în mare măsură la îmbogăţirea coloritului etnic, naţional al romanului *Podurile*, servindu-i însă scriitorului, întâi de toate, la caracterizarea psihologică şi socială a personajelor” [55, p. 206].

În studiul monografic, consacrat creaţiei literare a lui Ion C. Ciobanu, *Podurile vieţii şi ale creaţiei,* criticul Ion Ciocanu, la analiza detaliată a romanului *Podurile* [53, p. 60 – 105], consideră, pe bună dreptate, că „mai cu seamă la începutul romanului ne simţim ca în împărăţia fermecătoarelor opere crengiene sau populare. Inclusiv dialogurile personajelor sunt puternic marcate cu o uimitoare poezie a firescului, a neaoşului vieţii cotidiene a satului de la codru” [53, p. 75 – 76]. Dacă ar fi să traducem în limbajul direct afirmaţiile criticului (raportate la contextul social-politic-cultural pentru că cenzura nu dormea), trebuie să înţelegem că atunci când prozatorul evocă realităţile anilor ′30, armonia dintre *formă* şi *conţinut* este una crengiană. Divagând despre proza ‹‹rurală››, criticul strecoară, ca printre altele, un elogiu care compromite, utilizând o strategie

de a compromite elogiind: „I.C. Ciobanu n-a rămas insensibil la această înnoire de optică scriitoricească", apelând la apropouri „de altfel, chiar asemănările ‹‹Podurilor›› cu creaţia lui Creangă şi cu folclorul par să fi fost stimulate de căutările prozatorilor ‹‹rurali›› ai anilor ′60". Şi în continuare o observaţie maliţios-binevoitoare: „Însă modul de a obiectiva personajele şi situaţiile, propriu prozei ‹‹rurale››", *nota bene!,* „n-a putut fi asimilat de I.C. Ciobanu dintr-o dată şi pe deplin" [53, p. 77]. Ce se dădea delicat de înţeles? În evocarea perioadei de după „eliberare", *modul de a obiectiva personajele şi situaţiile,* vedeţi bine!, n-a putut fi asimilat de I.C. Ciobanu *dintr-o dată şi pe deplin.*

Fondul paremiologic, proverbele şi zicătorile, atât de abundente în *Podurile,* umorul picant, comicul de situaţie, excesiv de frecvent în „romanul-destin", figurile pitoreşti de ţărani bătrâni, evocarea realităţilor, la urma urmelor, nu sunt altceva decât transfigurări artistice ale *amintirilor din copilărie* ale scriitorului revenit la spaţiul şi timpul romanului *Codrii*. Dar toate acestea nu sunt un colac de salvare.

Romanul *Podurile,* nelipsit totuşi de oarecare valoare în prima parte, în care evocă anii ′30 (când Cocoara e Cocoara), a rămas în „cimitirul literelor chirilice"[25, p. 195]. El prezintă un oarecare interes în planul asimilării tehnicii, viziunii şi manierii narative. Naraţiunea la persoana întâi, a protagonistului la vârsta adolescentă, se efectuează ca şi în *Amintirile…* lui Creangă, care „pe de o parte, (…) *povesteşte* evenimentele întâmplate, iar pe de altă parte, (…) înţelege, interpretează, *comentează* aceste evenimente" într-un „cod cultural" (Roland Barthes), reprezentând o „*ideologie*, adică un corpus de proverbe, maxime şi zicători populare care conturează o viziune asupra lumii şi, în acelaşi timp, un sistem axiologic"[112, p. 150] specifice culturii populare.

Romanul e constituit din 12 „poduri", iar fiecare capitol, cu schiţe de Bildungsroman, abundă în întâmplări, scene, pătăranii, exagerat de multe, comentate, de regulă, cu expresii frazeologice, prin intermediul acestora se caracterizează situaţii („Dar nu-i cum vrea omul şi nici cum scrie zodia") şi personaje („Tata mă ocăra că sunt un târâie-brâu şi o gură-cască"), ele abundă în dialogurile dintre bătrâni (bunelul Toader, moş Andrei, moş Pătrache ş.a.), figuri pitoreşti, amintind de moş Nichifor Coţcarul, moş Bodrângă, bunicul David. Moş Toader Lefter rămâne o figură memorabilă.

Moş Toader Lefter rămâne şi azi o figură fascinantă. Personajul din prozopoemele lui Nicolai Leahu, pornind de la sania lui moş Mihail, vorbeşte, nu fără mândrie şi lăudăroşenie, că „Acum vişinul cel din colţul grădinii de s-ar usca mai repede, ce mai coadă de bici am să mai sculptez eu din el, c-o să-mi spună bade şi legionarii lui Traian! Beş-maior gura vacii din poemul postmodernist!, vorba lui Moş Toader Lefter al prietenului Ion C. Ciobanu, care, dacă m-ar lăsa

cu barda în ‹‹Codrii›› săi, atunci ar prospera surcelele bune de aţâţat focul pe meleagurile noastre orfane de propan şi văduve de butan…” [123, p. 85].

Ţăranii lui Ion C. Ciobanu, cu rare excepţii, folosesc mai degrabă un idiom propriu decât unul real. Cele câteva cuvinte parazite în vorbirea lui moş Toader Lefter (beş-maior, gura vacii) salvează doar aparenţele unui limbaj autentic. Dialogurile sunt încărcate cu expresii idiomatice, folosite foarte frecvent pentru caracterizarea psihologică.

Protagonistul, care este şi *povestitorul* şi *învăţătorul* din a doua parte a romanului, ajuns la vârsta matură, este completat de *moralistul* din codul etic comunist. De remarcat că în partea a doua a romanului codul cultural este unul de import, iar povestitorul, prin selecţia şi interpretarea evenimentelor, dublat de comentator, nu iese din standardele vremii, uneori/ de cele mai multe ori sărind peste cal cu antiromânismul.

2.6. Vlad Ioviţă: o rescriere cu Ivan Turbincă

Nuvela cinematografică *Se caută un paznic* de Vlad Ioviţă este o rescriere intertextuală a povestei lui Ion Creangă *Ivan Turbincă*. Nuvela vede lumina tiparului în revista *Nistru* nr. 1 din 1966, anul în care apar cele mai valoroase opere semnate de Vasile Vasilache *Povestea cu cocoşul roşu*, Vladimir Beşleagă *Zbor frânt*, Aureliu Busuioc *Singur în faţa dragostei* ş.a. În centrul imperiului dezgheţul hruşciovian lua sfârşit, dar la pereferiile lui destinderea ideologică s-a mai prelungit un timp.

Lumea pe dos

Prozatorul şaizecist a deprins arta jocului cu subtexte, iar cititorul, cu lectura printre rânduri. În literatura subversivă un loc aparte îl au alegoriile, parabolele, rescrierea unor subiecte de largă circulaţie, bine întipărite în memoria colectivă. Vlad Ioviţă, într-un dialog intertextual cu Creangă, a reuşit să treacă cenzura. Este adevărat că în scurt timp, în aprilie 1970, pelicula este interzisă. Strategia subversivităţii se reduce la încălcarea orânduielilor lumii, la răsturnarea unor situaţii sau revalorizarea unor personaje din poveste cu aluzii transparente la contextul social-politic al vremii.

În povestea lui Creangă, Ivan Turbincă stă de pază la poarta raiului ca să nu intre păcătoşii; în *Se caută un paznic* de Ioviţă, toate lucrurile sunt întoarse cu capul în jos, toată lumea e „pe dos”. În situaţia dată se caută un paznic care să stopeze evadarea din rai a sfinţilor (a se citi din raiul comunist). Pentru contextul politic al regimului totalitar care lansase utopia că în anii '80 lumea va trăi în comunism, neputinţa lui Dumnezeu de a se descurca în treburile lumeşti şi cereşti era o aluzie transparentă la crizele societăţii şi la mizeriile ei, la aparenţele şi esenţele unei lumi în derivă.

Ceea ce sare în ochi chiar în debutul nuvelei sunt scenele de luptă a îngerilor cu câteva zmeie de hârtie: „Arhanghelul, care zbura în fruntea alaiului, vru să le ocolească, dar, avântându-se în sus, dădu peste altele. Şi nu izbuti nici să treacă printre ele, nici să se retragă îndărăt: îşi încâlcise aripile în sfori. La fel păţiră şi ceilalţi îngeri. Şi, ca să-şi descâlcească aripile şi să-şi poată continua zborul, ei scoasere săbiile şi se apucară de hăcuit jucăriile...

Dumnezeu şi sfântul Petru vorbeau despre viitorul păzitor al raiului.

- O să fie greu să găsim omul de care avem nevoie.
- Foarte greu, zise sfântul Petru... Păzitorul raiului trebuie să aibă multe însuşiri bune. Mai întâi să fie un credincios adevărat.
- Apoi să fie răbdător şi să nu cârtească, pentru că va trebui să păzească porţile zi şi noapte, singur, fără schimb...
- Păzitorul trebuie să fie aproape un sfânt, deoarece printre sfinţi are să trăiască".

În cer şi pe pământ o lipsă totală a ordinii divine:

„Arhanghelul aţipise.

Şi de cum aţipise, îngerii săriră în picioare, dându-se de-a berbeleacul, stropindu-se cu apî şi jucându-se de-a mijatca. Unii se năpustiră după fluturi, alţi în harbuzăria de pe coasta văgăunii...

- Iaca!... izbucni apostolul, urmărindu-i zborul. E destul să-i părăseşti pe o clipă şi se împrăştie ca iepurii, lua-i-ar... Parcă dă strechea întrânşii. Eu cred, Doamne, că viitorul păzitor al raiului trebuie să mai aibă o însuşire. Şi anume: să nu doarmă. Deloc. Să nu închidă un ochi.

- Ar fi mai bine, apostole, zise Dumnezeu, dar unde s-a văzut om să nu doarmă?

- Trebuie să găsim, stăruia sfântul Petru, altfel o să ne pomenim într-o bună zi cu toţi sfinţii fugiţi din rai. Căci de la o vreme fug cu duiumul, Doamne. Eu nu-i mai pot păzi. Am îmbătrânit".

Povestea lui Ion Creangă *Ivan Turbincă* este un model stimulator în transfigurarea realităţilor crunte ale regimului totalitar. Personajul crengian devine un reper fascinant în nuvela cinematografică „Se caută un paznic" de Vlad Ioviţă apărută iniţial în revista *Nistru* nr. 1 din 1966. Este primul scenariu amplu, realizat de Ioviţă imediat după absolvirea Cursurilor Superioare de Scenarişti de la Moscova (atelierul lui Leonid Trauberg) în 1964 [4, p. 7]. Trecem peste calităţile artistice ale peliculei „Se caută un paznic" (1967) în regia lui Gheorghe Vodă, care alături de alte două dintre cele mai reuşite filme *Gustul pâinii* şi *Ultima lună de toamnă* sunt criticate dur şi interzise.

Ca orice rescriere necanonică, textul a suscitat mai multe ecouri în critica timpului. Vasile Coroban, spre exemplu, nota: „Printre scriitorii noştri se află unii care manifestă un fel de condescendenţă aristocratică faţă de stilul sau imaginile clasicilor. Ba unii încearcă să-i corecteze şi să-i completeze (scenariul *Ivan Turbincă* de Vlad Ioviţă) pe clasici, atârnând de bronzul peren

al operei lor tinichele. Clasicii trebuie să fie mereu călăuză pentru scriitor, iar nu model de exerciţii literare" [67, p. 138-139].

O transpunere intertextuală a lui Creangă, raportată la procesul anevoios de valorificare a marilor clasici, era concepută ca un adevărat sacrilegiu. Este adevărat, redutabilul critic îşi va revizui parţial observaţiile ironice precizând că în „Se caută un paznic" „bizareriile au o justificare firească, ele fiind cerute de elementele de basm ale povestirii. În genere, procedeele artistice în proza lui Vlad Ioviţă nu ţintesc să-l dezorienteze pe cititor, ci caută să-i lase o impresie de real cât mai puternică" [66, p. 4]. Ceea ce trebuie remarcat aici sunt „bizareriile" comportamentale ale protagonistului, care sunt totuşi uşor ambigue.

„Textul lumii" în context şi intertext

În anii '60 ai secolului trecut fenomenul „evadării din rai", se ştie, a luat proporţii. Iată de ce literatura subversivă a revenit la tipologia personajului ratat, învins, inadaptat. De regulă, ratarea eroului e însoţită de dezbateri intime, mici drame şi tragedii, iar proza lui Ioviţă are o marcă specifică: mai multe personaje se înfăţişează ca învingători şi învinşi în acelaşi timp (Hadibadi, Magdalena şi Grig din *Dans în trei*). Ioviţă a dat o întreagă galerie de personaje „sucite", „bizare". În categoria acestora se evidenţiază Vaniuţa Milionaru, protagonistul din *Dincolo de ploaie*, comportamentul căruia sfidează normele în vigoare ale societăţii închistate în preceptele dogmelor utopiste. Intuiţia prozatorului a mers pe deviantele normalităţii, pe simptomele crizei în desfăşurare a regimului totlitar. Din această perspectivă, Ivan Turbincă din *Se caută un paznic* apare într-o cu totul altă lumină, e un „om pe dos". Ciudăţeniile lui, chiar dacă sunt „cerute de elementele de basm" (Vasile Coroban), au un sens explicit în raportul omului cu societatea. Viaţa i-a dat dreptate nu numai lui Vaniuţa Milionaru, dar şi protagonistului „Din se caută un paznic". Acesta nu poate face ordine nici în iad, nici în rai, dar, pe finalul nuvelei, lui Ivan Turbincă nu-i venea să creadă că „a scăpat cu zile, că prietenii lui, aduşi unul din iad şi altul din rai, se află lângă dânsul, pe pământ". El este un fals învingător, mai exact, un învins şi un învingător, în acelaşi timp. Ceea ce le-a scăpat criticilor, la analiza nuvelei, a fost tocmai titlul ei. Anume în „căutare" se află încărcătura global-simbolică a nuvelei, Ivan Turbincă nu a făcut faţă împrejurărilor, se caută un nou salvator. Aici e cheiţa descifrării semnificaţiilor simbolice ale personajelor, situaţiilor, evenimentelor, într-un cuvânt, ale „lucrurilor sfinte" ale „lumii de sus".

Reuşita nuvelei stă în inventivitatea autorului de a scrie un text cu alte texte. Din povestea lui Ion Creangă *Ivan Turbincă* s-au preluat personaje, scene, acţiuni, pe care le-a încărcat cu alt conţinut. Mai întâi, s-a ales o poveste cunoscută, de largă circulaţie, mai apoi, a potrivit-o pentru „raiul sovietic", cum se ştie, aflat după „cortina de fier" (completând lumea cu alte personaje crengiene sau inventate: Michiduţă, Îngeriţa), a recurs la magia jocului, la „cultura populară a

râsului", iar pentru a adormi vigilenţa cenzurii, a răspuns la „comanda socială": lupta cu cultul religios, apelând la interpretarea ambiguă, ecivocă, în doi peri.

Ar fi greşit să credem că fenomenul intertextualităţii este totalmente necunoscut criticii anilor '60. Chiar la data apariţiei nuvelei, Haralambie Corbu remarca: „Folosirea unor subiecte din creaţia populară sau mitologică, din opere artistice e un fapt atestat în literatura universală destul de des. E suficient să pomenim în această ordine de idei numele lui Giovanni Boccaccio sau William Shakespeare. Exemplele ar putea fi citate şi din literatura noastră clasică. În literatura sovietică moldovenească *Se caută un paznic* pare a fi deocamdată una din puţinele (dacă nu chiar unica!) încercări de acest fel" [60, p. 210]. Din păcate, fenomenul intertextualităţii este conceput mult prea unilateral, la modul general.

Cu referire la dificultăţile care apar în faţa scriitorului, tentat să trateze un subiect dintr-o operă cunoscută, criticul evidenţiază următoarele: „În primul rând, autorul care se inspiră, trebuie „să ţină piept" prestigiului, de care se bucură numele înaintaşului său, cât şi de valoarea artistică intrinsecă a scrierii folosite drept punct de plecare. Ca să capete certificat de viaţă şi independenţă literară lucrarea inspirată, dacă nu-şi depăşeşte „predecesoarea", trebuie cel puţin să conţină puncte de vedere noi, interpretări artistice originale şi substanţiale" [60, p. 211].

Nimeni nu era înclinat să observe puncte de vedere noi, interpretări originale şi inedite. Uneori se fac distincţii între povestea lui Creangă şi nuvela lui Ioviţă, dar fără a se insista pe semnificaţia diferenţelor. Dumnezeu în nuvela lui Ioviţă e un amnezic, neputincios, nu poate face multe minuni, stând la sfat cu apostolii, mărturiseşte: „am trecut prin multe, povestea el, am tras foame, am suferit de sete, am fost adesea batjocoriţi şi împroşcaţi cu pietre. Dar, până la urmă, tot am găsit ceea ce ne trebuia. Omul e de nădejde. E ostaş. Putem avea încredere în el. Acum sfântul Petru se va odihni în pace". Dumnezeu are grijă să nu fugă sfinţii din rai. Iată dialogul cu mai multe subtexte:

„- Stai, nu te grăbi. Uite, noi aici cu apostolii am hotărât să nu păzeşti raiul pe dinafară, ci să treci înăuntru, la cald.

- Mulţumesc, Doamne.
- Dar trebuie să lepezi straiele ostăşeşti. Noi ţi-om da altele mai frumoase.
- *Horoşo*.
- Şi de arme trebuie să te lepezi, Ivane, că raiul nu-i cazarmă. Raiul trebuie păzit altfel.
- Înţeleg, Doamne. Trebuie să mă ascund după o tufă.
- Ori să te faci a te plimba pe lângă poartă c-o psaltire în mână. Înţelegi?...
- Da, da.

- Şi de cum o să-l vezi pe vreun dreptcredincios repezindu-se spre poartă, şi de aceştia sunt mulţi, fiindcă prostiile lumeşti ne ispitesc pe toţi întruna, tu înhaţă-l de barbă şi trage-i două sănătoase. Bine?

- Bine, Doamne.

- Du-te dar. Ba nu, stai. Mai e ceva. Uite apostolii zic, precum că tu l-ai fi adus din iad pe Michiduţă şi-l ţii în turbincă. Poţi să-l ţii, treaba ta. Ia seama, însă, să să nu-l mai scapi în rai. Ne-am înţeles?

- *Tac toc'no!*

- Nu de altceva, da o să-i mai rupă sfinţii vreun picior, vreo mână, ori o să-i spargă capul!... Ştii, toate se pot întâmpla! Ei, hai noroc!

Ivan se întoarse la datorie.

- De data asta Dumnezeu ţi-a poruncit să mănânci trei luni de zile numai pădure tânără, îi spuse cotoroanţei păzitorul.

- Of! Măselele mele!... se încreţi la faţă Moartea".

Cei mai mulţi dintre critici glisează pe suprafaţa liniei de subiect, insistând pe aparenţele situaţiilor cu caracter simbolic, iar aceasta cu atât mai mult cu cât orientarea pretins ateistă era susţinută şi de isteriile şi practicile regimului totalitar în lupta cu „rămăşiţile religioase" ale vechii societăţi. Excelează, pe dimensiunea pur antireligioasă, interpretarea lui Haralambie Corbu, care rămâne cea mai reprezentativă formă de denaturare, de deformare a caracterului intim al nuvelei. „Spre deosebire de „Ivan Turbincă", susţine Haralambie Corbu, care se menţine în genere în cadrul unei maniere realiste, păstrând însă o anumită atmosferă de basm şi elemente accentuate de simbolică populară, „Se caută un paznic" e o satiră fără compromis, împinsă până la grotesc, îndreptată împotriva cultului religios, ca şi a oricărui cult în general. Dumnezeu şi cei care îl înconjoară nu numai că nu sunt înzestraţi cu anumite calităţi supranaturale, dar sunt coborâţi până la rangul de filistini ordinari. Creangă e un neîntrecut maestru al umorului şi satirei realiste; el îşi râde în barbă şi îşi bate joc de absurdităţile cereşti cu o fineţe nemaiîntâlnită. Lui Ioviţă „nu-i arde" de veselie, de râs. În atitudinea sa el e categoric, liniar. Şi limbajul nuvelei e intenţionat coborât, pe alocuri naturalist chiar. În măsura, în care *Se caută un paznic* se conturează ca o satiră a făţărniciei şi falsităţii cereşti, ea conţine o serioasă doză de dinamită antireligioasă" [60, p. 211-212]. Ingenioasă este scena în care Dumnezeu şi cei care îl înconjoară nu numai că nu sunt înzestraţi cu calităţi excepţionale, dar sunt mărginiţi, făţarnici, laşi. Dumnezeu atotputernicul şi atotştiitorul în raiul lui Ioviţă nimic nu poate înţelege ce se întâmplă cu lumea lui, e amnezic şi neputincios:

„Îngeriţa se ghemui la picioarele lui, tremurând ca varga.

- Nu te teme, zise apostolul şi-i puse mâna pe rântec. Apoi se îndreptă din spete, strigând: Măi, măi,măi!

- Lămureşte-ne, Doamne, că nu mai înţelegem nimic, îl rugară apostolii pe Dumnezeu.

- Nici eu, dădu din umeri Dumnezeu, întunecându-se la faţă.

- Cine altul să ştie, dacă nu tu, Doamne, se năpustiră atunci apostolii asupra lui. Tu le-ai făcut pe toate, nu noi.

- Da, zise Dumnezeu, frecându-şi fruntea cu pumnul. Aşa-i... Dar nu ţin minte. Am uitat. Demult a fost asta. Şapte mii de ani în urmă. Paremi-se, totuşi, că înger-femeie şi înger-bărbat n-am făcut. Am făcut ceva din mijloc...

- Să fi făcut femeie şi bărbat cu aripi, îi luă apărarea lui Dumnezeu sfântul Petru, ne-am fi pomenit cu ceea ce ne-am pomenit mai demult, nu azi, după şapte mii de ani trecuţi.

- Şi acesta-i un adevăr, zise apostolul Matei, dar eu cred că Domnul putea să facă înger-femeie şi să nu facă înger-bărbat... Şi asta putea să se întâmple... Fiindcă înţelegem cu toţii că nu-i un lucru uşor să faci lumea în şapte zile.

- Întocmai, zise sfântul Petru".

Scena este foarte transparentă şi destul de elocventă pentru modul de luare a deciziilor în forurile superioare. Mai mult, imaginea „lumii pe dos" se potriveşte de minune la realităţile politice ale societăţii sovietice ale anilor '50-'70 (dar şi de mai târziu) şi nu numai ale secolului trecut. Aluzia cu Dumnezeu şi apostolii săi la o şedinţă (a „biroului politic") este cât se poate de sugestivă:

„– Şi acum, uite-te şi în altă parte, Doamne, zise Matei după ce Toma îi părăsi, colo ia, de-o pildă, sub tufarul cela. Vezi? Pare-mi-se că sfinţii noştri, printre care şi Ivan, joacă... Da, da... Cărţi. Iar dincoace? Dincoace sfinţii fumează. Şi-i învaţă să fumeze tot Ivan. Dacă o să mă întrebi de unde iau tutun domniile lor, o să te rog, Doamne, să te uiţi îndărăt, spre lanul cela. E un lan de tutun. Aşadar, de la o vreme, în raiul nostru creşte şi tutun. Îl cresc dreptcredincioşii. Îl cresc împreună cu Ivan, îl culeg cu ajutorul lui Ivan, îl înşiră – vezi?! Ivan nu lipseşte nici aici, îl usucă, îl păpuresc cu Ivan, Ivan, Ivan, Ivan, peste tot Ivan! Şi apoi îl vând. Îl vând sfinţilor, îngerilor, arhanghelilor, unor apostoli – mă iertaţi, fraţilor, că- o spun verde-n ochi! şi chiar... nu te mânia, Doamne, dar îmi pare că nu o dată te-am văzut mirosind tutun şi pe tine".

Ivan e de vină de toate. E pedepsit pentru faetonul boierului, pentru ţiganul care nu a ajuns la iad, pentru guleaiul pe care l-a tras acolo, pentru răul ce l-a făcut în rai şi este alungat de la slujbă. Critica lui Dumnezeu nu putea constitui obiectul discuţiei, la fel şi o critică a cultului personalităţii, puterea abia se schimbase. Iată de ce toate păcatele cad pe capul lui Ivan Turbincă. Punctul slab al nuvelei lui Ioviţă, în viziunea vigilenţilor, nu e în critica lui Dumnezeu, ci în comportamentul protagonistului: „Ivan Turbincă din nuvela lui Vlad Ioviţă în enunţarea programului său pozitiv e foarte zgârcit, iar acţiunile lui sunt îndreptate aproape exclusiv într-o

singură direcţie: detronarea cu orice preţ a cultului lui Dumnezeu, demistificarea noţiunii de rai ceresc şi a tuturor celorlalte atribute aşa-zise „sfinte”.” [60, p. 213]. Toate acestea ne conduc la ideea că într-un nou context lucrurile se pot schimba radical.

Abuzul de putere şi orânduirea lumii

Turbinca, în mâinile lui Ivan, are puteri miraculoase. De acum încolo, de capul lui Ivan depinde orce lucru și ființă, orice desfășurare a evenimentelor la poarta raiului. Dumitru Tiutiuca în *Ion Creangă. Orânduiala lumii* e de părere că abuzul de putere reprezintă o „sursă de dezordine” [185, p. 123]. În *Se caută un paznic*, cum s-a observat, Ivan Turbincă ordonează, tautologic fie spus, „ordinea lumii”. Dacă admitem, cum s-a afirmat nu o dată, că „Ivan Turbincă” de Ion Creangă instituie o dublă răsturnare a „lumii pe dos”, atunci *Se caută un paznic* de Vlad Ioviţă ar fi nu numai o „parodiere a modelului consacrat”, dar şi o răsturnare a răsturnării, căci, în viziunea populară, e „pe dos” mai întâi lumea de „dincolo”. În acest sens, este edificatoare viziunea lui Constantin Trandafir, care afirmă că „avem de-a face tot cu o dublă răsturnare: o lume întoarsă faţă de a noastră, dar şi faţă de imaginea convenţională, prinsă în dogma creştină”. Mai mult: „Optica populară, a lui Ivan Turbincă, a lui Ion Creangă, care adoptă această optică, presupune o nouă răsturnare, o „românizare”, o „moldovenizare”, o re-umanizare şi, mai mult, o schimbare a „semnelor”: raiul e plictisitor, de o „sărăcie lucie”; iadul are tot ce pofteşte corpul uman, poftitor de regenerare: tabacioc, votci, femei, lăutari” [188, p. 135].

Cu alte cuvinte, lumea lui Ioviţă, cu toate contrastele ei spectaculoase, are o anumită „normalitate”, care e tălmăcită în înţelesul profan al protagonistului, dar care sens, din punctul de vedere al „celor de sus”, e considerat bizar, anormal. În finalul nuvelei aflăm că lui Ivan „nu-i venea să creadă că a scăpat cu zile, că prietenii lui, aduşi unul din iad şi altul din rai, se află lângă dânsul, pe pământ” desprimăvărat, pământ care „îşi zvânta arăturile”. Iată de ce, în logica finalului sunt stânjenitoare constatările şi concluziile unor critici care se întreabă: „cine-i Ivan Turbincă, ce reprezintă el ca ideal şi caracter uman? Să zicem că Dumnezeu e detronat, iar raiul fals – desfiinţat. Dar cu ce ne alegem noi mai departe? Instrumentele de „lucru” ale lui Ivan au fost poate acceptabile atâta timp, cât a fost nevoie de distrus o lume falsă şi antiumană. Dar aceste instrumente distrugătoare continuă şi mai departe să rămână intacte şi, deci, esenţa lor antiumană devine evidentă. Fiindcă Ivan Turbincă din *Se caută un paznic* în perspectiva prezentului şi a viitorului se profilează mai mult ca un personaj încărcat cu vicii, decât un purtător al unor mari idealuri umaniste. Fiindcă Ivan Turbincă a devenit în cele din urmă o figură grotescă, de rând cu celelalte personaje satirizate în nuvelă” [60, p. 216].

În contrasens cu pretinsa lipsă de integritate a mesajului artistic, Mihai Cimpoi susţine că „pornind de la schema epică a basmului crengian, Ioviţă a urmărit un alt obiectiv: capacitatea lui Ivan Turbincă de a înfrunta Moartea...” [39, p. 14].

Mai categorică în tratarea nuvelei este Viorica Zaharia, care observă că „Vlad Ioviţă a descoperit în povestea crengiană ecourile unor teme obsedante ale literaturii dintotdeauna: moartea şi nemurirea, veşnica căutare, ascensiunea şi căderea... dar le-a ancorat în expansiunea grotescului, a ironiei şi a satirei. Concepţia antropocentrică a viziunii crengiene l-a ajutat pe autor să demonstreze încă o dată superioritatea omului în confruntările sale cu oricare dintre formele totalitarismului” [201, p. 130]. Ceea ce trebuie remarcat însă e că „dacă în *Ivan Turbincă* paznicul se află la poarta raiului pentru a o păzi de rele, să nu intre cei păcătoşi, în „Se caută un paznic”, dimpotrivă, divinitatea porneşte în căutarea unui muritor care să supravegheze încercările de evadare a îngerilor din rai...” [201, p. 133].

În perioada regimului totalitar, nu am avut o disidenţă literară sau o importantă „literatură de sertar”. Am avut, în schimb, o enormă literatură oportunistă. Cei mai valoroşi scriitori basarabeni au dat totuşi câteva opere subversive. În lupta cu cenzura, aceştia recurg la diferite strategii ale subversivităţii. Într-un dialog inspirat cu modelul crengian nuvela *Se caută un paznic* de Vlad Ioviţă ilustrează unul dintre puţinele exemple de luptă, într-o masivă literatură oportunistă, cu „omniprezenta cenzură” (Vladimir Beşleagă), ea rămâne a fi o „operă deschisă” şi pentru alte interpretări, luând ca repere imaginea „lumii pe dos” şi a paznicul subversiv.

2.7. Paul Goma: (r)evoluţia modelului

În acest subcapitol se examinează impactul modelului narativ Creangă asupra prozei lui Paul Goma. Sunt analizate în plan comparativ raportul dintre personaj şi autor, figurile narative, dominantele stilistice ale povestirii *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă şi romanul *Din calidor* de Paul Goma. Se analizează poetica dialogică a romanului, relaţiile dialogice *cuvânt bivoc, construcţie hibridă, plurilingvism*, simţul genial instinctiv al limbii, elemente intrinseci ale modelului narativ Creangă.

Dialogul textelor

O asimilare creatoare a modelului narativ Creangă, așa cum am demonstrat deja, aflăm nu numai la Ion Druţă, Vasile Vasilache, Vlad Ioviţă, Spiridon Vangheli, dar la la Paul Goma, care în cele mai originale romanele ale sale (*Din calidor* şi *Arta refugii*) dă o nouă strălucire a „amintirilor din copilărie”. Elocvente în acest sens sunt evocările figurilor pitorești ale lui Moș Iacob, a mamei și a tatei, a lumii satului Mana cu aventurile/ poznele specifice „copilului universal”.

La lectura romanului *Din calidor*, nu arareori, avem senzația că Manta lui Goma e o localitate vecină cu Humuleștii lui Creangă, aflat într-un timp atemporal. Spre sfârșitul romanului, autorul mărtirisește: „Aveam de gând să povestesc – din calidor – culesul viilor; şi după aceea să povestesc bine-bine tescuitul; şi după aceea să povestesc tulburelul; şi după aceea culesul păp′şoiului şi, după ce dă omătul, să povestesc şezătorile – unde se şede în mai multe feluri: şi aşa, şi aşa, şi altfel – dar mereu bine – ; şi să povestesc iarna-pe-uliţă; şi sara-pe-deal; şi întreg Creangă.

Singurul lucru în viaţă, care se poate re-face re-lua, re-prefira: copilăria.

S-o cred eu. Creangă însuşi zice că nu poţi face sită de mătase din coadă de mătură; nici chiar de şopârlă. Ei şi? Zicea una, alta fuma" [104, p. 377 - 378].

Este adevărat, modelul narativ Creangă e asumat creator într-un fel de „*mixtum compozitum* original", într-o „unitate în eterogenitate", în formula Alionei Grati, care observă, pe bună dreptate, că Paul Goma întreprinde „un dialog cu modelele ce fac parte din acelaşi grup genetic, printre care cel al lui Creangă se profilează cu o deosebită pregnanţă" [105, p. 238]. Exegeta consideră, nu fără temei, că acest dialog al modelelor „poate fi interpretat ca un manifest, o profesiune de credinţă a acestui prozator care îşi etalează structurile narative modelatoare ce determină caracterul proteic, eterogen, social, dialogic al romanului. În cele din urmă, autorul ajunge fenomenologic la arhetipul care îi modelează *ex profondis* morfologia narativă – modelul Creangă – la rândul lui poliorfic şi inepuizabil" [105, p. 238].

Polemizând cu unii oponenţi ai idiostilului Paul Goma, Alexandru Burlacu susţine că „acest <<excepţional poet al cruzimii>> (Ion Negoiţescu) este şi un mare explorator al *cuvântului bivoc*, al *construcţiilor hibride,* al *plurilingvismului*. Dialogismul prozei sale face, la drept vorbind, calitatea cea mai de preţ a poeticii sale. Iată de ce valoarea romanului lui Paul Goma nu se reduce la documentarism sau la naturalism, ea stă, în primul rând, în *dialogismul* poeticii sale" [25, p. 155].

Observația lui Alexandru Burlacu a fost preluată și dezvoltată, nuanțată de Aliona Grati, cea mai subtilă interpretă a romanului, care vine cu o serie de elemente intrinseci ale modelului Creangă: „Scriitorul proferează o modalitate aparte de menţinere a „focului sacru din vatră", preluând de la valorile folclorului atitudinea popular-carnavalescă ca viziune asupra lumii. „Din calidor "vine cu o biografie organizată în sistemul de imagini şi simboluri carnavaleşti, care îi reliefează legătura genetică cu povestitorii rabelaisieni şi crengieni" [105, p. 230 - 231].

Pornind de la tezele lui Mihail Bahtin despre „cultura populară a râsului", Aliona Grati a intuit exact natura fenomenului Paul Goma, plasând prozatorul în familia lărgită de spirite de care aparţine Creangă. Dacă suntem bine informaţi, e prima încercare de a-l include pe Paul Goma în descendenţa rabelaisiană-crengiană. Între altele, cu adevărat: chiar şi mănenii lui Goma sunt concepuţi şi evocaţi ca nepoţi ai renumiţilor „Pasăre – Lăţ - Lungilă, Ochilă, Gerilă sau Flămânzilă,

doar că imaginea lor grotescă se construieşte nu prin descrierea fizicului diform şi hidos ci, în primul rând, prin limbajul buf" [105, p. 233 - 234].

Se ştie că maeştrii *carnavalescului*, ai *ludicului ca sărbătoare populară*, în opoziţie făţişă cu sărbătorile oficiale, oferă, în formula lui Nicolae Manolescu, un „spectacol enorm şi parodic al lumii pe dos". Ceea ce e inedit în tratarea romanului e tocmai „sistemul de imagini şi simboluri *carnavaleşti*" [105, p. 231]. În „bogatul repertoriu carnavalesc" al romanului impresionează „comportamentul oarecum excentric al personajelor şi, mai ales, al copilului cu preocupări de matur" [105, p. 232].

Privite din această perspectivă, concluziile sunt pe cât de inedite, pe atât de exacte: „Autorul carnavalizează „amintirile din copilărie", propunând o alternativă artistică de biografie. Cu aceeaşi luciditate, el *carnavalizează morala, istoria, politica* şi chiar frica faţă de moarte, gesturi pe care le interpretăm ca pe o tentativă de inversare a ierarhiilor, afirmând *puterea celui slab.* E vorba aici de valorificarea dimensiunii subversive a carnavalului, în rezultatul căreia *basarabeanul slab, vulnerabil, marginalizat*, călcat în picioare de istorie capătă o *bizară măreţie*" [105, p. 232].

Problematizând taxonomia şi terminologia, Mihai Cimpoi, dimpotrivă, e de părere că Paul Goma „repudiază formula lirico-simbolică de tip crengian-sadovenian, „sămănătorismul", „regionalismul", „mioritismul" [42, p.7]. Fără a intra în polemică, amintim un singur exemplu cu simbolicul şarpe, luat aproape la întâmplare: „Şi nu era vis: mie n-avea cum să-mi intre şarpele, fiindcă eu eram; eram singur acasă mai zilele trecute, Ileana a venit să împrumute nişte gaz; ori nişte sare – sau poate zahăr, nici ea nu mai ştia de ce venise, eu i-am zis să caute şi singură în bucătărie de ce are nevoie, după o vreme ea m-a strigat, că nu găseşte, s-o ajut, am ajutat-o, am ţinut scaunul să ajungă până mai sus, pe bufet la nu ştiu ce şi când s-a dat jos de pe scaun, m-am trezit sub fusta ei, cu poalele-n cap, ea s-a speriat, a strâns tare picioarele, dar eu ştiam de la Tecla cum se descuie uşa asta, i-am făcut aşa de frumos, că m-a lăsat să-i intru, şarpele pe gură şi a mai venit încă de două ori, i-am intrat eu ei, de aceea nu mă temeam…".

Nu vom insista pe alte elemente, aflate la vedere, ale modelului narativ Creangă, cum ar fi: râsul, grotescul, facilitarea *întâlnirilor ontologice*. Sunt aspecte care nu pot fi puse la îndoială. Acestea țin de ecuația raportului dintre limba și stilul lui Crengă și limba și stilul lui Goma. Trecem aici și „cruzimea" lui Creangă, despre care a vorbit pentru prima dată în critica românească reputatul exeget Valeriu Cristea şi „cruzimea" lui Goma etc. La acestea trebuie adăugate ludicul de limbaj, extraordinara inventivitate lingvistică, simţul genial al limbii.

Plurilingvism. Scriitura lui Goma ca şi textul lui Creangă e impregnat cu esențe/ conținuturi/ forme dialogice, între care se evidențiază: *construcţiile hibride și plurilingvismul*. Originalitatea lui Creangă, aşa cum a demonstrat Anatol Gavrilov în studiul „Cuvânt propriu, cuvânt străin,

cuvânt bivoc în *Amintiri din copilărie*" [98, p. 304 - 331], stă înainte de toate, în măiestria instinctivă de a apela la resursele poeticii dialogice. E un aspect fundamental specific și prozei lui Paul Goma.

De remarcat că inventivitatea lingvistică nu este una gratuită. De exemplu, un cuvânt care sare în ochi „Fărăarabia", titlul unui capitol al romanului *Din calidor*, investit cu o încărcătură ludică, va căpăta în urma lecturii o rezonanță istorică. În „bâjbâirea" (dacă e să apelăm la un cuvânt în spiritul de limbaj al prozatorului) intenţiilor semantice ale acestui cuvânt *Fărăarabia*, pe care străinii, ne-românii îl „rostesc, scriu: *Be*-sarabia şi nu *Ba*-sarabia ca noi…". Ivan-Pravoslovan, Minciunovan are „etimologia" lui: „Tătucă, frăţioare, sufleţel! Dar nu-i deloc adevărat că numele ţinutului ar veni de la un Basarab de-al vostru – de care n-am auzit şi, dacă n-am auzit eu, înseamnă că nici n-a fost… Să-ţi spun eu, *pravda* mea, rusească! Să-ţi dezvălui eu de unde vine numele pământului – pe care noi, Ruşii l-am cucerit de la păgânul Turc, stropindu-l cu sânge de-al nostru, roşu, rusesc… Pe drept se cheamă *Bess*arabia – fiindcă noi, Ruşii, nu altcineva i-am alungat cu sabia pe Arabi – că aşa le mai zicem noi păgânilor Turci şi Tătari… După ce n-a mai rămas picior de… acesta, zi-i pe nume… Arab, i-am zis ţinutului cum se cuvenea, adică: *Bez-Arabia* – cum ar veni în limba voastră, moldavineasc′: Fără-*Arabi(a)*…".

Destul de frecvent, Paul Goma are grijă să confere cuvântului alte sensuri decât cele proprii lui, atestate de dicționarul explicativ. La formarea unui nou câmp semantic al cuvântului contribuie intercalarea cuvântului între ghilimele sau evidenţierea acestuia cu caractere italice: *liberat, svoboda, prafiesăr* etc. Sunt cuvinte bivoce, care obțin sensuri opuse celor atestate de dicționar. Anume cuvântul bivoc, alături de construcţia hibridă și plurilingvism fac tot farmecul discursului cu multe trimiteri la „textul lumii".

Paul Goma scrie texte cu alte texte între care se stabilesc relaţii dialogale între care primează ironia sau parodia: „Şi ca să nu mai fugim şi mai încolo, ne vânează prin păduri – cu ajutorul preţios al *ciobanului român, cel cu mioriţa şi cu vânzarea de frate* – ne predau Ruşilor, să facă ei borş din noi, să ne*… repatrieze în Siberia"*, sau: „Îi *dai nas lui Ivan*?, ţi *se suie pe*… pe unde *simte că e hazaikă*…(…) Mie-mi iei *jumătate de ţară*, măi neruşinatule şi *porcule de câine* ce eşti tu..?(...) Cum răspunde Ivan – decât ivăneşte: „*Tătucă, frăţioare, prieten scump,* alinare a sufletului meu zbuciumat şi viscolit – dar cum rosteşti tu asemenea vorbe grele – nu-ţi crapă obrazul de ruşine, că uite: mie a început să-mi sângere inima de durere… Vrasăzică eu mă ostenesc, mă străduiesc, *în numele lui Hristos* (şi dă-i, trei crucioaie, din creştet până-ntre picioare, de-ai zice că desenează o troiţă…) să te scap de sub jugul blăstămatului de Turc păgân şi tu nerecunoscător ce eşti..." şi plânge Ivan, plânge cu lacrimi cât pearja… Şi tu, *moldovan-cap-de-bou-omenos,* te simţi dintr-odată *nu-ştiu-cum, că l-ai nedreptăţit, l-ai obijduit, l-ai ocărât pe creştin...* Şi te pomeneşti cerându-i iertare, tu lui, rugându-l să te ierte – el pe tine…", sau: „… apoi noi suntem Români,

măi frate: rezistenţi, nu există alt neam care să reziste mai mult şi mai tăcut şi mai cuminte, la… ce-o fi – apoi povestea *cu apa care trece, pietrele… român*… O să vedem noi, peste veacuri, ce mai rămâne din cei care ne-au tot lovit, ne-au tot umilit, ne-au tot dat la cap: ni-mic: *câtă-frunză-câtă-iarbă – toţi-o-apă-şi-un-pământ!* Pe când noi… E-hei, căci *Românul are şapte vieţi (în pieptu-i de aramă?*: oricât l-ar strivi strivitorii, el nu mişcă, nu crâcneşte – astfel supravieţuieşte el, Românul…".

Ca și în textul crengian, umorul, ironia, parodia sau paradoxurile constituie un dat concret al relaţiilor dialogice: „numai liberul lucrează ca un rob"; „… şi doamna Y şi domnişoara Z şi dumneavoastră, doamnă" în continuare subliniat cu italice de autor: „*sunteţi doamne, vă permiteţi să faceţi pe servitoarele, dar eu sunt ţărancă, doamnă, eu nu-mi permit…*".

Copilul teribil faţă în faţă cu autorul

În proza cu tentă autobiografică cititorul mai puțin avizat este tentat să identifice autorul cu personajul protagonist. Avem destule cazuri, atestate de Nicolae Manolescu în studiul monografic *Arca lui Noe*, în care exegeți notorii din perioada interbelică, pun semn de egalitate între autor și personaj. Dialogismul lui Mihail Bahtin are meritul de a revoluționa naratologia, insistând pe stabilirea raporturilor dialogale dintre „autor și narator", dintre „narator și personaj", dintre „personaj și cititor". Subestimarea sau neglijarea unui sau altui raport dialogal la analiza pe text duce inevitabil la deformarea conținutului romanesc.

Nu numai autorul scrie texte cu alte texte, dar și cititorul citește un text cu alte texte. Teoria „operei deschise" pune în prim-plan, spraestimând importanța cititorului, receptarea operei de către cititor, fără a fi interesată de corelațiile „autor-narator-personaj-cititor". Ceea ce ne propunem în continuare, aici, este tocmai examinarea raportului dintre „autor-narator-personaj". E ceea ce ține de un alt aspect ale modelului narativ, ilustrat în *Amintirile...* lui Creangă și regăsit la Goma în *Din calidor*.

În legătură directă cu precizările date, Daniela Sitari-Tăutu consideră că dificultatea interpretării pe text rezidă în dificultatea stabilirii raportului dintre „ficţiune şi non-ficţiune": „Paul Goma transgresează convenţiile discursive ale romanului, ca specie narativă. Astfel, textele sale narative nu pot fi încartiruite unidirecţional şi limitativ pentru că nu sunt doar memorialistică, pact autobiografic, confesiune pură sau biografie romanţată, ci mai degrabă ceea ce Gail Whiteman şi Nelson Phillips (The Role of Narrative Fiction and Semi-Fiction in Organisational Studies (ERIM, Report Series Research in Management, decembrie, 2006) numesc semi-fiction, adică o naraţiune care înglobează atât caracteristicile textelor de graniţă, non-literare, cât şi pe acelea ale ficţiunii, ca suport şi ingredient necesar diegezei. Ne aflăm aşadar în faţa unor date reale, rememorate de către adultul care foloseşte empatia faţă de eu-cel-de-atunci, dar şi grila mentală a insului matur ce

mimează inocenţa pentru a denunţa strâmbătatea lumii sau pentru a medita asupra situaţiei politice şi istorice" [178, p. 92].

E o idee lansată ceva mai înainte de academicianul Eugen Simion, care înclina să creadă că romanul memorialistic al lui Constantin Stere ar fi un posibil model epic, că Paul Goma „şi-a pus, cum se zice, viaţa în roman şi că, în genere, scrie numai ceea ce a trăit...", tratând literatura aceasta ca pe „o epică de tip biografic, un document, în fine, uman şi politic în consens cu o bună parte din literatura Estului (de la Soljeniţîn la Kundera)" [175, p. 8]. E o observaţie în jurul căreia se va reveni pe parcursul receptării în contradictoriu a romanului.

Ficţiunea biograficului este nuanţată: „Faptele narate aici s-au întâmplat sau s-ar fi putut întâmpla. Ceea ce interesează, la lectură, este puterea lor de sugestie, capacitatea de a impune o atmosferă şi un destin (acela al naratorului) credibil în ordine existenţială" [175, p. 8]. Este important, aşa cum observă Eugen Simion, că „autorul nu ascunde niciun moment faptul că personajul despre care e vorba este chiar el, Paul Goma, fiul lui Eufimie şi al Mariei Goma, învăţători în satul Mana, comuna Vatici, judeţul Orhei...", dar „asta nu înseamnă că trebuie să punem semnul identităţii între cel care povesteşte (naratorul ajuns la o anumită vârstă) şi personajul său, copilul pe care îl reinventează după 50 de ani" [175, p. 8].

Cu adevărat, „între timpul acţiunii şi timpul naraţiunii se întinde un spaţiu enorm pe care îl acoperă numai fantezia autorului. Unele date sunt din chiar timpul în care este scrisă cartea (informaţii, anecdote pariziene), altele privesc istoria Basarabiei şi nu au decât o relaţie indirectă cu viaţa naratorului" [175, p. 8]. Precizările lui Eugen Simion vin să limpezească unele lucruri despre natura cărţilor lui Goma, să stabilească raportul dintre ficţiune şi document, să explice anumite prudenţe ale criticii literare în abordarea unui fenomen greu de calificat. Astfel, problema care se impune aici e raportul dintre autor şi personaj.

E o situaţie aproape identică, păstrând proporţiile, cu memorabilul incipit din *Amintirile* lui Creangă: „Stau câteodată şi-mi aduc aminte ce vremi şi ce oameni mai erau prin părţile noastre pe când începusem şi eu, drăgăliţă - Doamne, a mă ridica băieţaş la casa părinţilor mei, în satul Humuleştii, din târg drept peste apa Neamţului; sat mare şi vesel, împărţit în trei părţi, care se ţin tot de una: Vatra satului, Delenii şi Bejenii". Protagonist al *Amintirilor* nu este Ion Creangă, ci Nică a lui Ştefan a Petrei. La Goma, „Stau în calidorul casei din Mana", un enunţ devenit laitmotiv. Între *autor*şi *personaj* se stabileşte un raport dialogic, un raport cronotopic între **Eu-Acesta** şi **Eu-Acela**.

Martin Buber, unul dintre fondatorii noii antropologii filozofice, şi anume a orientării dialogice în ea, în lucrarea de sinteză *Eu şi Tu* (una din „marele mici cărţi ale gândirii universale" în formula lui Anatol Gavrilov), lansează ideea dualităţii omului, a socialităţii lui interne, în „enunţuri de o concizie aforistică":

„Pentru om lumea este dublă după cum şi atitudinea lui este dublă.

Atitudinea omului este dublă în funcţie de dualitatea cuvintelor fundamentale pe care este în stare să le rostească.

Un asemenea cuvânt fundamental este perechea verbală Eu-Tu.

Un alt cuvânt fundamental este perechea verbală Eu-Acela (…)

În felul acesta, şi Eu rostit de om este dublu la rândul său.

Căci Eu din cuvântul fundamental Eu-Tu este altul decât cel din cuvântul fundamental Eu-Acela. (…)" [23, p. 29].

Mai spicuim câteva enunţuri, insistând pe natura raportului dialogic:

„Nu există nici un Eu în sine, ci numai Eu din cuvântul fundamental Eu-Tu, şi Eu din cuvântul fundamental Eu-Acela.

Când omul rosteşte Eu, el se gândeşte la unul din cele două. (…)

Chiar când zice Tu sau Acela, este prezent Eu din unul dintre cele două cuvinte fundamentale. (…)

Cine rosteşte un cuvânt fundamental intră în acel cuvânt şi sălăşluieşte acolo".

„Cuvântul fundamental Eu-Tu poate fi rostit numai cu întreaga fiinţă.

Cuvântul fundamental Eu-Acela nu poate fi niciodată rostit cu întreaga fiinţă" [23, p. 30].

Cu alte cuvinte, Martin Buber face delimitarea dintre două tipuri de raporturi fundamentale ale omului ca Eu cu alţi oameni şi alte realităţi: Eu şi Tu, în raport dialogic, precum şi Eu-Acesta cu Eu-Acela. Raportul dintre Eu şi Tu (Tu care este de asemenea un Eu) şi care este privit nu ca ceva străin, ci ca o altă posibilitate de „a fi" a mea ca om, care se realizează în altul. Fiecare Eu are Tu-ul său şi conştiinţa de sine a mea nu se poate forma şi dezvolta decât în proces de comunicare dialogică cu tu-ul meu. Con-ştiinţa mea este ştiinţa despre mine şi lumea mea pe care eu o pot dobândi numai împreună cu altul.

„Noul raport dialogic, subliniază Anatol Gavrilov, ce se stabileşte între autor şi personaj ca un raport Eu-Tu a dus la schimbarea statutului funcţional atât al personajului, cât şi al autorului. Autorul-demiurg al romanticilor, omniscient şi omniprezent în universul artistic creat de el, se coboară benevol la dimensiunea umană, devenind conştient de finitudinea conştiinţei umane ca fiinţă-în-lume, fără să-şi piardă însă identitatea Eului său, fără să devină doar o instanţă narativă impersonală, conform unor naratologi formalişti. Dimpotrivă, în romanul dialogic cu cât Eul autorului îşi manifestă mai puternic individualitatea personalităţii sale umane şi artistice, cu atât el devine mai sensibil la graniţele dintre identitatea sa şi alteritatea Eului personajului, cu atât simte mai imperios necesitatea artistică şi stilistică de a da cuvânt personajului, de a ţese textura romanului nu numai din cuvinte proprii, ci şi din cuvinte străine, mai exact din relaţii dialogice

dintre cuvântul propriu auctorial şi cuvântul străin actorial care generează bivocitatea sau dialogismul intern al „structurii intraatomice" a cuvântului enunţ" [98, p. 20].

Pornind de la aceste sugestii, trebuie remarcat că raportul dintre *personaj* şi *autor* se află în cronotopi diferiţi, e raportul dintre Eu-Acesta cu Eu-Acela, dintre autorul-disident de la Paris şi personajul din paradisul din Mana cu galeria casei părinteşti, care este pentru autorul şi protagonistul romanului cu adevărat un *axis mundi*. Romanul debutează cu o *Pre-mergere* semnificativă pentru strategia unei scriituri caleidoscopice cu o apologie a *punctului de vedere:*

„Galeria casei părinteşti din Mana este buricul pământului.

Totul îmi pleacă de acolo şi de atunci, toate mi se întorc, după ocoluri largi, perfect rotunde, după definitive dusuri – atunci şi acolo.

I-am spus: galerie, ca să se înţeleagă despre ce este vorba, în realitate, casa avea ce avea: pridvor, prispă, cerdac, verandă – însă nu i se spunea nici prispă, nici pridvor (slavisme ţărăneşti); şi nici cerdac (cu eventual geamlâc...) – turcism târgoveţ. Casa noastră din Mana avea (domnilor) *calidor*.

Deşi tata îmi explicase doct, ca un învăţător de ţară ce era, „de unde, pe unde ne-a venit cuvântul" (de la Francezi, prin Ruşi); deşi, mai târziu, la Universitate, acceptasem evidenţa lingvistică: francezul *corridor* (numind coridorul, culoarul nostru) devenise, în rusă: *karidor,* sub această formă trecând în Basarabia rusificată, unde româna îl... înmuiase (oleacă) – totuşi, etimologia propusă, la început de tot, de mama era atât de mult mai frumoasă, încât în mod necesar era şi răpitor de adevărată:

„*Calidor*, carevasăzică: *dor-frumos*".

(Carevasăzică) grecescul *kali* şi românescul *dor* se întâlnesc pe-o cărare (spre izvor), se văd, se plac, se iau, se cunună (ca mama mamei, grecoaica luându-l pe Popescu de bunicul-meu) – iar din unitatea lor a rezultat, nu doar mama şi cu frate-său, dar şi dorul cântat, dorul jelit, dorul oftat între Nistru şi Prut după 1812, mai mult decât în oricare alt ţinut românesc; dorul frumos, acel dor special care te prinde, cuprinde, străprinde; te năpădeşte, copleşeşte, bate, răzbate, străbate – atunci când (de sus, din calidor) cu privirea aburită de durere, caţi încolo, -nspre-Asfinţit unde bănuieşti Prutul – râu blăstămat care-n două ne-a tăiat, de când Moscalii ne-au furat jumătate din Ţara Moldovei şi au botezat-o Bessarabia...

Prea puţin timp şi doar în câteva întâmplări cheie am stat cu-adevărat, la noi, în calidor (chiar aşa: cum să ne vină calidorul de la Franţuji, când ei nu au esenţialul – şi dulcele – verb *a sta*?), însă mă întorc fără odihnă şi fără efort spre mereu acelaşi punct de plecare: calidorul.

Desigur, pictura, literatura – mai cu seamă poezia – au zugrăvit, cântat, consacrat, alt punct-de-plecare; de-privire: fereastra. Ca puşcăriaş am cunoscut-o, frecventat-o, în felul meu am

celebrat-o; însă calidorul... Pe măsură ce mă îndepărtez de el, punct-de-plecare, mă apropii de punctul-de-sosire, timpul fiindu-mi ca drumul, rotund.

Ca mai toţi copii băieţi, mai legat am fost şi rămas de mama, prin ombilicul intact. De aceea, poate, locul meu de întoarcere nu este înăuntru de tot, ca încă-nenăscuţii, ci în calidor, acel vestibul deschis spre ambele părţi, acel afară proxim şi nu definitiv, acel loc la aer şi lumină şi umbră şi căldură expus agresiunilor – dar nu mortale: oricând pot face pasul înapoi, la adăpost (cel refuzat, de pildă, lui Rilke, poetul-Fiu din *Pietá*: „Acum îmi zaci, cruciş, în poală / Acum nu te mai pot naşte”...)

Pe mine mama nu m-a trimis: m-a adus pe lume: nu m-a expulzat, m-a condus, de mână. Iar atunci când a plecat, când a reintrat, ea, definitiv în mama ei, pe când îşi desprindea o mână de o mână a mea, cu cealaltă mână îmi punea, în cealaltă mână a mea, mâna fiului meu, Filip (după treisprezece ani de agonie, mamei i se micşorase trupul, obrazul îi scăzuse, involuase, căpătând trăsăturile unui nou-născut; treisprezece luni mai târziu îmi venise Filip, ca toţi nou-născuţii cu obraz de babă – dar nu al oricăreia, ci al mamei, la ducere).

Aşadar, de mână, din, în, spre calidorul casei din Mana: buricul Pământului. Osia lumii”.

„O copilărie basarabeană” e structurată în următoarele 22 de capitole: *Pre-mergere, Casa, Şcoala, Satul, Fărăarabia, Trăiască Gutenberg!, Vin românii, În refugiu, Au venit românii, Ah, fetele!, Peşti şi pălării, Paraşute, Nu mai sunt orfan, Minciuna bună, Numele, Fărănumele, Moş Iacob, Ultimul Crăciun, Din calidor, Pre-plecare, Plecarea*.

Romanul se constituie dintr-un mozaic de scene, evenimente, destine încadrate în capitole, transfigurând artistic copilăria prozatorului, viaţa părinţilor săi, a mănenilor, casa, şcoala, istoria satului Mana, pe scurt, destinul Basarabiei în faţa terorii istoriei. Întâmplător sau nu, 22 e un număr ce simbolizează, cum se ştie, manifestarea fiinţei în diversitatea şi istoria sa, adică a *Ba(Be)sarabiei* şi a „*ba(be)sarabenilor*”.

De aici încolo *cuvântul autorului* se va identifica sau diferenţia cu/de *cuvântul protagonistului* Păulică. Prozatorul simte imperios necesitatea pentru a preciza: „Dacă *acum, după aproape cincizeci de ani* (aici şi în continuare sublinierile ne aparţin – I. C.-B.) nu va mai fi existând nici casa-şcoală cea făcută de tata cu mânurile lui – n-are importanţă: ea continuă să fie (ca podul nou, cel de pe-râu-în jos-unul-mai-trainic-şi-mai-frumos), în amintirile mele directe, în amintirile alimentate de amintirile părinţilor, de fotografii – de aer… Ceea ce-mi lipseşte, *acum*, este ceea ce încetase de a mai fi încă înainte ca memoria să înregistreze, fie şi imagini statice…” [104, p. 32]. Sau: „*Acum* înţeleg cum stăm cu ochiul minţii…”.

Accentuarea cronotopilor diferiţi este evidenţiată cu insistenţă pe tot parcursul naraţiunii: „Aşa că mă întorc. De la distanţă de patruzeci de ani şi trei mii de kilometri – la început, nu chiar în Mana mea, în universul ei rotund şi pentru eternitate rotunjit, ci „pe-acolo”; prin jur – cât mai

prin-jur târcolul. Dorinţa care nu are nimic din „căutarea rădăcinilor” (oare?), nici din „confruntarea” unui trecut care numai pentru mine există cu un prezent care numai există pentru nimeni”.

La un moment dat, Paul Goma se întreabă: „la urma urmei, de ce n-ar avea dreptul să fie considerate memorie şi lucrurile, evenimentele la care, totuşi, am fost martor, însă pentru că în *acel moment*aveam mai puţin de cinci ani, *acum* mi se spune că *atunci* nu puteam înregistra, păstra – pentru *acum*? De acord: anume „amintiri” mi s-au alcătuit, făcut, apoi fixat – din amintirile altora, povestite de aceia, adulţii; sunt însă altele: scene statice, scene cheie, scene-sâmbure: momente, stări care „atinse” mai apoi (*chiar azi)* cu doar suflarea gurii înspre arama acelui clopot, prind să răspundă, să vibreze, să sune, declanşând o adevărată ţinere-de-minte a mea: succesiune, coborâre din treaptă-n (sau: din piatră-n piatră), depăşind în colo, îndărăt, nu doar pragul vârstei de la care, cică, poţi avea amintiri „directe”, ba chiar hotarul naşterii – sunt convins: o parte din memoria noastră e intrauterină; iar dacă nu fac deosebite eforturi de stăpânire (în aceasta n-ai nevoie de motor; numai de frână), atunci înaintez – retrăgându-mă şi dincolo; în sămânţă, în grăuntele de grâu – pentru cine are urechi de auzit”.

Autoficţiunea între memorii şi amintiri

Cu privire la problema confesiunii şi a caracterului subiectiv sau nesubiectiv al *Amintirilor din copilărie,* Eugen Simion clasează scrierea în „compartimentul spaţios al *autoficţiunii*”: „O scriere, cu alte cuvinte, în care naratorul se identifică fără echivoc cu autorul şi cu personajul (eroul) său, cum observă un cercetător al problemei (D. Couty), o naraţiune în care există o relaţie de identitate ‹‹între un element textual, naratorul determinat prin existenţa lui pur lingvistică, şi un element extratextual, autorul, o persoană umană social determinată››… Orice autobiografie înţeleasă în acest fel, îşi poate asuma propoziţia lui Montaigne din *Eseuri* (1580): Je suis moi-mémе la matière de mon livre”… Este şi cazul *Amintirilor* lui Creangă” [173, p. IX]. Deosebirea dintre confesiunea de tip biografic şi memorialistică stă în accentul pus în naraţiune pe funcţia artistică şi mai puţin pe funcţia istorică şi obiectivă. Comentariile lirice şi morale de tipul „Stau câteodată şi-mi aduc aminte”, „Nu ştiu alţii cum sunt”, „Vreau să-mi dau seama despre satul nostru, despre copilăria petrecută în el, şi atâta-i tot..”, considerate nepotrivite, stângace, prea „literare” îşi „au totuşi un rol în naraţiunea autobiografică („autodiegetică”), şi anume acela de a sugera distanţa mare dintre timpul trăirii şi timpul scrierii. Este tema naratorului şi este, într-un anumit sens, drama lui: el trebuie să scrie (să povestească) fapte care s-au petrecut cu mult timp în urmă şi să facă portretele unor indivizi care n-au rămas decât în memoria lui. O înstrăinare peste care Creangă trece repede, cu umorul lui care nu-i totdeauna aşa de îndepărtat de tragicul existenţei şi nici (cum s-a văzut) de cruzimile realului” [173, p. LXII].

Memoria lui Paul Goma „actualizează" mai multe scene, lucruri, evenimente la care a fost martor ocular protagonistul sau narează ceea ce a auzit acesta de la alţii. Confuzia dintre autor şi narator, mai bine zis, identificarea autorului cu naratorul, aşa cum s-a mai observat, e încurajată nu numai de memoria lui Paul Goma, copilul, ci şi de memoria lui Paul Goma, scriitorul (disidentul), aflat într-un permanent dialog nu numai cu sine însuşi, dar şi cu părinţii, cu istoria, cu cititorii. E o memorie specifică, i-am spune dialogizată.

Dialogul se instituie, mai întâi, dintre Goma, scriitorul, şi Păulică, apoi dintre aceşti doi (minorul şi maturul) şi părinţii săi, Moş Iacob, vecinul - *„premar"*, alţi locutori extrem de memorabili şi pitoreşti prin limbaj, prin maniera lor de a interpreta lumea. Autorul, în caracterizarea lui Moş Iacob, de exemplu, împrumută cuvintele personajului: „Nu ştiu dacă Dumnezeu i-a dat lui Moş Iacob *oleacă de mână de-agiutoriu',* dar ştiu de la părinţi că *luatul cu ghinişoru* i-a, vorba lui, *mărs"*.

Deosebit de memorabile sunt paginile cu evocarea mamei lui Păulică. „Mama a dansat, a dansat, până când boala a ţintuit-o la pat (…) O mai ţin minte, dansând la balurile săteşti – mai des cu tata, mai ales vals. Fiecare din ei în parte dansa foarte bine; împreună şi mai foarte bine, nu e de mirare că s-au luat în timpul unui bal, nu-i de mirare că-şi vor fi spus că, din moment ce se potrivesc la vals, de ce nu s-ar potrivi în viaţă?

Mi-a rămas mai puţin imaginea ei, dansând pe muzică, încălţată cu pantofi uşori – cât bocancii grosolani, cizmele de cauciuc, mutându-se, în ritm, pe podea, în faţa maşinii de gătit, ori sub masă, când era aşezată… Şi încă: „avântul" rotunjit cu care pornea, dintr-un loc în altul, în casă, după un obiect (să zicem: un borcan dintr-un bufet) şi încă: ochii, în acele momente, nu a capului, ci ai bocancilor, ai cizmelor dansânde, dansatrice".

De regulă, secvenţele memorate cuprind atât cuvintele proprii ale autorului, cât şi cele „străine". Iată o scenă, din multe altele, în care raportul dialogic se manifestă prin *cuvântul propriu auctorial* şi *cuvântul actorial,* al personajului, contopindu-se într-o singură voce: „Mai văzusem, aveam să văd butnari bătând cercuri – dar nu ca Moş Iacob. Toţi ceilalţi băteau cercuri – cu mai multă, mai puţină meserie; ştiinţă; îndemânare – dar atâta tot, pe când Moş Iocob… Chiar înainte de a atinge cu „gura de şărpe" vreun cerc (iar cu ciocanul mânerul „gurii"), intra în ritm – pe care-l marca din tot trupul, mai ales cu tălpile bătute de pământ. După ce se încălzea bine, pe loc, pornea în jurul polobocului, ciocnind doar ciocanul de coada gurii: încolo, încoace; apoi, la patru paşi, o lovitură în cerc, dar ştearsă, mai mult de formă decât de bătut cercul acela); încolo, încoace; apoi o ştearsă tot la doi paşi; apoi la fiecare pas – încolo, încoace. Timp de… mai mult nu se atingea de butoi, decât aşa, că venise vorba, ar fi putut bate cercul acela cu o ştearsă şi în genunchiul lui – de pildă. Ai fi zis că vrea să-l, mai întâi, îmblânzească, farmece, ameţească – înainte de a-l, lovi cu adevărat. Lovituri ciocan-daltă şi pause şi contratimpi marcaţi de strigături scurte, mai degrabă

icnete împuşcate din familia «hă!»- ului de dimineaţă. Ameţeam eu, primul. O ameţeală specială, cu o specială durere de cap – dar nu supărătoare – biciuită, ciocabocănită, lipăită, hă!-uită, icnită. Dar chiar aşa, îmi dădeam seama că, de la o vreme (dacă nu cumva înaintea mea) ameţea el, Moş Iacob. Ca să nu se piardă, să nu nimerească cine ştie unde şi în ce, ca să nu se izbească de vreun perete ori gard – sau să dea peste polobocul-osie – ori să cadă la pământ, Moş Iacob avea o singură – de astă dată, adevărată – soluţie: să continue; să nu se oprească. Dacă părinţii erau acasă, ieşeau în calidor şi ei. Dacă în acele momente se aflau prin apropiere oameni, se lipeau de gard şi priveau. Dacă din întâmplare, erau clase, atunci se dădea recreaţie şi copiii năvăleau la ferestre (de obicei bătrânul tănţuia când nu erau cursuri, dar se mai înşela şi el…). Eu, din calidorul meu, ştiam că Moş Iacob pentru mine face ce face. Şi, în felul meu, îl ajutam să ţie, îl sprijineam în încercare: păstrând şi eu ritmul, ţinându-l cu toată fiinţa. Mai ales îl ajutam pe Moş Iacob să nu-şi piardă pălăria şi capul. Erau două părţi ale corpului său care i s-ar fi putut desprinde de rest şi cădea – în timpul tanţului: întâi pălăria: mă încordam, mă concentram asupra pălăriei, o păstram pe capul Moşului; fiindcă ştiam: dacă-i pică pălăria, capul, rămas fără acoperiş, are să-şi piardă şi temelia; are să se desprindă de gât şi are să se rostogolească în colbul bătăturii. Şi-atunci, chiar că Moş Iacob cel fără de cap n-are să mai poată fi oprit din ciocănit şi tănţuit cine ştie câtă vreme – poate ani, dacă nu cumva până la sfârşitul lumii, ceea ce, pentru mine, atunci, însemna cam multicel. Ca ucenic ajutor de (şi) butnar ştiam că Moş Iacob n-ar fi avut nevoie să îmbuneze astfel polobocul, l-ar fi putut cercui pe dată. Da, dar Moş Iacob era Moş Iacob. Butoiul acela n-avea mare importanţă; important era, nici măcar tanţul ci, pe de-o parte tănţuitorul; pe de alta, cred şi acum că eu, privitorul, eram cel mai important. De pe lume". E un fragment de poem în care nu se mai pune problema „ficţiune sau non-ficţiune", o sinteză a artelor: muzică, mişcare plastică, teatru, cinematografie.

Raportul dialogic dintre Eu şi Tu, dintre tată şi fiu se poate ilustra în disputa asupra istoriei Basarabiei „faptu-i fapt şi raptu-i rapt!" (Capitolul *Fărăarabia* poate fi citat integral ca unul exemplar), sau dintre Păulică, orfănelul, şi fetele în iniţierile şi aventurile erotice, relaţiile dintre identitate şi alteritate etalându-se palpabil în capitole ca *Ah, fetele!* şi *Din calidor,* cele mai palpitante pagini în relevarea „paradisului pierdut" al copilăriei.

Protagonistul e „martor şi judecător" (M. Bahtin), având propriul cuvânt şi propria idee despre lumea care îl înconjoară: Tuza e „frumoasă şi când e urâtă, adică toată vremea. Săraca de ea, pe lumină i se vede rău obrazul bine buburos. Şi merge ca un bărbătoi. Şi-i tare slabă – adică picioarele i-s ca fusele, încolo curu' i-i destul de lărguţ. Şi are, *cum se spune, un ochi la slănină* – însă dacă te uiţi la ea dintr-o parte, nu bagi de seamă făina". Peste propriul cuvânt se suprapune „cuvântul autoritar" al tradiţiei (cum se spune, un ochi la slănină…); Lina „a terminat cele patru primare demultişor, să aibă doisprezece-treisprezece ani, dar e destul de făcută – pentru mine.

Iarna, când e foarte frig, sau ne-iarnă, când e urât afară, ne ascundem la ei, într-o odaie neîncălzită, printre baloturi de lână; vara găsim adăpost în glugile de ciocleje; sau în fân; sau în paie – depinde. Lina nu prea vorbeşte (nici nu trebuieşte), de altfel *e poreclită Muta*…(…) Mama nu mă lasă să mă joc cu Lina, i-a fost elevă şi *zice că are să ajungă rău de tot fata asta*. Eu nu-nţeleg de ce s-ajungă ea rău, când ajung eu atât de bine cu ea – numai să nu mă prindă mama cu ea, că mă bate"; Cu Duda – altceva. „A fost, dar nu mai este. De când a trecut frontul peste noi nici nu mă mai bagă în seamă – *cred că din pricina pântecului nu mă mai vede, i-a crescut, uite-aşa i s-a făcut*!"; Tecla e „Mărunţică, frumoasă, de pică: părul negru-negru, cu ape albăstrui, *ochii verzi-verzi, de mâţă – nu de pisică,* de mâţă; verzi, cu stele de aur". După scena cu Bălana capitolul se încheie, ca orice scenă la Creangă, cu un *rezumat narativ*: „Doamne, ce fete frumoase şi mustoase şi parfumoase şi bune!" În această orchestrare de cuvânt propriu şi cuvânt străin se produce dialogismul poeticii unui roman egocentrist, experienţialist.

Aşa cum am încercat să demonstrăm, Goma a asimilat creator elemente intrinseci ale modelului narativ crengian, mai exact poetica lui dialogică. Cum cu şapte note sunt compuse toate simfoniile din lume, tot aşa cu elementele intrinseci ale unui model consacrat s-a constituit idiostilul inconfundabil Paul Goma.

2.8. Între adaptare/ prelucrare şi „tema cu variaţiuni"

Din scrierea şi rescrierea mimetică, într-o manieră à la Creangă, s-a făcut la noi o modă literară. Aşa cum am demonstrat, îndemnul lui Creangă – „Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă şi nevinovată" – l-au urmat aproape exemplar Ion Druţă, Spiridon Vangheli, Paul Goma ş.a., excelând sub unghiuri diferite în *amintirile* lor din copilărie.

Tema a favorizat lansarea mai multor prozeliţi manifestându-se, mai cu seamă, în proza scurtă. Fenomenul a luat amploare în anii ′60. Mihai Cimpoi, într-un dialog cu Serafim Saka, discutând despre necesitatea unei ‹‹profilactici›› a literaturii, atenţiona asupra unor epidemii ale prozei anilor ′60, între care, cu consecinţe grave, „lirismul călduţ", miniaturismul („Toate publicaţiile, şi revista *Nistru* în acelaşi rând, publică nuvele, momente, schiţe, miniaturi, tablete lunare şi solare, creionări, mini-fabule, monologuri colorate şi atâtea mini-specii, semnate de scriitori de diferite vârste şi niveluri…"). Între „epidemiile" momentului, criticul constata că trebuie să ne debarasăm categoric de „*amintirile vagi din copilărie, emoţiile aproximative ale adolescenţei"* şi *„ieşirile moşionologiste* (subl. n., I.C.-B.) pe la porţile vieţii noi" [35, p. 56 - 57].

Direct sau indirect, scriitorul basarabean, „şcolit la arta folclorică", la poetica prozei marilor clasici (Ion Creangă, Ion Luca Caragiale), dă o întreagă galerie de personaje copiate la indigou. O „influenţă oarecum nefastă", cum s-a mai afirmat nu o singură dată, are şi Ion Druţă. Nu poate fi tăgăduită, dar nici absolutizată, influenţa lui Creangă (şi apoi a altora) asupra figurii bătrânului în

proza şaizecistă. Badea Cireş din *Bătrâneţe, haine grele,* Badea Zânel din *Frunze de dor,* moş Mihail din *Sania,* din prozele lui Ion Druţă; Moş Toma Veşcă, dar şi Moş Toader Lefter, moş Pătrache din *Podurile* lui Ion C. Ciobanu, moş Vasile Frumosu, Serafim Ponoară (un Dănilă Prepeleac) dar şi Anghel Farfurel (un Chirică modern cu motoretă, ceasornic şi brichetă-revolver) din *Povestea cu cocoşul roşu* de Vasile Vasilache, Moş Căprian din *Râsul şi plânsul vinului* de Vlad Ioviţă sunt doar câteva personaje cu adevărat vii şi pitoreşti care amintesc, vrând-nevrând, de Moş Nichifor Coţcaru, Stan Păţitul, Moş Ion Roată, moş Bodrângă, alte personaje pitoreşti din lumea lui Creangă (Bădiţa Vasile, bunicul David Creangă, părintele Duhu şi Oşlobanu,). Moş Iocob al lui Paul Goma (*Din calidor*), un alt personaj memorabil, e şi el în descendenţă crengiană.

E riscant să afirmăm că Ion Creangă, într-un spaţiu de la marginea românismului, are o forţă de atracţie oarecum mai deosebită. E ciudat totuşi că scriitorii transnistreni Vlad Ioviţă, Vladimir Beşleagă, Alexei Marinat, iar mai înainte şi un Ion Canna, au văzut/ intuit în figura de bătrân pe exponentul emblematic al înţelepciunii, al spiritualităţii româneşti. Bătrânul, conservator al tradiţiei în faţa „noilor transformări", ca să apelăm la o formulă consacrată, „boicotează istoria", dar aici intrăm într-o altă zonă de cercetare.

Nu rareori însă Creangă e *maltratat* cu dragoste în adaptări, pastişe la limita plagiatului sau în vulgarizări involuntare pe, de exemplu, „tema cu variaţiuni". Alteori contrafacerea voluntar asumată a modelului e mai puţin abilă. Oarecum ilustrative în aceste două direcţii sunt exerciţiile de „virtuozitate" ale lui Alexei Marinat dintr-o poveste modernă (*Prostia omenească*) sau ale lui Ion Iachim din microromanul *Cu jăraticul pe buze*, două experimente riscante în *remake*-uri, *nota bene,* redactate în sistemul de convenţii modernist.

Alexei Marinat: poveste cu caraghioslâcuri

Nică a lui Ştefan a Petrei a avut în cazuri diferite efecte benefice, cu metamorfoze memorabile sau chiar radicale. Dacă ar fi să examinăm, în plan comparativ, evocarea „copilăriei copilului universal" din anii '30 de către Ion Druţă sau Paul Goma, pe de o parte, şi *amintirile din copilărie* ale lui Alexei Marinat [51, p. 120 - 126], apelând la o critică sociologică, am avea surprize relevante.

Deşi nu face nici o referinţă directă la Ion Creangă, cercetătoarea Inga Sârbu descoperă un „roman al copilăriei" lui Alexei Marinat: „Dintr-o perspectivă holistică, secvenţele prozastice (22, 23 şi 26) din *Pe traseul siberian*, din volumul ‹‹Călătorii în jurul omului››, alături de povestirile şi schiţele *Biletul de lup, Tearfă roşie, Picătura de ceară, Ruşii, Motănaşii muzicali, Plecarea după cuvinte, Urletul câinelui, Poezii drăcoase şi de suflet, Veruţa Sturza, Vocea, Ha-hou! Aici descălecăm!, Necuratul, sub portiţă* constituie fragmente din ‹‹romanul copilăriei›› unui

transnistrean aflat la marginea românismului, cu fapte vii din infernul regimului totalitar al anilor, 30 ai secolului trecut" [51, p. 120].

Concluziile cercetătoarei sunt neașteptat de inedite și incitante: „Amintirile din copilărie ale lui Alexei Marinat aduc în literatura română din Basarabia o altă imagine a lumii, o imagine terifiantă a infernului existenţial. E o *imago mundi* în dialog subtextual cu literatura oportunistă a clasicilor ‹‹literaturii pentru copii››, pentru că, de regulă, autenticitatea documentului uman bate orice invenţii artistice"[51, p. 120]. Autoarea face abstracţie de contextul social-politic. După ′90 și S. Vangheli dă volumele *Tatăl lui Guguță când era mic* (1999) și *Copii în cătușele Siberiei* (2001), care schimbă fundamental imaginea cu dimensiuni de basm a lumii lui Guguță.

Un exemplu de teleportare a personajului crengian în realităţile absurde ale regimului comunist este schiţa umoristică *Prostia omenească (Aproape după Ion Creangă)* de Alexei Marinat, o secvenţă dintr-un imaginat/ posibil *Satyricon* basarabean.

Prozatorul *adaptează* o secvenţă din *Povestea lui Stan Păţitul* la realităţile anilor ′80 din spaţiul dintre Prut și Nistru. Se recurge la o *prelucrare* a secvenţei, cu adăugiri, prescurtări, eliminări. Miza pe celebritatea clasicului, pe modelul matricei narative în care titlul trimite la elementele poveștii, cu un incipit în formule clișee:

„A fost odată când a fost, că de n-ar fi, nu s-ar povesti…

Cică era odată un om însurat.

Într-o zi omul nostru ieși din casă la treabă, ca fiecare om. Și când se întoarse înapoi, nevasta și soacra boceau.

– Ce este? Ce va găsit nebunelor? Le întrebă el.

Atunci ele, venindu-și în fire, începură a-și șterge lacrimile și ai povesti cu mare jale despre întâmplarea neîntâmplată:

– Iată cum: vezi drobul cel de sare pe horn?

– Îl văd. Și?...

– De s-a sui mâţa, are să-l trântească drept în capul copilului și o să ni-l omoare!

Omul, după ce le ascultă, zise cu mirare:

– Bre! Mulţi proști am văzut eu în viaţa mea, da ca voi n-am mai văzut. Mă duc în lume! Și de-oi găsi mai proști decât voi, m-oi întoarce acasă, iar de nu, ba…"

Între strategiile folosite de Marinat (cum ar fi aceea a matricei narative arhicunoscute, cu finalul – „Și se întoarse omul nostru acasă, și-și petrecu viaţa lângă ai săi, pe care-i socotea mai cu duh decât pe cei întâlniţi în călătorie" – destul de elocvent) e și cea de a da poveștii alură comică, fără alte intenţii sau semnificaţii decât „râsul popular" asupra „prostiei omenești". Alexei Marinat o face pe prostul și-l plasează pe „omul nostru", un Stan Păţitul modern, într-o drumeţie jurnalistică prin diferite localităţi din Moldova. Stilul e gazetăresc. „Omul nostru" e rudă cu Stan Păţitul. La

Bălţi, trecând pe stradă, vede un om care şade pe: „acoperişul casei şi tot bagă mereu căciula în hogeac. Iar alături de el pe un panou mare – o lozincă, scrisă cu litere măşcate: ‹‹Vom scoate înainte de termen fumul din hogeac!››

–Doamne ajută! Îi strigă drumeţul celui de pe casă.

–Mulţumim dumitale… îi auzi răspunsul.

–Te-ai apucat să cureţi funinginea?

–Ba! Scot fumul din hogeac…

–Scoţi fumul cu căciula?

–Păi ce să-i fac dacă nu vrea să iasă?

‹‹Cam cum vine asta? Se întrebă drumeţul, ia să-l iau la rost››.

– Neică dragă, ai trăit tu vreo patruzeci de ani pe lumea asta, nu? Unde ai mai văzut să scoată cineva fumul din hogeac cu căciula?

– Lasă, nu mă probozi, că n-am zidit eu casa. Au zidit-o meşterii de la Trustul de construcţii şi au făcut-o aşa, că fumul nicidecum nu vrea să iasă prin hogeac, ci dă în camere…

Îl mai întrebă drumeţul şi de lozinca cu scoaterea fumului, că cine a scris-o şi de unde o are?"

Stan Păţitul, drumeţul, după mai multe peripeţii în lumea cu proşti, îşi încheie călătoria în capitală, la academie, unde avea de gând să le povestească celor mai mari învăţaţi că „mai sunt din acei, care aruncă cu furca nucile în pod şi cară soarele cu oborocul", dar acolo, furtună de aplauze:

„– Tovarăşi! Scara aceasta, asupra căreia savanţii noştri au muncit cinci ani până au inventat-o, fără doar şi poate va ridica brusc productivitatea livezilor din republică!" Scara inventată de savanţi se deosebeşte de „scara primitivă" a bunicului având un şurub.

Mirându-se de toate câte le-a văzut, drumeţul îşi zise în încheiere: „mâţa tot s-ar fi putut întâmpla să dea drobul de sare jos de pe horn, dar să scoţi fumul cu căciula din hogeac, să te sfădeşti pentru casele de locuit, pe care încă n-ai început să le zideşti, să aştepţi să rugineasc㠄 maşinile, ca să le dai la fier vechi", acesta n-a mai văzut şi s-a întors la ai săi.

Situaţiile absurde sunt expuse grotesc, în matricea narativă cu întâmplări incredibile în realitate, dar posibile în poveste, subliniază „normele" societăţii cu economie planificată. Este o modalitate de a răspunde, în manieră vulgar-primitivă, la critica bine dirijată a „neajunsurilor" societăţii în criza iminentă. La urma urmelor, Stan Păţitul se întoarce în sânul familiei afectată totuşi în măsură mai mică de prostia omenească, de morala lumii cu proşti.

Ion Iachim: continuare imaginară a amintirilor

Microromanul lui Ion Iachim *Cu jăraticul pe buze* (2000, 2004), (prima ediţie din 1994 purta titlul baroc *Cu jăraticul pe buze sau Nastratin al Iaşilor (Pagini din viaţa lui Creangă)* şi piesa *Nu*

mai plânge, Păsărilă (1999) sunt primele „traduceri închipuite” ale biografiei lui Creangă în Basarabia.

Cu referire la prima ediţie a microromanului, criticul Ion Ciocanu îşi exprima tranşant „bucuria şi mâhnirea” [168, p. 5]. Ceea ce supăra, mai cu seamă, era nastratinismul şi „nivelul de cărturărie”, amendându-le categoric [168, p. 5], unde Creangă nu mai e Creangă. Temerara dorinţă de a continua reconstituirea şi „traducerea” imaginară a biografiei lui Creangă după sfârşitul părţii a IV-a a *Amintirilor*. Microromanul se constituie din nuvele (*Aprilie 1859 sau dragostea în săptămâna patimilor; Septembrie 1866 sau început de abecedar etc.*). La o altă ediţie, criticul Timofei Roşca e de părere că „Unul din reperele axiologice ale povestitorului I. Iachim este intuirea modelului fiinţial al lui I. Creangă; perspectiva prelungirii lui în jocul teatral al lumii, al vieţii şi al cuvântului, inclusiv. Tocmai în jocul dramatic al celor ce se întâmplă în viaţa personajelor cărţii va fi recunoscut modelul crengian” [5, p. 54]. Remarcabile sunt scenele erotice cu Smărăndiţa: „Smaranda îl privi cu atenţie, cu migală şi pupilele ochilor i se îngustau ca briciul, apoi un foc inexplicabil făcea ca lumina ochilor să crească voluptuos, lărgindu-se cât irisul. Mai mult, ochii aceştia mari şi catifelaţi, ochi de tânără madonă, vorbeau. Părintele Ion le auzea cuvintele, dar nu înţelegea limba secretă în care vorbeau ei. Celălalt Ion înţelegea de minune graiul ochilor şi dojana lor îl făcea într-o clipă apostol supus al pocăinţei, ca apoi peste o secundă, promisiunea ochilor să-l prefacă în faun viclean”.

Spiridon Vangheli, în prefaţa la prima ediţie, nota: „Când dă în boala dragostei cu Smărăndiţa popii, Creangă rămâne Ion Creangă. Şi dacă răspopitul Popa Smântână se ia la harţă cu sfinţii de papură, apoi războiul ţine toată viaţa. Iar când predă o lecţie la şcoala din Păcurari, până şi revizorul Mihai Eminescu uită că se află în clasă… (…) Ion Iachim e un povestitor cu har de la Dumnezeu, un povestitor de care nu avem mulţi. Căci în faţa lui Creangă nu poţi veni cu traista goală” [apud: 5, p. 209 - 210].

Inspirate sunt şi paginile din *Februarie 1870 sau învăţător la Sărărie,* din care reproducem un dialog de toată frumuseţea între institutorul Creangă şi elevul Butucel la o lecţie de geografie. Creangă întreabă:

„– Dar care e cea mai frumoasă localitate din Moldova?

Băieţii se şuşotesc nedumeriţi, mâini ridicate – ioc! Şi Creangă îl întreabă iarăşi pe noul şcolar:

– Cum crezi tu, Butucel? Ia drege busuiocul!

Băieţelul se ridică, stropi îi strălucesc în ochi, îşi pleacă privirea să nu-l vadă pe învăţător şi zice arţăgos, printre lacrimi:

– Cea mai frumoasă localitate din Moldova este… Flocoasa!

Puştanii din clasă râd ca nişte apucaţi, Butucel plânge cu sughiţuri, Creangă vine, mare şi drept, lângă copil, îl mângâie pe cap şi, după ce se potoleşte veselia, zice nostalgic:

– Da ştiţi voi, măi băieţi-cucuieţi, că Tudoraş al nostru are dreptate?

Copiii fac ochii mari, Butucel îşi ridică faţa umedă de lacrimi, priveşte la Creangă rugător şi murmură:

–Mata, dumneata… ai fost în? … şi începe iar să smiorcăie.

– Da, eu am trecut prin Flocoasa, zice autoritar învăţătorul, e cel mai frumos sat de munte nu numai din judeţul Ocolul – Muntelui, ci din întreaga ţară!

Auzind această afirmaţie, ieşită din gura învăţătorului, băieţii din clasă au rămas popândău. Creangă îl întreabă pe Butucel:

– Ia, povesteşte-le şi lor ceva despre satul tău, că ei nu ştiu nimic despre el.

Băiatul se gândeşte încordat câteva clipe şi zice visător:

–În ogradă casei noastre creşte troscot verde şi des… Taraţii de la poartă sunt groşi, din lemn de brad. Primăvara, când ieşeam la arat, stăteam drept lângă un taraş şi tata făcea o crestătură cu cuţitul, arătându-mi cât am crescut peste iarnă. Toamna, când aduceam acasă ultimul car de hlujdani, tata iarăşi însemna cu o crestătură cât m-am ridicat în cursul verii… Taraşii erau ca nişte uriaşi şi eu de-abia ajungeam la genunchii lor…

– Las-că la vară te duci să-ţi vezi taraşii”.

Ion Iachim este informat în detalii privind biografia, relaţiile lui Creangă cu lumea din jur, cu Ileana, prima soţie, fiica lui Ion Grigoriu, economul bisericii „Patruzeci de sfinţi”, cu feciorul Constantin, foarte elocvente prin dialoguri ca acesta:

„– Care greşeli şi care ispite, Ileana? Doar de le-ai împrumutat tu dintr-ale tale. Lasă copilul să iasă la joacă.

–Caută-ţi de treabă, părinte Smântână, nu mă agăţa.

–Unde ai fost, puică, în braţele cui ai înnoptat?

–La tata am dormit, la „Patruzeci de sfinţi”.

–Şi ai păcătuit cu toţii?! Sărmanii sfinţi…”.

Despre naivitatea Ecaterinei Vartic reproducem o scenă relatată de P. Carp:

„– Mă duc, domnilor, la Creangă acasă. Tinca a umplut jumătate de odaie cu plăcinte: în lighene, pe masă, pe scaune, pe geamuri – numai plăcinte! O întreb:

– Doamnă Ecaterina, cu ce intenţii faceţi atâtea plăcinte?!

Ea se uită dispreţuitor la mine:

– Domnule Petrica, plăcinte cu intenţii las să-ţi facă dumitale nevasta, că eu îi fac lui Ion plăcinte cu brânză şi cu mărar, cu varză, cu cartofi… doar l-au decorat”.

Relaţiile lui Creangă cu Eminescu sunt reflectate în secvenţa *Iunie 1883 sau Doina.* Visul cu plecarea la Dumnezeu, cazna şi bucuria inspiraţiei sunt memorabile. Problema lui Iachim e că protagonistul, deşi plasat în situaţii şi acţiuni cunoscute din mărturisirile contemporanilor, rămâne foarte departe de Nică a lui Ştefan a Petrei. Creangă, dacă e să parafrazăm o afirmaţie a lui G. Călinescu, trăieşte prin limbaj. Creangă al lui Ion Iachim, nu mai e totuşi un Creangă adevărat.

2.9. Concluzii la Capitolul 2.

1. S-a insistat pe fenomenul „întoarcerea la izvoare". Proza şaizecistă revine la izvoare, la modelele înaintaşilor. Creangă constituie un exemplu favorit în modul de a gândi lumea şi fiinţa. În raport cu modelele golemice, de import, dominante nu numai în „obsedantul deceniu". Creangă este un prozator paradigmatic şi are un loc aparte în rescrierile moderne ale basarabenilor, este un model catalitic şi stimulator în prozele lui Ion Druţă, Vasile Vasilache, Spiridon Vangheli, Vlad Ioviţă, Ion C. Ciobanu, Alexei Marinat, Vladimir Beşleagă ş. a.
2. S-a demonstat că Spiridon Vangheli a asimilat creativ elementele modelului Creangă, a contribuit la împrospătarea viziunii artistice, marcând decisiv importanța punctului de vedere al copilului asupra lumii. Anume acest nou punct de vedere face tot farmecul specificului național, prin care autorul se impune în conştiinţa universală.
3. Vasile Vasilache este cel mai crengian dintre prozatorii basarabeni insistîndu-se pe capodopera sa *Povestea cu cocoşul roşu,* în care se evidenţiază spectacolul carnavalesc al lumii, accentele satirice şi limbajul esopic. Vasilache se remarcă prin cultul povestitorului, prin discursul narativ, prin *arta spunerii*. Folclorismul, lexicul, sintaxa frazei mereu aminteşte de şcoala înaintaşului.
4. Între elementele componente ale modelului Creangă, atestate în proza lui Ion Druţă, se subliniază raportul dintre personaj şi autor, figurile narative, dominantele stilistice ale povestirilor *Amintiri din copilărie* şi romanul copilăriei *Horodişte*. Cultul povestitorului, oralitatea, plăcerea de a povesti ilustrează aspecte esenţiale ale modelul narativ în linia tradiţiei Creangă – Sadoveanu.
5. „Umbra lui Creangă" domină peste romanul *Podurile* de Ion C. Ciobanu, în formula lui Vladimir Beşleagă, o „carte paradoxală". În prima parte a romanului, modelul Creangă se înscrie organic în ţesătura narativă. În partea a doua, la reflectarea realităţilor de după 1940 se vădesc toate bolile „literaturii sovietice moldoveneşti" în propaganda ideologică, antiromânească.
6. Pentru prima dată s-a demostrat că modelul Crengian este foarte eficient în literatura *subversivă.* În anii '60 ai secolului trecut, fenomenul *evadării din rai*, o sugestie a evadării din raiul comunist, a luat proporţii. Este şi ideea fundamentală a nuvelei *Se caută un paznic* de

Vlad Ioviţă, o rescriere a poveştii *Ivan Turbincă* de Ion Creangă. Din poveste s-au preluat personaje, scene, acţiuni, pe care Ioviţă le-a remodelat/ reinterpretat, dând o imagine a *lumii pe dos*. Abuzul de putere reprezintă *o sursă de dezordine*.

7. S-a ilustrat că romanul *Din calidor* de Paul Goma se constituie dintr-un mozaic de scene, evenimente, destine încadrate în capitole, transfigurând artistic copilăria prozatorului, viaţa părinţilor săi, a mănenilor, casa, şcoala, istoria satului Mana, pe scurt, destinul Basarabiei în faţa *terorii istoriei*. Protagonistul e „martor şi judecător" (M. Bahtin), având propriul cuvânt şi propria idee despre lumea care îl înconjoară. E în acest roman un dialog al textelor. Impactul lui Creangă asupra prozei lui Paul Goma nu trebuie exagerat, dar nici subestimat.
8. Apelul la modelul Creangă nu asigură din start reuşita rescrierii. S-a relevat că *Prostia omeneasca* de Alexei Marinat şi *Jăraticul pe buze* de Ion Iachim sunt doua experimente eşuate. *Adaptările date* sunt la limitele *pastişei, plagiatului.*

3. CREANGĂ ŞI SCHIMBAREA DE PARADIGMĂ

3.1. Însemnele înnoirii. Dislocări paradigmatice.

Disputa de creaţie dintre modernişti şi postmodernişti se centrează în principal pe valorile promovate, pe funcţiile literaturii, pe schimbarea ierarhiilor estetice. Poezia, un gen mult mai dinamic decât proza, e în avangarda mişcării literare. Gesturile contestatare ale optzeciştilor Eugen Cioclea, Vsevolod Ciornei, Andrei Ţurcanu, Emilian Galaicu-Păun, a tinerilor scriitori, în temei, de la revistele *Contrafort* şi *Semn*, cetăţuile literare ale postmoderniştilor, au declanşat mari animozităţi între generaţii/ promoţii literare. Adversarii declaraţi ai postmodernismului au speculat, în special, cu spiritul ludic sau gratuitatea actului de creaţie. Proza tinerilor prozatori nu e mai puţin emancipată sub raportul mentalităţii artistice.

În procesul de disocieri, elucidări şi ierarhizări, modelul Creangă rămâne unul de referinţă. În literaturizarea *amintirilor din copilărie* Ştefan Baştovoi, Emilian Galaicu-Păun, Anatol Moraru, Constantin Cheianu, Dumitru Crudu, Vasile Ernu, Iulian Ciocan etc., în pornirile lor ludice, anarhice, pan-erotice, ironice, parodice, schizofrenice sau deconstructiviste, îl au, indiscutabil, în memoria epică pe „moralistul jovial" în cele mai neaşteptate aspecte ale fenomenului prozastic.

Dacă am aplica criteriul cultural, ar trebui să ilustrăm raportul dintre Creangă şi scriitorii basarabeni, apelând la „citat", „motto", „colaj de expresii", „adaptare", „prelucrare", „parodie" sau „pastişă". Catalogând scenele din *Amintiri…* preluate de scriitorii basarabeni, trebuie remarcat că au preferinţă pentru peripeţiile - în partea întâi, la şcoală (mai multe episoade cu şcoala în viziunea lui Paul Goma ne duce cu gândul la Creangă), fuga de frica Sfântului Nicolai (sunt citabile mai multe pasaje din Ion Druţă sau *Totul despre mine* de Constantin Cheianu, *Iepurii nu mor* de Ştefan Baştovoi sau *Ţesut viu. 10x10* de Emilian Galaicu-Păun), călătoria la Pipirig cu David Creangă, bunicul, (călătoria cu căruţa la Ion Druţă în *Horodişte*) în fine, episodul cu caprele râioase ale Irinucăi (*Nou tratat de igienă* de Anatol Moraru); în partea a doua, colindatul de Sfântul Vasile (în *Isprăvile lui Guguţă* de Spiridon Vangheli), furtul cireşelor, apoi pupăza din tei şi scăldatul fără încuviinţarea mamei (Paul Goma) sunt scenele transpuse, de regulă, într-o manieră jucăuşă, cu comportament histrionic sau narcisiac, o proză care se hrăneşte din amintiri, cu pătăranii şi scene luminoase, idealizând într-o cheie general-umană „copilul etern".

Aceste segmente de realităţi cu personaje tipice în situaţii tipice, produse în serie, rămân totuşi, *volens-nolens*, în umbra modelului consacrat. Literatura modernă şi postmodernă e interesată de elementul patologic, de limitele de manifestare ale omenescului în om. Inovaţiile subite vin acum din zonele tenebre al fiinţei umane. Lucru pe care îl conştientizăm cu întârziere, pentru că altfel cum am putea explica dificultăţile de receptare a copilului din prozele postmoderniste.

Însemnele înnoirii ţin înainte de toate de noul context social, politic, cultural, de schimbarea de viziuni, de mentalitate şi sensibilitate a omului în relaţiile cu lumea determinate de evenimentele de după perestroikă. În noile condiţii de democratizare a tuturor formelor de viaţă, poezia şi publicistica s-au arătat cele mai receptive la schimbările de diferit ordin. Proza a apelat la documentarism, la eseism, la speciile scurte, la forma de microroman.

Revenirea la speciile scurte

Proza scurtă e considerată loc de refugiu al poeţilor sau al prozatorilor incapabili să scrie un roman. Astăzi la noi toţi scriu romane, chiar şi prozatorii buni care nu au vocaţia romanului cum e, de exemplu, Anatol Moraru. Interesul pentru proza scurtă, pe care noii prozatori l-au manifestat, corespundea unui interes mai general pe care literatura nouă îl arăta în acel moment. În România proza postmodernistă îl redescoperă, sub diverse forme, pe Caragiale din momentele şi schiţele sale, la noi îl redescoperă pe Creangă şi Druţă.

„Schimbarea de paradigmă" [33] în literatura română din Basarabia se anunţă prin anii ′80 şi se produce, mai întâi în poezie şi mai târziu, în a doua jumătate a anilor ′90, în proză. Dezbaterile dintre tradiţionalişti şi (post)moderni în Basarabia încep după „revoluţia de cuvinte (perestroika, glasnost′)" [121, p. 36]. Romanele *Martorul* (1988) de Vasile Gârneţ, *Schimbarea din stradă* (1991) de Vitalie Ciobanu, *Cubul de zahăr* (1991) de Nicolae Popa, *Gesturi* (1995) de Emilian Galaicu-Păun trec aproape neobservate. Un tablou nuanţat oferă Maria Şleahtiţchi în eseul *Romanul generaţiei '80. Construcţie şi reprezentare* [183].

Proza postmodernă, trecând mai multe dialoguri cu marii prozatori ai lumii, rămâne memorabilă şi esenţial inedită mai întâi în dialogul ei cu Ion Luca Caragiale, Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu sau, mai rar, Urmuz sau Mateiu I. Caragiale (în cazul lui Nicolae Popa sau Ghenadie Postolache), Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun ş.a. Proza nouă e non-mimetică, totalmente intertextuală. Anatol Moraru în *Nou tratat de igienă* (2002) întreţine inspirat un dialog intertextul cu Constantin Negruzzi, Mihai Eminescu, Ion Creangă, Marin Preda, Ion Druţă, Grigore Chiper, Constantin Cheianu.

Revenind la subiect, trebuie remarcat că prozatorii basarabeni rescriu nu numai *Amintirile din copilărie*, dar şi *Nichifor Coţcaru, Povestea poveştilor* sau *Ionică cel prost*. Nicolae Leahu, de exemplu, nu ne cruţă imaginaţia cu isprăvile lui Făt-Frumos, fiul pixului, făcând un banchet cu personaje teleportate din toate timpurile şi toate spaţiile. Emilian Galaicu-Păun e înclinat programatic spre festinul „ţesutului viu", al textului intertextual, spre gratuitatea mult râvnită în poezia *Jocului secund* a lui Ion Barbu. În ultimă instanţă, modelul narativ asumat creator, conferă prozei basarabene şansa de a ieşi din provincialism, iar tradiţionalismul, ca *modus vivendi* al

literaturii sub regim totalitar, are raţiuni polemice (*versus* modelul artificial) în perpetuarea modelului natural, conservator de fiinţă naţională.

O cu totul altă atitudinea au postmoderniştii faţă de modelele consacrate. Pastişele, parodiile, ironiile, persiflările, jocul de limbaj, viziunile corporale şi pan-erotice reprezintă doar câteva modalităţi favorite din arsenalul lor de instrumente artistice. Cel mai inventiv, interesant şi ambiguu în acest sens e *Erotokriticon: Făt-Frumos, fiul pixului* de Nicolae Leahu, care, vorba lui Liviu Petrescu, îşi poartă personajul în contexte temporale diferite, dând o „spaţializare a temporalităţii".

Proza scurtă *Nou tratat de igienă* (2002) de Anatol Moraru, *Păsări mergând pe jos* (2001) de Nicolae Popa, *Erotokritikon. Făt-Frumos, fiul pixului* (Iaşi, 2001) de Nicolae Leahu, *Violoncelul şi alte voci* (Timişoara, 2000) de Grigore Chiper, *Totul despre mine* (1999) de Constantin Cheianu, dar şi romanele lui Dumitru Crudu, Alexandru Vakulovski, Iulian Ciocan, Ştefan Baştovoi, Constantin Cheianu, Vasile Ernu, de altfel şi ele de proporţii mai reduse, aduc senzaţii, impresii, imagini noi, uneori exotice, alteori, proza non-mimetică, ludică, ironică, intertextuală în cazul lui Emilian Galaicu-Păun sau Nicolae Leahu arată toate semnele de schimbare a paradigmei. „După ′90 încoace, subliniază Nina Corcinschi, proza scurtă din Basarabia a cunoscut o ascensiune considerabilă, impulsionată de un interes general al scriitorilor faţă de scriitura alertă, fluidă, care să rezolve, într-o degajată expiraţie narativă, nerăbdarea defulării viziunilor artistice oculte de sistemul sovietic. Observaţia acută, formula concentrată şi alte caracteristici ale genului permit radiografierea şi înregistrarea rapidă şi concisă a unei noi mentalităţi sociale şi literare" [64, p. 21]. N. Corcinschi e de părere că proza scurtă tinde să remedieze scăpările romanului.

„Paradoxul modelului literar optzecist, notează Carmen Muşat, stă în faptul că întoarcerea către banalul cotidian este filtrată prin experienţa livrescă" [145, p. 120]. În continuarea acestei idei, Adrian Oţoiu conchide că „paginile cărţii substituie amintirea, iar viaţa însăşi se contaminează de melancolia descendenţei dintr-o carte" [150, p. 27-28].

O altă imagine a copilăriei

Ceea ce fascinează la Creangă este, repetăm, „copilăria copilului universal" (G. Călinescu). O deconstrucţie a *Amintirilor* la vârsta adolescenţei, din partea a treia şi a patra, reprezintă prozele lui Ştefan Baştovoi, Emilian Galaicu-Păun, Anatol Moraru, Constantin Cheianu, Dumitru Crudu, Alexandru Vakulovski, Iulian Ciocan, Vasile Ernu, cu lecturi din Salinger (*De veghe în lanul de secară*), un dialog de texte într-o oralitate, nu rareori, vulgară. Este adevărat, nu chiar atât de triviale ca parodia lui Mircea Nedelciu după *Povestea poveştilor*. Un anume curaj, în scenele erotice, descoperim la Constantin Cheianu în *Sex & perestroika*, acestea strivite de *Povestea lui*

Ionică cel prost în care se joacă o farsă în spiritul *Decameronului* de Boccaccio, amintindu-ne de iapa rămasă fără coadă. Capodopera lui Creangă *Moş Nichifor Coţcarul*, cu popasul iniţiatic în poiana raiului, are o serie de reminiscenţe în reflexele pan-erotice ale postmoderniştilor orientaţi pe deconstrucţia modelului crengian.

Constantin Cheianu, Vasile Ernu, Ştefan Baştovoi, Anatol Moraru, Iulian Ciocan, Dumitru Crudu, Alexandru Vakulovski etc., cam toţi veniţi pe valul douămiiştilor, vorba lui Nicolae Leahu, „explorează cam acelaşi rezervor de amintiri *made in U.R.S.S.*" [121, p. 8]. Amintirile din copilărie ale douămiiştilor ţin în fond de „ultimul deceniu al comunismului", de exhibarea unor firi şturlubatice.

Continuitate prin deconstrucţia modelului se produce în experimentele şi exerciţiile de deconstrucţie, care constă în reinterpretarea unui subiect, a unei teme, a unei întregi opere (cum e cazul cu *Se caută un paznic* de Vlad Ioviţă) dintr-o altă perspectivă, postmodernistă. După ′90 încoace, modelul Creangă este reluat de prozatorii textualişti, analişti, mitologizanţi, livreşti. Mircea Nedelciu, de exemplu, face o parodie după *Povestea poveştilor* lui Creangă. Se ştie că aceasta şi alte bucăţi au avut istoriile lor editoriale. Ion Pop notează: „Despre aşa-numitele povestiri ‹‹corosive›› ale lui Ion Creangă s-a vorbit şi scris destul de puţin până în anii de după 1989. *Povestea poveştilor* şi *Povestea lui Ionică cel prost*, cele două proze de ‹‹uliţă mare›› citite, totuşi, cum se ştie, la aniversări ale selectei societăţi ‹‹Junimea›› în 1876, respectiv 1877, cu mare audienţă la „caracudă", au fost lăsate la o parte de mai toate ediţiile, foarte numeroase, ale operei, ele lipsind chiar din sumarul unor *Opere complete*. Abia în volumul de la Fundaţiile Regale al lui Gheorghe Teodorescu Kirileanu, din 1939, au apărut pentru prima oară, pentru a fi retipărite peste şase decenii, reluate apoi în ‹‹pleiada›› publicată în anul 2000, iar mai recent editate separat cu ilustraţii expresive la ‹‹Humanitas›› şi înregistrate chiar ca ‹‹audiobooks››, în vremea tuturor ‹‹dezlegărilor›› la vocabular. Ba a fost scrisă şi o pastişă, sau prelucrare ‹‹optzecistă››, nu foarte reuşită, a celui dintâi, de către Mircea Nedelciu" [160].

O deconstrucţie a celebrului text despre Harap-Alb este şi *Povestea lui Harap-Alb şi a crudului Spân* de George Cuşnarencu, dar cele mai vizibile schimbări în scriitura postmoderniştilor se produc în mitologizarea *amintirilor din copilărie*. Acestea sunt centrate pe „o nouă utilizare existenţială a perspectivismului narativ", pe „tematizarea parodică a autorului şi a cititorului", pe „tratarea pe picior de egalitate a originalului şi a imitaţiei", pe „autoreferenţialitate şi ‹‹metaficţiune››" [24, p.200], pe parodierea modelelor clasice, și, cum s-a observat nu o dată, pe patologic, pe limitele de manifestare ale omenescului. Remarcabil sub mai multe aspecte este *Pizdeţ*-ul lui Alexandru Vakulovski, în care modelele sacre ale unei lungi tradiţii sunt profanate deliberat în favoarea unei „copilării nefericite".

Remodelarea postmodernă în *Ţesut viu. 10x10* de Emilian Galaicu-Păun este exemplar sub mai multe aspecte.

3.2. Nicolae Leahu: festin intertextual

Artă poetică *postmodernă* este un subiect predilect în demersurile optzeciştilor, douămiiştilor. Meritul indiscutabil al lui Nicolae Leahu este că a dat un prozo-poem antologic în care, sub formă ludică, de divertisment artistic, oferă o *deconstrucţie* a literaturii prin rescrierea ironică/parodică, autenticistă şi narcisiacă a lumii ca text. Eul-narator parafrazează, proiectează alternative ale personajelor, identificându-se cu diverse moduri de a nara, iar de aici şi plăcerea (auto)ironizărilor, a gratuităţii actului de a se da în spectacol, încercând un teatru cu un singur actor. Pretinsa *Prefaţă la ediţia a III-a, princeps* este un fel de manifest postmodern al grupului de la revista *Semn.* O profesiune de credinţă exprimată cam în aceeaşi manieră va da şi Anatol Moraru în nuvela liminară *Nou tratat de igienă* din volumul său cu acelaşi titlu, editat în 2002.

Volumul *Erotokritikon. Făt-Frumos, fiul pixului* (Iaşi, 2001) de Nicolae Leahu este definit în ediţia princeps (Iaşi, 2001) ca eseu critic. În cea de a II-a ediţie, revizuită (Chişinău, 2011), este definit ca poem-lexicon. De observat, din start, că se confirmă şi în această ezitare (a poetului, prozatorului, dramaturgului, eseistului şi criticului literar) o tendinţă generală, în scriitura postmodernistă, de a şterge hotarele dintre genurile literare. Până apare ediţia a III-a (*Prefaţă la ediţia a III-a, princeps*, apărută deja în ediţia a II-a), trebuie menţionat, la modul serios, că prozatorul Leahu nu e cu nimic inferior poetului din *Mişcare browniană* (1993) sau celui din *Personajul din poezie* (1997).

Ceea ce descoperea critica în poezia lui Nicolae Leahu e că, „născută la punctul de intersecţie dintre impresia frustă şi referinţa livrescă, al fragmentului adus în colaj şi al unei unităţi ‹‹metafizice›› a lumii sugerată de sentimentul golurilor, ea deformează maladiv sau numai sentimental-ironic senzaţiile şi mizează pe şocul *absenţei*, care-i *o absenţă a absenţelor*” [40, p. 239], ea se regăseşte în viziunea pan-erotică a spectacolului existenţial al unui autor-narator care nu se lasă sinchisit de experimente în maniera lui Mircea Horia Simionescu sau Mircea Cărtărescu.

În ficţiuni (şi „frecţiuni”) critice, Nicolae Leahu este tratat ca un cinstit „colecţionar” de procedee postmoderniste, aflat într-un imens complex de emulaţie cu modelele optzeciste [147]. În revelaţiile Luciei Ţurcanu, „Nicolae Leahu apelează la ludic pentru a deschide ecluzele textului către o soluţie salvatoare, de recâştigare a candorii creative” [193, p. 8]. Leahu mai degrabă proiectează „o metafizică a absurdului şi nefiinţei pe real decât explorează absurdul realului ca atare”[40, p. 239].

Prozopoemele *Erotokritikonului* sunt concepute ca un *divan sau o gâlceavă a înţeleptului cu lumea*, dar reprezintă, înainte de toate, un banchet al *personajului din poezie* cu personajele din literatura română (Alexandru Lăpuşneanul, aprodul Purice, cetăţeanul turmentat, Chiriţa,

Dandanache, Dracula, Ileana Cosânzeana, Ivan Turbincă, moş Mihail, Nic-a lui Ştefan a Petrei, Radu Negrescu ş.a.) şi din cea de aiurea, adică din literatura rusă şi universală (Don Quijote, Gobsec, Mumu, Oblomov, Penelopa, Uncle Stiopa etc.), o beţie cu lume de peste lume, cu discursuri rafinate şi „minuţios elaborate", ironice şi ludice, producătoare de surprize la tot pasul, un festin intertextual dat în cinstea unui „drag cititor cu majusculă", de existenţa căruia nu are habar, dar cu siguranţa că ar fi de ambele sexe: „dacă n-ai fi, mărturiseşte autorul, nici nu m-aş încumeta şi să scriu frumos, fără Tine, domniţă de sofa au principe de canapea". Nicolae Leahu apelează la nume de scriitori şi personaje, ca şi cum ar voi să schiţeze un „monumental" (e anunţat volumul întâi) şi „ciclopic" dicţionar, ceva în genul *Ingeniosului bine temperat* de Mircea Horia Simionescu.

Amestecul de stiluri, ironia şi autoironia, afişate din capul locului, anunţă un spectacol în regim ludic: „Aş sta, probabil, aşa, ţinând pixul cu coada-i jerpelită în colţul gurii, în loc de lulea, că lulea n-am şi fumez şi eu ce vând babele la tarabă… Şi, ce mai!, angoasa în faţa paginii albe s-ar lăţi şi lungi şi adânci pe-o foaie dactilo, îndrituindu-i pe detractori să-şi frece palmele cu un entuziasm neprefăcut şi să scoată pe nări constatarea obiectivă: ‹‹Iaca, stă, i se usucă cerneala şi îngălbeneşte fila în dodii!›› Şi cum spuneam eu cândva, demult-demult, ar avea dreptate, dar Tu cugeţi şi exişti, Măria Ta, şi eu n-am nicio frică, la fel cum lulea n-am şi, iată, scriu, bat câte-o literă, fumând, cu stânga, ca Soliman Magnificul şi cafegind, cu dreapta, ca Baiazid Rovineanul, în vreun manuscris dintre acelea ce dospesc în vreo arhivă literară, mişunând dă doctoranzi ce-şi vor spune-apoi savanţi…"

Suspect de ceremonios cu „cetitoriu", autorul, scuzându-se pentru pixul cu coada jerpelită, apelează la binecunoscuta tradiţie a literaturii clasice (unde autorul şi cititorul se află pe picior de egalitate), mai mult, ca să placă şi să câştige simpatia doctoranzilor, autorul o face pe necăjitul (sireacul nu are lulea) şi pe bufonul (lăţind, lungind, adâncind angoasa pe foaia albă).

Este una din strategiile folosite de postmodernişti pentru a desfăta şi „turmenta" sărmanul cititor/receptor cu ademeneli nostime, cu măguleli agreabile, a-l atrage în cursa râvnitului „monumentum": „Sincer să-ţi mărturisesc (autorul e acum serios-lăudăros, acum sinchisit de „boli" literare), adică trăirist şi autenticist vorbind cu litere de tipar ca DiVi, ne cam provoacă *spleen* de scriitură explicaţiile preambulare, pentru că nu suntem didacticişti nici cât metonimia de sub unghiile de la mâna stângă ce greşesc, nesimţitoare, rătăcind prin scrumiera cu scrum pân′la urechi. Din contra!, cum parează clasicii în viaţă de pe întreg cuprinsul hărţii imaginare a literaturii române actuale: suntem, căci suntem! Şi invers. Dar nu te supăra, o!, dragă receptorule, că mai zăbovim, în digresii, pe drumul nostru spre ‹‹Exegimonumentum!››, unde vei depune gherghine şi lacrimi neconsolate nici de ‹‹Opere-le complete››, pentru că ′geaba laba mişcă treaba, dacă noi, bacii mieilor latinici, nu inventariem, expres, defectele Textului, ai cărui captivi suntem din moşi

tradiţionalişti în strămoşi folclorici şi, cu voia lui Gilberte Durand, în străbuni adamici (zişi şi – arhetipali)".

Entuziasmul excesiv, afişat deliberat, este o formă de parodiere a binecunoscutei tradiţii de a face o prefaţă la opera sa. Ion Creangă (un model stimulator şi configurator în proza eseistico-memorialistică a lui Nicolae Leahu, deloc întâmplător în asociaţie cu Constantin Negruzzi, Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale) este mult mai scurt la vorbă în *Prefaţa la poveştile mele:* „laconică, scurtă şi lapidară":

„Iubite cetitoriu.

Multe prostii ai fi cetit, de când eşti.

Ceteşte rogu-te şi ceste şi e unde-i vedè că nu-ţi vin la socoteală, iè pana în mână şi dă şi tu altceva mai bun la iveală căci eu atâta m-am priceput şi atâta am făcut".

Relaţiile marelui clasic cu cititorul sunt, în viziunea postmodernă, o invitaţie la clacă, relaţiile autorului postmodern cu cititorul sunt mult mai civilizat-barbare („fin-grosolane") şi îşi au povestea lor de dragoste seculară: „Cu alte cuvinte, din Dex-ul ăl nou, cu *â,* această carte s-a scris seculi întregi, prin truda a mii de, evident, cărturari (unul chiar poreclit Cărtărescu de către autorul personajului ăluia bătut măr ce-l căra pe bătăuş), care de care mai deştept, mai înţepat, de la cuvântul scrijelat pă Peştera Urşilor la vizualizatorul plat, de la X până la pix şi de la 0 (zero!) la 24 exact fix, cu titlul de licenţă pohetică, ca să se *ştibă* cum vorbeşte norodul din Nordul aboliţionist al Basarabiei".

Nu ştim *ce* şi *cum* o fi vrut protagonistul să înţelegem mâhnirea lui ambiguă „'geaba laba mişcă treaba" în pre-faţa *Erotokritikonului,* dar autorul, precaut, îşi ia drept pavăză două motto-uri, afirmaţii atribuite lui Franz Kafka:

„Nu sunt decât literatură

Şi nu pot şi nu vreau

Să fiu altceva…"

„Numesc nebunie ideea că Tibetul

ar fi departe de Viena".

Oricât de bizar ar părea, ţăranul din „proza rurală", un semn al continuităţii noastre la „coada istoriei", îşi scoate capul şi în scriitura postmodernistă, dar fără careva pretenţii protocroniste de fals patriotism, de care nu duc lipsă mesianicii de rasă. Prefaţa poate fi lecturată nu numai ca o profesiune de credinţă, ci şi ca un manifest artistic nu numai al grupului de la revista *Semn,* dar şi al optzeciştilor-douămiiştilor basarabeni, cu toţii ieşiţi din regimul totalitar mai mult sau mai puţin curaţi-murdari.

Tendinţa „fragmentaristă, detotalizatoare, pluralistă" este o trăsătură remarcabilă în *Povestea cu cocoşul roşu* a lui V. Vasilache – cum se ştie, primul roman postmodernist scris în Basarabia.

Democratizarea vieţii dă mână liberă postmodernistului, care, scăpat cu totul de sub controlul cenzurii politice, deconstruieşte, „de-centrează", mizând pe un *joc liber* al semnificaţiilor, al „dictaturii fanteziei". Ceea ce sare în ochi la lectura prozo-poemelor este jocul şi comicul de limbaj.

Jocul de limbaj e împins până la pura *gratuitate*, la „plăcerea textului" (Roland Barthes), a unei lumi ca palimpsest: „Aşa veni şi rândul nostru să luăm plăivazul şi, muindu-l în sângele albastru al ţăranului, pe care-l descoperi, dacă zgârii puţin cu unghia vreun intelectual, să cântăm restul, deşi mare lucru n-a mai rămas de cântat, poate vreun petic neînsămânţat, unde am pus piciorul, ne-am proţăpit şi-am văzut acel lan nesfârşit de litere crescute una într-alta, nici să le desprinzi cu dalta… Plânsul lui Ghilgameş se auzea undeva dedesubt, pe la mijloc fumegau afrodiziac miturile, iar deasupra – cioburi, fragmente, rumeguş de hârtie şi pergamente. Mai laconic – palimpseste. Cât vezi cu mintea".

Textul este rezultatul unui spirit inventiv şi asiduu elaborat. Scriitorul postmodernist nu este un nihilist proletcultist, cum s-a vehiculat pe la noi nu o singură dată; el transformă, spaţializează temporalitatea, inversează, simultaneizează lumea personajelor din „glorioşii seculi": „Mda!, un cimitir livresc!, ne-am zis şi, trăgând o brazdă de buchii mai aproape, am pus şi noi la încercare metoda Cenuşăresei la alesul nisipului din grămada de mac şi nisip. Şi-am muncit vârtos zi şi noapte, până unii, crezând că au şi deprins meşteşugul, m-au lăsat de izbelişte, ca pe un Maestru al Nimărui, să scriu singur-solitărel inclusiv această cinstită prefaţă la ediţia a treia, princeps, care, la început – *izvodită*, apoi – *citită cu voce tare*, acum *se şi tipăreşte* cu inadvertenţele de rigoare, pentru care fapte interpolatorice corectorul devine co-autor alături de subsemnatul (*alias* Nicolae Leahu) *and K*°".

Aluziile la Creangă se fac în acelaşi regim ludic, ironic sau autoironic: „Iubite cetitoriu, multe hiperbole şi litote (autentice şi adevărate doar în sens invers) vei auzi despre această carte de căpătâi pentru omul ce se educă în spirit postmodern, dar ea singură, ca şi copilăria Povestitorului, care – asemenea nouă – şi-a scris memoriile ştiobâlcăindu-se în heleşteul unui butoi, este veselă şi nevinovată. Şi noi, care stau acum la masa mea ieftină, de bucătărie, pentru că biroul cel nou nu intră pe uşa mea prea mică a cabinetului, reeditând povestea colacului umilit de minuscula uşă a bazilicii (dovadă că mai mult studiez munca tapiţerului, îmbâcsindu-se de fum de ţigară fără vreun rost înalt), am scris-o cu dragoste şi pasiune pentru Tina…"

Că prefaţa lui Creangă la poveştile sale i-a servit drept pretext pentru elucubraţii gratuite sunt şi alte fragmente ca acestea: „Cu gândul de a submina afirmaţia lui Jürgen Habermas precum că modernismul ar fi un ‹‹proiect neterminat››, fac odată înconjurul postmodern al lumii pe un traseu mai scurt, îmi mai telefonez nevasta aflată în cealaltă cameră, mai masez ceafa, mai sucesc urechea

de cârpă a ursului de pluş, mai una, mai alta, mai îmi pun pofta în cui şi aşa îmi vine continuarea şi observ că pot scrie singur, aşa cum şi începusem".

Tema relaţiei *autorului* cu *cititorul* îşi dă arama pe faţă când constată că „nu e normal să creezi lucruri atât de grave în singurătate, ca Narcis, narcisiacul, tot mai chem pe cineva la clacă, fie şi numai la audiţii. Oricum, merge lucrul mai spornic de faţă cu toată senzorialitatea Cititorului nostru iubit şi admonestat când nu audiază după regulile ‹‹Codului bunelor maniere›› sau nu înţelege ceva simplu ca apa cea limpede şi duios curgătoare a Ozanei…".

După mai multe *iluminări* fumigene a scriiturii postmoderniste, autorul „cărţii de căpătâi pentru omul ce se educă în spirit postmodern" încheie „osteneala la volumul întâi al *trud*-ului", „râzând printre lacrimi şi lăcrămând printre râsete ca memorialistul din Sărărie", „un poem nepereche". Aici cazna cititorului nu sfârşeşte, pentru că autorul intervine pe parcursul *lexiconului* cu ironii şi autoironii de tot felul şi la tot pasul. În prefaţă, dar şi în *Alexandru Lăpuşneanul, Aprodul Purice, Calul erotic, Cetăţeanul turmentat, Ciutura, Chiriţa din unde este* şi *Chiuveta* e pedant peste măsură, disertând cochet cu trimiteri la subsol, amestecând cu meşteşug invenţii de cuvinte, imaginare locuri comune şi observaţii „de râs".

(Auto)ironia erotokritikă

Erotokritikonul se defineşte nu numai printr-o poetică a ludicului, ci şi prin una a ironiei şi autoironiei. Pentru *Iedul ăl mic* nu găseşte alte cuvinte decât unele ca acestea: „Suspicios şi cumpătat, încă din embrion, dar poate şi mai înainte"; „Iedul ăl mic şi raţionalist", rumegând o frunză, gândeşte „ca ultimul să fie primul răsturnând inechitabilele ierarhii caprine, care condamnă orice ied vizionar să se ascundă – prin locuri lăturalnice şi neprestigioase – precum un laş ce nu este". Ironizarea iedului nu încetează aici: „el îşi asumă însă conştiinţa faptului că este singura garanţie a continuităţii neamului caprei, eroina cu frunze-n buze, lapte-n ţâţe, care a inventat înainte de americani scăuieşul pedepsitor, dezvoltând o idee de-a lui Ion Creangă, el însuşi valorificator spectaculos al unei sugestii cât un punct din basmul est-slav. Oricum, pe această cale au ajuns yankeii să profaneze justiţia folclorică, electrificând-o".

Parodierea logicii absurde a unor exegeze în mare vogă până mai ieri este strigător la cer de nedreaptă în caracterizarea *Cocoşului cu doi bani*: „Personajul – tenor-bariton, mezzo-soprană şi bas totodată – descalecă dintr-o operă străveche pentru toţi cititorii de bună credinţă, în orice partid s-ar afla aceştia…"; „Domnia sa, Cocoşul, este proprietarul legal al punguţei, nereclamate în termen de eventualul ei posesor juridic spus perdant, iar gură-cască, în limbaj poporan. Anume acesta din urmă, hapsânul aristocrat fanariot (împământenit) i-a contestat acest drept, confiscându-i punguţa în celebrele deja pagini ale lui Ion Creangă, sfătosul nostru bunic din Humuleşti, judeţul

Neamţ, Spaţiul Mioritic”. Pentru autor, principalul e să inventeze un unghi favorabil de abordare şi de interpretare, să parodieze gândirea critică rudimentară.

Clişeele limbajului critic sunt reluate şi batjocorite în mod grotesc: „Inutil să comentăm portretul său, ignorat de povestitorul însuşi. Mai relevante par a fi calităţile sale morale: monogam convins (de babă, desigur), el este bun la suflet; deşi snopit de subnutritul moşneag (azi, el însuşi ar fi fost zebrat cu neculaiul zoofililor pe calul bălan din Muzeul Literaturii), îndurătorul şi exploatatul cocoş nu-l părăseşte la ananghie, rămânând fidel coteţului părintesc şi valorilor patriarhale avicole”. De mirare e că în acest elogiu, adus Cocoşului, se face abstracţie de originea lui socială (a nu se uita că nu era un cocoş de făcut borş). Proveniența lui proletară rămâne oarecum învăluită în ceaţa textului leşesc: „Aşa s-a călit cocoşul: luptând împotriva duşmanului de clasă al moşneagului care nu învăţase deloc aceleaşi banale motive de inechitate socială şi distribuire subiectivă a bunurilor obşteşti, supranumite şi *ale noastre*, dacă citim corect testamentul lui Ştefan cel Mare…” Desigur, nu e vorba aici de reflecţie morală, e o reflecţie estetică, o literatură pură ca într-un autentic metaroman.

„Cititorul revoltat”, de care are mare grijă naratorul-autor sau autorul-narator, se poate întreba: „fluxul memoriei şi jocul conexiunilor cum să le opreşti?!”. Împotriva oricărei logici posibile şi imposibile, cocoşul este prezentat „călcând semeţ şi zgâriind cu pintenii frontierele narative ale speciei care i-a consacrat virilitatea, personajul nu se manifestă la fel de eficient şi în cazurile când i se distribuie un rol istoric”. Cititorul, şi el, „nu mai poate străbate de atâta intertextualitate”.

Exaltarea ironiei şi autoironiei, a ludicului, a parodiei şi lucidităţii, a ambiguităţii programate fac tot deliciul textului. Într-un mediu săturat de literatură, scriitorul se aventurează în experimente amuzante, mergând pe ideea lui Philippe Sollers că „un text se scrie cu alte texte”. Julia Kristeva demonstrează că prin însăşi natura sa, orice discurs literar este obligat să intre în relaţie nu numai cu propriile sale componente, ci şi cu alte discursuri: „Orice text se construieşte ca un mozaic de citate, orice text este o absorbţie şi transformare a unui alt text”.

Este dificil să urmărim în detaliu tezele lansate în prefaţa *Erotokritikonului*. Raportul dintre autor şi cititor se ilustrează prin intermediul unui delir hermeneutic cu „Iedul ăl mic”, relatat de un narator care ştie că se află într-o dezordine organizată la suprafaţă după principiul alfabetic, cu multe sincope deliberat-involuntare. Discursul este inflamat de euforia jocului şi a erudiţiei, care excelează în deconstrucţia modelelor consacrate sau reprobate.

Joc şi deconstrucţie

Repertoriul de teme şi motive crengiene este privit şi el cu ochiul parodistului care face un joc de-a literatura. Nicolae Leahu deconstruieşte opera lui Creangă şi, preluând un nume de personaj, reconstruieşte lumea.

Ivan Turbincă este teleportat în *Erotokritikon* şi prezentat drept „un filozof neoepicurian, care, corectând viziunea demi-hedonistă a îndepărtatului elen, creează o gnoză întemeiată pe trei chiţi (de la *chit*) *malenkie da udalenkie*: vodca, tabaciocul şi ispititorul substantiv *muiere* la plural. Aşa se născu modelul ontologic paralel al înaintaşilor lui Riurik…" O atare literatură este concepută ca o aventură a cuvântului.

Secvenţa *Făt-Frumos, fiul pixului* este structura centrală care îi împrumută volumului o parte din titlu. Calchierea după povestea nefinisată *Făt-Frumos, fiul iepei* a lui Creangă ne sugerează mai multe perspective de interpretare. Incipitul e în inconfundabila matrice narativă: „A fost odată ca-n poveşti, a fost ca niciodată un personaj care nici nu intuise, nici nu bănuise cumva că se va învrednici să intre în deja celebrul nostru lexicon, dar necunoscute sunt căile Tale sintactice, Doamne al Scrisului". Chiar dacă nu declară deschis, ucenicul intră în competiţie cu maestrul, care în delirul hermeneutic din ultimul timp e de nerecunoscut. Ambiguitatea supraetajată e cât se poate de sugestivă: „Nu intuia, nu bănuia, nu gândea şi nici n-ar fi avut când, pentru că Transcendenţa Textuală l-a purtat numai pe drumuri, pe la tot felul de simpozioane arhaice, exilându-l din poveste în poveste că′nainte mult mai este: vreo două pagini format A4. Şi, cum naram, nu gândeam, întâmplatu-s-a". Înclinaţia spre ludic, spre gratuitate alternează cu observaţii fine la exemplele de cruzime pe care Valeriu Cristea le adună din *Capra cu trei iezi*.

Pupăza este neglijată de *Dicţionarul personajelor lui Creangă*, căci Valeriu Cristea „nici cu gândul, nici cu fapta nu-i dedică un articol separat", dar pupăza a trudit „într-o perioadă literară neomogenă şi neomologată, cu minuscule oaze de clasicitate, dar şi cu atâtea stângăcii de formă şi de fond, încât mai bine să smulgi teiul şi să-l muţi cu tot cu scorbură în altă ţară, dacă nu e posibil în paradisul literar al lui Nicolae Leahu, unde toţi pristăviţii sunt la treabă, totul se reciclează, se înnoieşte, se renovează, se restaurează, se re-creează şi se *preface* cu o migală fără grad de comparaţie".

Jocul şi deconstrucţia sunt urmate de re-creare în cea mai desăvârşită gratuitate: „Pupăza-pupăză, dar să tot stai pe ram, vizionând ce minunăţii comit băieţii iştia de talent, cum şterg ei colbul de pe romantism (*high-romanticism*), cum aspiră praful de pe simbolism, cum scutură ţoalele tărcate ale dadaiştilor şi repară mobilele constructiviştilor; cum nu se ruşinează să lustruiască jucărelele barocului şi să resfire cârlionţii rococoului; să piardă timpul cu didacticiştii şi moraliştii cei de ne-nţeles: să facă de mâncare, să le deretice, să le pună perna sub cap, să le-o smulgă furioşi la caz de mofturi, să le pună gramofonul şi televizorul, să le ascută creioanele şi să

le deseneze ‹‹ceva frumos›› în cărţile lor de colorat gâze şi lopăţele; să le lămurească de ce nu mai este cum era pe vremea lor în literatură şi artă; de ce ei nu recunosc că intertextualizează, dar o fac; de ce atunci când vrea autorul postmodern Napoleon pierde lupta de la Austerlitz şi o câştigă pe cea de la Waterloo; cum plonjezi din realitate în carte şi din carte chiar la locul unde stai şi scrii; cum se scrie *A,* cum se scrie *a,* şi tot aşa".

Nică a lui Ştefan a Petrei este „personaj proeminent al infantilismului narativ românesc. Dacă nu devenea scriitor, rămânea om, pentru că popă s-a prefăcut a fi benevol. Viitorul catihet este întâiul nudist din proza românească de până la căderea Plevnei şi a Parisului, la 1870, aşijderi. Şi dacă *ne* gândim bine pe noi înşine, ca parte expresivă a Fiinţei, cu direptate şi justeţe analitică vorovind stilistic, Nică este şi primul hoţ aprobat de tot receptorul în gestul său îngurgitător de cireşe, dacă gest este acest gest". Amestecul de stiluri şi conectarea parodică la metodele de cercetare literară alternează cu persiflarea protocroniştilor: „Celebru descinzător în scorburi şi protoalpinist prin cireşari, micul pătulitor de cânepă şi alte materii prime textile este cel mai vechi inamic autohton al stupefiantelor păşuniste", „un Sisif mioritic, dar exclusiv din deal în vale", „un rebel catalinar, un semănător de pietre şi un spărgător de case laolaltă". Desigur, aceste caracterizări sunt făcute nu fără intenţia de a parodia delirul hermeneutic în interpretările critice din ultimele două-trei decenii.

Nică a lui Ştefan a Petrei e „prim olimpic al nostru la alergări mixte pe piste naturale (‹‹şi eu fuga, şi ea fuga››) cu obstacole vegetale", e „uituc de marcă", „selectiv la modul proustian-camilpetrescian în amintiri", e „tipul agnosticului autoreflexiv: nu ştie ‹‹alţii cum sunt››". Şi vârf la toate sunt metodele inadecvate şi condamnabile de cercetare aplicate pe un text, desigur, „la modă europeană e fragmentul": „Antropocentrismul său humuleştean (‹‹dar când *mă* gândesc…››) este o sursă inepuizabilă pentru excursuri introspective şi recursuri prospective". Comentariul cu fiori al „exterminării feroce, c-un ceaslov chirilesc, a bietelor muşte ungureşti" cu martorul Saussure etc., dezorientări în „materie de orientare sincronică şi diacronică" şi alte bizarerii gratuite la prima vedere sunt, la urma urmelor, expresia unui spirit lucid şi bine avizat.

Criza identităţii, atât de frecvent abordată în critică, îşi află alte parodieri aluzive prin ipostazierea lui Nică a lui Ştefan a Petrei în „demon acvatic (‹‹Da bine, ghiavole, aici ţi-i scăldatul?››), *jockey*-ul calului bălan şi martirul neculaiului din cui" ş.a.m.d. Calificările curg/continuă cu nemiluita: „Nic-a lui Ştefan a Petrei este un ilustru exemplu negativ, convertit în viceversa lui, fiind vorba de reafirmarea respectului pentru ceea ce cronicarul mizantrop, metamorfozat ulterior în optimist, numea ‹‹copilăria copilului universal››".

Prozopoemele *Erotokritikonului,* cum observă cu inspiraţie Adrian Ciubotaru, în postfaţa volumului, sunt concepute ca să ne inducă în eroare. În „ameţitorul labirint de referinţe" se află „un zeu pe dos, egocentric, autosuficient, dar şi iconoclast, uneori chiar… ateu, un zeu care

îţi zădărniceşte orice anticipaţie… Pentru a-i face pe plac acestei divinităţi zeflemitoare, trebuie să-i imiţi căutătura, comportamentul, vestimentaţia, dar mai ales vorba" [123, pp. 137-138]. Nicolae Leahu este un estet al cuvântului, el scrie pentru cititorului cultivat, căci numai acesta poate înţelege şi gusta fineţurile alambicate la diferite paliere ale textului.

3.3. Ştefan Baştovoi: „feeria infernului"

Copilul şi copilăria este o temă „grea", privilegiată în literatura română din Basarabia, ea are fascinaţia şi specificul ei de tratare la Constantin Stere sau Gheorghe V. Madan, Ion Druţă, Ion C. Ciobanu, Vasile Vasilache sau Vladimir Beşleagă, Spiridon Vangheli, Alexei Marinat sau Paul Goma etc.

De remarcat că scriitorii tradiţionalişti sau modernişti îşi redactează memoriile/ amintirile din copilărie la o vârstă înaintată, în timp ce majoritatea prozatorilor postmoderni debutează cu amintiri din copilărie. Anii '90 constituie pentru proza din Basarabia o etapă de tranziţie la o nouă paradigmă. Câteva încercări de proză non-mimetică rămân în umbra prozelor de factură tradiţionalistă. Romanele *Cubul de zahăr* (1991) de Nicolae Popa, *Schimbarea din stradă* (1991), microromanul *Gesturi* (1990, 1995) de Emilian Galaicu-Păun, experimente remarcabile, sunt concurate masiv de proza documentaristă, memorialistă obsedată de reflectarea veridică a adevărului de viaţă în romane tradiţionale, de tip balzacian-rebrenian.

Romanul „autenticităţii", în accepţia postmodernă, se afirmă cu mari dificultăţi în Basarabia. *Viaţa şi moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoaşterii de sine* (1992) de Vladimir Beşleagă sau *Goana după vânt* (1992) de Lidia Istrati, care nu respectă canoanele prozei tradiţionaliste, aproape că trec neobservate de critica literară. Un alt roman „trăirist", *Lătrând la lună* (1997) de Aureliu Busuioc, cu „inovaţii" în tehnica jurnalului este puţin semnificativ. Poezia, în schimb, mai dinamică, se afirmă, în pofida unor gusturi conservatoare, cu mai mult zgomot şi spectaculos. Romanul „autenticităţii" în formula postmodernă, în raport cu romanul non-mimetic, se experimentează, la noi, în scrisul douămiiştilor.

Se ştie că dacă în discursul poetic al optzeciştilor din România se punea mare preţ pe principiul „biografismului" sau pe „poezia cotidianului", atunci în discursul epic termenul cel mai frecvent este acela de „autenticitate". (În Basarabia lucrurile acestea încep a fi conştientizate teoretic şi asimilate creator cu oarecare întârziere).

Ion Bogdan Lefter, în *Introducere în noua poetică a prozei*, este de părere că „‹‹voinţa autenticistă›› (care, pe alt inel al spiralei istoriei literare, reia voga ‹‹trăiristă›› interbelică, axată pe principiul unei proze ‹‹trăite››) a făcut ca temele predilecte să devină viaţa de zi cu zi, banalul urban, studenţia, căminele, navetele, vacanţele la munte şi la mare, lecturile, filmele, deriva

cotidiană şi – mai general vorbind – raporturile individului cu sistemele în care se integrează" [125, p. 230]. În spiritul aceleiaşi poetici a „autenticităţii", Gheorghe Crăciun se referă la caracterul necesarmente autobiografic al discursului narativ: „Astfel, experienţa sa personală a lumii poate deveni un centru de greutate al actului narativ, o forţă polarizatoare, un factor ordonator şi un stimul al operei (…). Aşadar, autobiografia ca material simptomatic, esenţial" [85, p. 284]. Ideea „autenticităţii" e corelată de alţi comentatori cu reacţia vehementă la tendinţele abstracţioniste. Pornind de la sugestiile lui Ihab Hassan, Ion Bogdan Lefter susţine în sensul acesta că „Poezia, proza şi, în formele lor specifice, chiar şi eseul şi critica literară erau astfel aduse către o manieră a mărturisirii directe, prin care se refuză izolarea în experimentele de limbaj şi în ‹‹abstracţionismul›› ultimelor faze ale modernismului" [125, p. 224].

Proza română din Basarabia trece, de la ′90 încoace, printr-o lungă etapă de gestaţie. Spiritul ludic, intertextual în proză nu e totuşi atât de remarcabil ca în poezie sau dramaturgie. Proza „autenticistă" a douămiiştilor e centrată, de regulă, pe un trecut al „ultimului" comunism, în principal pe transfigurarea biografiilor „fără biografii". Proza lui Constantin Cheianu, Vasile Ernu, Dumitru Crudu, Alexandru şi Mihail Vakulovski, Iulian Ciocan, ambiţioasă în intenţiile, se vrea o replică de creaţie la scrisul generaţiei şaizeciste. Modelul idilic al lumii, un construct imaginar al şaizeciştilor, copleşitor la Grigore Vieru sau Spiridon Vangheli, direct sau indirect, e subminat sau deconstruit de *amintirile din copilărie* ale douămiiştilor. Protagonistul din *Iepurii nu mor*, Saşa Vakulovski, de exemplu, apelând la metoda lui Trăsnea, nu mai reuşeşte să înveţe pe de rost: „Vin acasă în aprilie/ Mii de rândunici./ În aprilie, în aprilie/ S-a născut Ilici".

Astfel se face că „paradisul pierdut" al înaintaşilor este înlocuit de postmodernişti cu „feeria infernului" din anii ′70 – ′80. Dar ceea ce persistă şi fascinează atât pe unii, cât şi pe alţii e miracolul copilăriei. Între prozele postmoderne pe această temă se reţin *Merişor* şi *Totul despre mine* (1999) de Constantin Cheianu, *Iepurii nu mor* (Braşov, Editura „Aula", 2002) de Ştefan Baştovoi, *Nou tratat de igienă* (2002), *Turnătorul de medalii* (2008) de Anatol Moraru, *Născut în URSS* (Bucureşti, Editura „Polirom",2006) de Vasile Ernu, *Înainte să moară Brejnev* (Iaşi, 2007) de Iulian Ciocan ş.a., octombrei şi pioneri ai „ultimului" comunism.

Deşi imaginea globală asupra copilăriei, ce se desprinde din operele moderniştilor şi a postmoderniştilor, se diferenţiază fundamental de retrospectivele postmoderniste, fie ele oricât de bizare, este ceva care le uneşte genetic sau, la urma urmelor, care le pune în umbra lui Creangă. Oricum, „memoria epică" rămâne un factor configurator chiar şi în atitudini antiliterare sau voit nihiliste. Radicalizarea tradiţiei literarei merge nu numai pe diferenţieri, ci şi pe asemănări tipologice ale imaginarului nu numai de la o epocă la alta, dar şi de la un prozator la altul, biografic contemporani.

Romanul *Iepurii nu mor* este unul care, cu siguranţă, se diferenţiază favorabil între celelalte, fiind nu numai cel mai reprezentativ dintre romanele semnate de basarabeni, dar rămâne, deocamdată, şi cap de serie în clasificările criticilor din ţară. Vasile Ernu, Constantin Cheianu, Iulian Ciocan, Dumitru Crudu, Alexandru Vakulovski ş.a., mizând pe elementul publicistic, eseistic, antropologic, documentar, adică pe melanjul de stiluri, pe „minimalismul etic", pe „democratizarea" şi radicalizarea *plăcerii scriiturii* şi *plăcerii lecturii*.

În literaturizarea *amintirilor din copilărie* modelul Creangă a fost şi rămâne unul de referinţă pentru scriitorul român. În acest sens, sunt remarcabile observaţiile comentatorilor despre descendenţa genetică a acestui roman postmodernist. Continuarea tradiţiei se face pe trei linii (linia Creangă – Stere – Goma, prin negare a paraliteraturii sovietice despre pionerii-eroi, prin asimilarea unor noi modele cum e cel al lui Salinger).

Criticul „noului antropocentrism", Alexandru Muşina, referindu-se la scriitura lui Baştovoi, observa cu perspicacitate că romanul e„de o mare subtilitate şi profunzime, scris impecabil, cu o construcţie riguroasă", iar despre autor nota fără careva rezerve:„Nu mai e vorba de un ucenic, ci de un tânăr maestru"[147, p. 157]. În acest sens criticul susţine: „Romanul, cu un subtitlu semnificativ, Pentru copiii sovietici care au crescut mari, se află în punctul de întâlnire a trei „drumuri" (nu doar literare).

Pe de o parte, se înscrie în seria romanelor româneşti (filiera basarabeană) despre copilărie: ‹‹Copilăria lui Vania Răutu›› al lui Constantin Stere sau ‹‹Din calidor›› al lui Paul Goma.

Pe de altă parte, Ştefan Baştovoi continuă (aparent) şi ‹‹rescrie›› nesfârşitele romane ‹‹pionereşti›› şi istoriile cu ‹‹copii eroi››, de care e plin imaginarul celor din lumea sovietelor. Această ‹‹tradiţie›› e tratată ironic: ‹‹modelul›› Pavel Morozov – ‹‹copilul erou›› care şi-a denunţat tatăl ca fiind ‹‹duşman al poporului›› – e întors pe dos: tatăl Soniei o condamnă, în faţa ‹‹colectivului›› pentru imoralitate. Saşa nu înţelege ce fel de ‹‹bunic›› e cel ‹‹de acasă›› dacă ‹‹bunicul›› lui e Vladimir Ilici Lenin şi aşa mai departe.

În acelaşi timp, avem perspectiva copilului asupra lumii celor mari, ca în celebrul ‹‹De veghe în lanul de secară›› al lui Salinger (nu invers, ca în majoritatea cărţilor consacrate copilăriei). *Iepurii nu mor* e un roman pentru cei ‹‹care au crescut mari››, nu unul pentru copii sau pentru cei care au rămas – sau au dat – în mintea copiilor (sovietici!). un roman care rupe ‹‹vraja››, care arată – în carnaţia vieţii de zi cu zi – monstruozitatea sistemului totalitar, efectul devastator al minciunii generalizate. În roman este ‹‹radiografiat›› şi – simultan – ‹‹dizolvat›› (cu ‹‹laserul›› cruzimii inocente a copilului) chiar miezul propagandei comuniste, care constă în a (te) convinge că albul e negru şi negrul e alb.

Copilăria, la Ştefan Baştovoi, nu e un ‹‹Paradis pierdut››, ca la Creangă sau Stere (chiar la Goma), ci e un ‹‹Infern››, - deghizat în ‹‹Feerie››; în ea se află rădăcina răului care macină adulţii."

[147, p. 157 - 158]. Literatura pentru copii e, în totalitarism, o literatură de masă, nu de rare ori, o paraliteratură cu un pronunţat caracter instructiv, cu octombrei şi pioneri-eroi. Romanul lui Ştefan Baştovoi, în accepția lui Alexandru Mușinsa, vine în contrasens cu „o tradiţie literară sovietică", demolează mitologiile societăţii sovietice în imanenta ei derivă.

(Auto)biografie deghizată

Proza „autenticistă" are în centru o biografie. În cazul dat e vorba despre o biografie tipică pentru generaţia lui Ştefan Baştovoi, cu o biografie tipică anilor ′70 – ′80 ai secolului trecut, anii „ultimului" comunism. Prototipul lui Saşa Vakulovski din *Iepurii nu mor* este, fără îndoială, autorul însuşi, Ştefan Baştovoi, care, dacă nu ne-a dat o autobiografie sau o biografie a unui *alter ego,* cu siguranţă, prozatorul a utilizat amintirile sale din copilărie, a selecţionat, condensat, grupat şi stilizat în jurul personajului principal tot imaginarul clişeizat, ideologizat, dogmatizat cu rădăcini în realitatea socialismului multilateral dezvoltat. Baştovoi urmează exemplul strălucit al lui Creangă care prin personajul Nic-a lui Ştefan a Petrei îşi proiectează celebrele amintiri. Simplificând mult, protagonistul e, în egală măsură, şi personaj, şi narator. Raportul dialogic dintre „autor" – „narator" – „personaj", mult mai complex la Creangă, în cazul romanului se restrânge la perspectiva naratorială a personajului, dar sporeşte adevărul ontic, credibilitatea şi onestitatea confesiunii.

Autorul adoptă, fără careva rezerve, perspectiva naratorială a „octombrelului". Totul, dar absolut totul e privit din punctul de vedere al lui Saşa. Referindu-se la geneza romanului, la mobilele care au stat la baza redactării lui, autorul mărturiseşte: „Pe atunci (in 1996, mai exact) eram student la Timişoara. Mă vedeam absorbit intr-o lume care mie începea sa-mi displacă. Mă refer la obsesia aproape prostească pe care romanii si-o făceau din ‹‹intrarea în Europa››. Eram sătul să tot aud cât de bună este Uniunea Europeană şi cât de rea, săracă şi ştearsă este România. Fără să vreau, am început să am repulsie faţă de tot ce era străin, mă refer la nivelul acesta vulgar: hamburgeri, discoteci, baruri. Vreau să mă înţelegi corect, lumea spre care mergeam semăna tot mai mult cu Uniunea Sovietică, nu neapărat ca atmosferă, ci ca model. Entuziasmul omului de rând, dar mai ales al studenţimii, al intelectualilor mi se părea nepotrivit. Era rezultatul unei manipulări pe care eu, ca om sovietic, o simţeam până la oase. Atunci am vrut să scriu o carte despre o lume pe care toţi am uitat-o prea repede: Uniunea Sovietica. Este o carte despre o lume făcută din lozinci, lozinci ce ajunseseră să fie respirate, mâncate, băute, dormite. Disidenţii au prezentat Occidentului o Uniune Sovietica stăpânită de teroare. Eu fac parte dintr-o generaţie neoprimată, nedusă in lagăre. Generaţia mea era rezultatul unei puternice si nemaipomenite manipulări. Personajul meu nu este un disident, el crede in Uniunea Sovietică si îl iubeşte pe Lenin, iar atunci când nu înţelege ceva, se îndoieşte de sine, nu de sistem. De fapt, acest roman este o

încercare de a surprinde sentimentul sovietic. Trebuie să recunosc că această carte s-a scris la sugestia unui sociolog. Este vorba de Dan Lungu, de care eram apropiat şi care, in lungile noastre discuţii, mi-a sugerat că ar fi extraordinar să scriu un roman despre Imperiul Sovietic văzut cu ochiul copilului. Desigur, eu nu am luat aceasta în serios, pentru că nu mai scrisesem niciodată nimic in afară de poezie. Peste câţiva ani însă, ajungând la Timişoara, în acea atmosferă despre care am vorbit, am scris acest roman ca reacţie în faţa unei lumi cu care eu nu eram de acord. O carte despre oameni care se bucură atunci când sunt îndobitociţi" [4, p. 8].

De o autenticitate rar întâlnită în romanul şaizeciştilor sunt, pe de o parte, scenele grupate în jurul unui centru al mitologiei despre Lenin, a utopiilor comuniste şi, pe de altă parte, scenele cu scara la Dumnezeu. Primele au loc în spaţiul cazon în atmosfera presantă a discrepanţelor dintre aparenţe şi esenţe, al lucrării maşinii diabolice de manipulare/ educare a „omului nou" unde micul Saşa e în permanent pericol de a fi prins pe picior greşit, de a fi constrâns şi pedepsit.

„Sentimentul sovietic" al protagonistului este alimentat la tot pasul de o mitologie a derizoriului, de mentalitate şi oralitatea, de multe ori vulgară a pedagogilor. Uneori experienţele sunt uşor mitizate. Privirea inocentă este eclipsată uneori de îngroşarea culorilor şi exagerarea situaţiilor şi isprăvilor. Pe cât de inventive, pe atât de fanteziste se arată parodiile micuţilor în vacarmul de lozinci oficiale.

Spaţiul din mijlocul naturii şi ideea scării la cer redeşteaptă sentimentul nativ românesc, Saşa are revelaţia misterului. Biografia generaţiei e marcată, vpând-nevrând, de cultura de masă, de kitsch-uri care revin obsesiv în modelul de existenţă şi comportament cotidian.

„Comportamentism"

Viaţa de zi de zi a protagonistului se desfăşoară între satul natal şi școala din orăşel. Este o existenţă anostă, plină uneori de isprăvi inocente, alteori complexată de tirania modelelor false, de nesfârşitele pilde de comportament. Nu întâmplător, la analiza pe text se evocat exemplul inspirator al prozei „comportamentiste" americane. În opinia Oxanei Mititelu romanul lui Jerome David Salinger *De veghe în lanul de secară* este un model pentru mulţi autori din generaţia douămiistă. Cel puţin anumite tonalităţi salingeriene se observă şi în scriitura lui Constantin Cheianu, Dumitru Crudu, Alexandru Vakulovski, Iulian Ciocan, Vasile Ernu. Odată ce cele menţionate, nu poate fi câtuşi de puţin ignorat modelul prozei „trăiriste" româneşti, noua proză mizând pe un „autenticism" care lărgeşte sfera discursului epic, descoperă valorile „micilor întâmplări cotidiene" (Alexandru Muşina).

Păstrând proporţiile, putem observa că există o mare diferenţă, de fond, între romanul lui Salinger şi cel al lui Baştovoi. „Dacă scriitorul american, notează Oxana Mititelu, este captat de nişte reacţii specifice, universale ale vârstei adolescentine, apoi la prozatorul nostru se adaugă

atmosfera de fon, suflul greu al unei omniprezente terori totalitare, o îmbâcsire a realităţii cu aburii grei ai unei materialităţi agresive primare, suportată cu o resemnare „moldovenească” de naivul elev Saşa Vakulovski, aşteptând să fie promovat din calitatea sa de octombrel în cea „superioară” de pioner. Există în romanul lui Ştefan Baştovoi un ochi pur, de copil, care observă totul într-o ingenuitate nealterată, dar nu este acea îndrăzneală sfruntătoare adolescentină din *De veghe în lanul de secară*. Micul Saşa este un „iepure”, fără să aibă conştiinţa acestui fapt, un cobai al totalitarismului, supus manipulării de zi cu zi, crezând cu adevărat în minciunile care se impun cu agresivitate, deşi, în naivitatea sa de copil, nu poate să nu remarce şi nepotrivirile, discrepanţele care se arată între topoii ideologici şi realitate” [141, p. 144 - 145].

Lumea mioritică a prozatorilor șaizeciști este substituită în romanul lui Baștovoi cu o lume brutală, perversă, ipocrită. Agresiv, chiar plin de cruzime, devine și comportamentul protagonistului în total dezacord cu un Guguță al lui Spiridon Vangheli.

Puţinele experienţe „pozitive” ale lui Saşa nu modifică imaginea universului plat şi insipid, atmosfera cazonă. Prin autenticitatea comportamentului şi ineditul trăirilor intime romanul lui Ştefan Baştovoi creează o mitologie vie a unei lumi anormale, aflată în criză de normalitate şi organicitate, un „Infern” deghizat în „Feerie”.

3.4. Anatol Moraru: discursul ludic

Romanele optzeciştilor Vasile Gârneţ, Vitalie Ciobanu, Nicolae Popa, Emilian Galaicu-Păun, Ghenadie Postolache nu semănau cu cele ale şaizeciştilor; deşi remarcabile sub aspectul înnoirilor, ele sunt mai puţin vizibile la data apariţiei, au parte, în raport cu poezia, de o receptare mai puţin zgomotoasă.

Pentru postmodernismul poetic, sunt specifice nonidentificarea emoţională, discursivitatea, ludicul, livrescul, prozaicul, înclinaţia *retro* şi intertextualitatea. Unele dintre aceste trăsături vor trece automat în proza scurtă, practicată cu anumite intermitenţe de poeţi.

Proza scurtă din *Violoncelul şi alte voci* (Timişoara, 2000) de Grigore Chiper, *Păsări mergând pe jos* (2001) de Nicolae Popa, *Erotokritikon. Făt-Frumos, fiul pixului* (Iaşi, 2001) de Nicolae Leahu, *Totul despre mine* (1999) de Constantin Cheianu şi *Nou tratat de igienă* (2002) de Anatol Moraru dispune de toate semnele schimbării de paradigmă în proza din spaţiul dintre Prut şi Nistru. Noua scriitură se remarcă prin spiritul ludic, intertextual, noi viziuni asupra relaţiei omului cu lumea, prin confesiuni defulate, discurs jucăuş.

Format în spiritul *Semnului* bălţean, Anatol Moraru dă prima carte de nuvele care, observă Maria Şleahtiţchi, anunţă „o anumită scriitură, o patină ironică ce îl caracterizează în exclusivitate în contextul prozei optzeciste din Basarabia”; „Anatol Moraru vine din lecturi, are o cultură fundamentală pe care o pune permanent în evidenţă cu o dezinvoltură admirabilă, evitând cu

eleganţă excesele şi trivialul. Autorul are harul replicii. Cine îi cunoaşte scrisul (nu atât de mult în cantitate, dar, fără îndoială, cu personalitate inconfundabilă şi cu mult curaj) îi remarcă marea disponibilitate în vederea ludicului" [184, p. 209].

Cartea *Nou tratat de igienă,* cu un motto sugestiv („Viaţa este o comedie pentru cel care gândeşte şi o tragedie pentru cel care simte"), însumează zece nuvele: *Nou tratat de igienă, Introducere în specialitate, Fiziologie, Despre fatalitate sau amurgul carierei, Baladă nupţială, Love story, Davidovici şi gloata, Craii de modă nouă, Morala faptei, Confidenţa defulării.*

Ceea ce caracterizează proza lui Moraru, înainte de toate, este intertextualitatea, ironia, ludicul de limbaj, utilizate cu multă personalitate. Autorul are talentul de fin observator şi har de povestitor: „Moşneagului îi străluceau ochii şi i-a trecut şi reumatismul. El începu a naviga harnic pe mările reveriilor. Parcă se vedea tânăr, cu arma curăţată şi patrontaşul plin, pornit la vânătoare de căprioare fragede" (*Love story*); „Artemiza îi chelneriţă. Bărbatul ei e plecat la Magadan, la câştig, au un băieţel şi îl creşte mamă-sa la ţară. Mă duc câteodată pe la ea, o ajut cu ce pot, adică o mai mângâi… De, sunt om bun la suflet şi nu pot fi altfel. Doamne, să vedeţi ce bunătăţuri aduce de la restaurant, beau numai coniac de cinci stele. Şi ce minuni face în pat…" (*Craii de modă nouă*); „Studenţii i-au mulţumit bătrânei pentru amabilitatea ereditară, au debarcat, s-au regrupat câte doi şi au înaintat în suişul hudiţei. Un bărbat între două vârste, purtând o coasă pe umărul drept, urmat de un viţel fericit, le-a dat primul bineţe şi s-a uitat lung-lung în urma lor. Ceva mai încolo, un flăcăiandru desculţ şi numai în pantaloni a scăpat căldarea şi s-a dat iute după fântână, îmbujorându-se înciudat. Darie, conducătorul alaiului şi atent la semne, n-a răbdat şi a pornit în întâmpinarea unei gospodine, care, nevrând să scape nici un detaliu (oricât de mic ar fi fost), venea ca o veritabilă Gabi Szabo spre poartă" (*Balada nupţială*).

Examinând proza lui Anatol Moraru, Margareta Curtescu surprinde foarte laconic şi exact particularităţile ei: „Prozatorul, deşi surprinde scene ale unui cotidian comicizat, şi nu ostracizat, nu se arată a fi preocupat de arhitectonica discursului, nici de statutul personajului (cu toate că elaborează şi dirijează textul în conformitate cu schema clasicizată), ci fertilizează fraza, oxigenează replica, obţinând astfel un veritabil festin stilistic. Expresia spectaculoasă, trucul lexical, poanta savuroasă, citatul parodic, litota, definiţia metaforică – aceste şi alte elemente de manevre verbale confirmă abilitatea autorului acestei cărţi de a aplica, dozat şi eficient, ‹‹şamponul stilistic›› pe tot parcursul celor optzeci de pagini de proză aluzivă, avându-i ca protagonişti pe elevi, studenţi, profesori, gazetari. Lectura acestor proze îţi lasă impresia că autorul se autoproiectează în text, fiind un talentat inventator de calificative memorabile, prin care îşi defineşte relaţia sa cu realitatea, modul propriu de sesizare a fenomenului descris" [89, p. 9].

S-a observat că Anatol Moraru întreţine aici un *dialog intertextual* (cu Constantin Negruzzi, Mihai Eminescu, Ion Creangă, Marin Preda, Ion Druţă, Grigore Chiper, Constantin Cheianu) [90],

dar şi cu Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale, Mateiu I. Caragiale, Mircea Eliade, Liviu Rebreanu, Urmuz, George Călinescu, Nichita Stănescu etc., s-a remarcat *volubilitatea, sarcasmul şi lirismul, inocenţa relatării, exaltarea suplinită de iluzia naivă şi de banalizare eronată* [166]. Cu siguranţă, se poate afirma că anume în proza scurtă Moraru este inedit, econom şi plastic în expresie. Vocaţia lui este proza scurtă, intertextualizarea şi ironizarea realităţii.

Sunt memorabile caracterizările personajelor realizate adeseori printr-o singură calitate, de regulă, dominantă: „Voldemar… întruchipa destinul trestiei bătute de vântul deltei"; „Petrică, profund indignat, aidoma unui mandarin chinez ce a intrat într-o pagodă cu climatizorul defectat". Portretele sunt animate, caricaturizate şi proiectate în detalii care sar în ochi: „Colega avea un bust de manechin, păr blond ondulat, strâns cu grijă sub boneta imaculată, ochii albaştri radiau fericire, buzele vişinii şi cărnoase se fremătau voluptos", alteori sunt deformate prin ironii şi „retuşate" în manieră postmodernistă. Iată două portrete din nuvela *Love Story*. Mireasa Ilenuţa: „Și-a făcut apariţia, sfioasă şi emoţionată, Ilenuţa, urmată de o prietenă ceva mai calmă. Ereditatea pe linie paternă şi-a spus cuvântul în ceea ce priveşte cromatica obrazului ei… Avea nişte ochi de madonă, ce iradiau atâta farmec, încât puteau înnebuni o flotă întreagă"; Galina Timofeevna, prietena Ilenuţei: „Galina Timofeevna avea cam un metru şaptezeci, la vreo douăzeci şi şase de ani, o faţă rotundă, pulverizată cu pistrui, păr cârlionţat, o gură zâmbitoare, ochi mari". Pe loc, comentariul naratorului strică tot farmecul: „Emil şi-a amintit involuntar de o ‹‹proză›› intrată în manualele dintr-o altă epocă şi intitulată metaforico-socialist ‹‹Când murgul zâmbeşte››". (Linkurile intertextuale au adeseori adrese modificate, inexacte. Una este situaţia cu expresiile celebre şi alta, cu cele cu iz localist. Cine, în cazul dat, îşi mai aminteşte de „capodopera" *Când calul râde* a lui Ion Canna?).

Cuvântul autorului abundă în descrieri inedite, graţioase sau fin-groteşti: „…un rotocol de fum propulsat artistic cum o poate face (patriarhal) doar un hogeag de la ţară într-o iarnă cu temperaturi scăzute"; „Moş Aristide contempla delicat prin geamul plâns melancolia frunzelor seduse de luturile ogrăzii"; „un dans proteic asamblat din procedee şi figuri la modă, mixate cu cele intrate în tradiţie"; „…landşaftul defila în viteză pe retinele pasagerilor"; „Răcoarea dimineţii făcea ravagii în siluetele vorniceilor"; „Expediţia studenţească înainta vesel pe portativele cântecului de voie bună" ş.a.m.d. „Cochetarea cu poezia", vorba lui Nicolae Leahu, n-a trecut fără urme în proza lui Moraru – intervertirea alternează cu citatul ascuns, deconstruit, prelucrat, reciclat în regim ludic sau ironic.

Este remarcabil modul dezinvolt de utilizare a *citatului ascuns*. Iată un exemplu, luat aproape la întâmplare: „A urmat apoi filmul ‹‹Seara pe şosea››: veneau turmele, năşteau stelele, îndrăgostiţii se ghiloseau pentru rendez-vous, deşi harnicii pionieri predaseră deja la farmacie

florile uscate de salcâm". Alteori, *citatul* „este intenţionat rescris denaturat, în scopul nuanţării comicului de limbaj" [90, p. 9].

Un alt însemn al discursului narativ crengian este *antifraza*, figură prin care o locuţiune, o frază este anunţată pentru a exprima un sens contrar celui obişnuit: „Cum să nu-i dai dreptate bătrânului Schopenhauer? s-a întrebat în gând profesorul Ion Duca, de unde, domnule, fericire? Totu-i praf… de spălat… Lumea-i ca şi dânşii".

În nuvela *Introducere în specialitate,* la caracterizarea psihologică a personajului, se recurge la reperele imaginarului crengian: „Adi, însă, parcă simţea sub ciorapi temperatura odăii din basm, în care ospitalierul împărat îl cazase pe Harap-Alb împreună cu prietenii lui asociaţi şi de unde acest ansamblu de virtuozi s-a putut salva doar graţie calităţilor frigorigene ale buzatului Gerilă, care a prefăcut tartarul în frigider, neutralizând planurile murdare de funingine ale mişelului încoronat". În altă nuvelă, *Baladă nupţială*, este prezentat un fals citat după Creangă: „Darie, văzând că, vorba bărbosului diacon din Humuleşti, studentul, când i-i foame, cântă, şi-a refăcut întrucâtva echilibrul interior".

Pentru a releva modelul narativ al prozei lui Anatol Moraru, fără teamă de a greşi, pentru că prozatorul a rămas fidel unui anumit mod de scriitură, este suficient să ne limităm la analiza unei singure nuvele, în opinia noastră – o bijuterie antologică. Pusă în fruntea volumului, nuvela *Nou tratat de igienă* (o adevărată *ars poetica*) este foarte ilustrativă nu numai pentru natura sa po(i)etică. Ea reflectă, într-un fel, modul de a fi al scriiturii, caracteristic prozei scurte, dar şi al romanului său *Turnătorul de medalii* (2008), reprezentând şi el, de fapt, o suită de secvenţe narative relatate de mai multe personaje. Nicolae Leahu, în prefaţa romanului, vorbeşte despre „masca ironiei bufe", care „îi modifică identitatea doar secvenţial, dar îl individualizează întotdeauna. Acum se simte de minune, ca rusul lui Creangă, instalat de-a curmezişul istoriei, al legilor firii, dar şi al propriului destin, cu atât mai mult cu cât Sf. Petru i-a strecurat în turbincă (să le dea curs ‹‹când i-a fi mai greu››) şi un mănunchi de procedee literare de toate zilele" [122, pp. 8-9]. Între aceste procedee, un loc de cinste ocupă rescrierea intertextuală: „Nu-i nevoie să ai ochi de expert ca să deduci că Anatol Moraru nu are anxietăţi haroldbloomice: pentru el, literatura e un paradis neîngrădit, ca şi viaţa, de altfel, iar acolo unde nu ajunge pasul, ajunge gândul şi drege stricăciunile…" [122, p. 9].

Reflectând despre natura discursului insinuant, persiflant, umoristic al lui Anatol Moraru, Maria Şleahtiţchi conchide că „ludicul insinuant îl apropie întrucâtva de nuvela *Moş Nichifor Coţcarul* a lui Ion Creangă" [183, p. 212].

Nuvela *Nou tratat de igienă* reia tema cu râia şi caprele Irinucăi. Matricea narativă este inovată prin introducerea unui *prolog* („Figuranţii acestui text, deşi sunt un produs al ficţiunii, au doar o trăsătură comună – nu le place să citească romane franceze sau autohtone") şi a unui epilog,

urmat de două post-scriptum, la care vom reveni. Nuvela debutează cu descrierea pitorească a portretului lui Voldemar, care „poseda un cap şi un trup asupra cărora creatorul, epuizat sau, poate, plictisit, nu a mai insistat. Părul îi acoperea tropical aproape toate latifundiile, ţâşnind cecen chiar prin streaşina sacoului, încât şi îmbrăcat (dar mai ales fără vestimentaţie) Voldemar putea lesne servi drept material didactic, ilustrare adecvată a inspiratei teorii a lui mr. Darwin despre coborârea orangutanului din baobab şi înmatricularea lui la facultate".

În contrast cu el, Mişu „părea un şved complet refăcut după Poltava. Înalt, bine clădit, echipat elegant, manierat, având în buzunare tranşele Băncii Mondiale şi ale Fondului Monetar laolaltă, el era, cu siguranţă, un personaj straniu în mediul cromatic şi bezmetic al studioşilor de la facultate. Spirit gotic, de un pragmatism total străin GOSPLAN-ului de pe atunci, lui Mişu îi plăceau la nebunie câteva lucruri: şahul, femeile, berea, baia şi, imediat după ea, patinajul filozofic (în stare orizontală) peste câmpurile conotaţionale ale existenţei, precum şi debitarea leneşă a ideilor vis-a-vis de imperfecţiunile arhitectonice ale cosmosului".

Este în descrierea portretelor ceva urmuzian, în amestec cu Ion Luca Caragiale şi oralitatea intelectuală. Expoziţiunea în cheie ironică urmează în linişte reiterarea unor stereotipuri dinamice: „Astfel se făcea că, obsedat igienic, Mişu realiza cu perseverenţă, miercurea şi vinerea, pohoduri la terma orăşenească nr. 1 (Or, duşurile căminului funcţionau cu eficienţa şi entuziasmul economiei socialiste din ultimul cincinal sovietic.), de unde se întorcea fraged ca un amant începător şi, după o, două, trei… halbe de bere ‹‹lumea avea fiinţă››, scenariul prevăzând discret şi câteva ore de somn tihnit, care nu întârzia prea mult să vină".

Discursul ironic, într-o armură postmodernă, cu digresiuni metatextuale, cum e la moda timpului, toate controlate de un narator omniscient şi omniprezent, îi conferă nuvelei un aer de lejeritate şi imprevizibilitate, teroarea semnificaţiilor fiind anihilată prin avertizarea cititorului complice la mica dramă existenţială: „Dar, atenţie! – urmează partea nespălată a naraţiunii – tocmai expediţiile Sale antirapăn, cu care se obişnuise până la desperare toată lumea de bună-credinţă din cameră… i-au jucat festa. La drept vorbind, vina o purtau, totuşi, angajaţii termei". În maniera naraţiunii, intervine modelul crengian, pe care l-am ilustrat, sub aspectul organizării naraţiunii, în proza lui Ion Druţă. În metatext, cititorul este informat despre desfăşurarea evenimentelor.

Rezumatul narativ, cu verdictul „i-a jucat festa" şi „vina o purtau angajaţii termei", este dezvoltat în comentariile naratorului, marcat de amestecul de stiluri, antrenat să parodieze, să parafrazeze, să insinueze: „trebuie să vă spunem că după multe investigaţii şi experimente dificile ministerul de resort elaborase un standard şi, conform acestuia, fiecărui creştin (chiar dacă intră în pereche cu cineva) îi erau rezervate strict patruzeci şi cinci de minute, răstimp în care trebuia să se regenereze convingător. Majoritatea aspiranţilor la îmbăiere, strănepoţi de haiduci şi alpinişti

transhumanţi, beneficiau, de regulă, doar de jumătate din timpul garantat şi plătit. În această cauză, prea puţin nobilă, intervenea managerial funcţionarul întreprinderii, care permitea accesul şi altor jinduitori la irosirea săpunului şi a şamponului, dar deja fără bilet (de, famelie, parcă, nu prea mare, dar… remuneraţie mică). Practicarea intensivă a acestei ‹‹economii tenebre›› nu lasă şanse harnicilor ‹‹oameni în alb›› să lichideze fizic, conform normelor sanitare, consecinţele bacteriologice ale procesului…".

Apelul la naratar, sau „contractul ficţional" (Carmen Muşat), dintre autor şi cititor e în tradiţia convenţiilor noii proze: „Deşi e timpul să ieşim din spaţiile (sub)acvatice ale subiectului. Şi cum bine intuiţi şi dumneavoastră, iar logica textului vă sugerează suficient de elocvent ce ar putea să se întâmple ulterior, Mişu s-a întors dintr-o ordinară campanie tonifiantă infectat de scabie. Când, peste ceva timp, agresiunea microbilor devenise o evidenţă (deşi personajul nostru pozitiv se scărpina abia tangibil), Voldemar a intervenit furibund. Şi pentru că e în puterea noastră de decizie, menţionăm că, în afară de păroşenia sa inconfundabilă, Voldemar avea un caracter şi un comportament la fel de „delicat". „Un corp păros – o minte păroasă", parcă aşa spuneau latinii cu tot cu greci în asemenea cazuri". Naratorul este prezent cu comentarii, implicaţii, simulări perfide şi fariseice.

Voldemar, maestru în arta ‹‹ghionturilor›› şi a ‹‹luatului peste picior››, maliţios, funciarmente invidios, practicând o minimă igienă (şi morală), se dădea în spectacol, exprimându-şi sincera nedumerire – cum s-a putut ca tocmai Mişu să devină victima diversiunii microbilor –, continuând cu simulată îngrijorare – dacă există oare destule şanse de salvare. Intervine naratorul, reactivând memoria – pe vremuri sovietice, a procura de la farmacie antidotul maladiei în cauză echivala cu a cumpăra de la aceeaşi instituţie prezervative. Voldemar îi plânge de milă sărmănelului infectat.

Intervine din nou naratorul ingenios şi inteligent: „Cerem scuze cititorului iniţiat în literatură, dar o ipoteză fundată cere azil artistic în pagină – nu este exclus faptul că Voldemar şi-ar mai fi temperat avântul justiţiar, dacă ar fi ştiut că au mai păţit-o şi alţii şi că de vină erau tot caprele Irinucăi…, dar el detesta lectura…".

Tehnica paşilor mici, principiul retardării în descrierea supliciilor se încheie crengian, cu un rezumat narativ: „Mişu, debusolat, replica totuşi calm (a se reţine o altă calitate notabilă a acestui personaj), paremiologic (i-a prins bine frecventarea cursurilor de lexicologie şi folcloristică) şi, cum se va vedea mai încolo, chiar profetic: „Râde cel care râde… la margine".

Bineînţeles că tămăduirea lui Mişu s-a produs, „şi-a dat concursul una din admiratoarele lui, care, mânată de vânturile şi smogul sentimentului, şi-a sacrificat pudicitatea, demnitatea, reputaţia şi alte accesorii de fată mare, obţinând, aproape argonautic, mirositoarea doftorie". Naratorul

afirmă: „Suntem parcă îndreptăţiţi să plasăm aici un happy-end, dar… dăm dreptate setei de justiţie a eventualilor interpreţi ai scriiturii – personajul nostru nespălat, Voldemar, n-a fost pus la respect”.

În logica naraţiunii este firesc ca „hoardele de microbi” să invadeze „în modul cel mai mişeleşte posibil pampasurile voldemariene. Zadarnic cerca el să prelucreze cu pucioasă teritoriile compromise – miraculoasa alifie nu putea penetra preriile care acopereau victima. Cele mai dramatice erau seansurile (unul dintre regionalismele mai noi, I. C.-B.) nocturne, când jertfa invaziei paraziţilor se deştepta şi începea să ‹‹maseze›› sectoarele deteriorate; în felul acesta, în liniştea nopţii şi la lumina blândei luni, răsuna o simfonie ce amintea feciorilor de plugari, lungiţi în paturi şi treziţi din somnul raţiunii, melodia coasei implicate în secerişul grânelor. Voldemar însoţea dificila (dar şi stringentă, trebuie să o spunem) operaţiune cu imprecaţii cărora nu le erau absolut străine elementele blestemului popular, demers critic ce viza excesul de occidentalism al lui Mişu; mai bine zis, efectele lui. Acesta, treaz şi atent la chinurile confratelui, îşi ambala justificatul cinism într-un mesaj voit pacificator: ‹‹Voldemar, te rog, încetează exerciţiile retorice. Acţionează în linişte – noi dormim!››”.

Finalul este unul fericit: „După o perioadă explicabil de lungă, a vrut Dumnezeu şi s-a tămăduit şi blana lui Voldemar…”.

Nuvela are un epilog în tradiţia matricei narative: „După ce a respins perfida agresiune a teroriştilor patogeni, Voldemar, neaşteptat de surprinzător, s-a arătat deschis spre colaborare şi convieţuire paşnică, devenind sensibil şi tolerant faţă de regimul igienic al lui Mişu, care şi-a continuat expediţiile purificatoare la baie, dar cu măsuri sporite de protecţie. Pacea şi buna înţelegere a pogorât în odaia şi în sufletele lor. Şi au trăit ei aşa la facultate, vorba formulei sfârşitului de basm, câţi ani le-au mai fost hărăziţi de programele de studii”.

Epilogul este urmat de un *P.S.*,în care sunt parodiate biografiile aşa-zişilor disidenţi: „Mulţi cititori sunt tentaţi (după frumoasa modă din ultimul timp) să-l considere pe Mişu un disident, un mucenic care a pătimit în timpul regimului stagnant, netratându-şi concepţiile igienice europene. Alţii, la fel de mulţi, având în dotare viziuni cu lunetă, îl consideră un prim-sincronizat cu Europa şi NATO, după care vin buluc şi ceilalţi, cu şamponul lor stilistic cu tot”.

*P.S.*are un *P.P.S.,* cu un final al finalului: „Dărâmată fiind terma municipală nr. 1, tineretul studios de la facultate nu poate continua acum dimensional cauza nobilă şi curată a lui Mişu, plonjând timid în jacuzzi-le de zinc şi asumându-şi lucid şi ludic eventualele riscuri”.

Oricum, finalul este unul optimist – fapta eroică a lui Mişu rămâne un model „pentru tot poporul truditor pe câmpul alb cu oile negre”.

Stilul vioi, decis şi ingenios este remarcabil şi în romanul *Turnătorul de medalii*. Personajele de roman se emancipează de tirania autorului, specifică modelului crengian. Acum, personajul devine conştient de sine şi se autoanalizează.

Are perfectă dreptate Nina Corcinschi, când afirmă că la Anatol Moraru „realitatea este procesată într-un luxuriant registru verbal, cu fineţuri discursive, poezia cotidianului fiind revendicată prin limbaj, prin fapte de cultură. Autorul contrapune discursului fad-tradiţionalist, liricoid, patetic al prozei anterioare un discurs ‹‹de lux››, hipermodern, cvasielitar" [64, p. 22]. Şi încă o observaţie exactă: „Epicul serveşte pe alocuri ca pretext pentru voluptoasele declanşări de limbaj. La mijloc nu e însă un exerciţiu retoric gratuit. În interiorul discursului se produc resemantizări ale eşantioanelor culturale, resuscitări parodice de scheme narative. Planul principal al relatării se sincronizează cu unul secundar (delimitate fiind doar de parantezele naratorului), producând efectul contrapunctului, sugerând jocul alterităţilor" [64, p. 23]. Ceea ce nemulţumeşte sau deranjează, în naraţiunile lui Anatol Moraru, este teroarea naratorului, un cult al povestitorului care ţine în frâu „viaţa personajelor". Personajul este manevrat cu stricteţe de către narator

În loc de predislovie, din romanul *Turnătorul de medalii,* are chiar la început o schimbare de atitudine faţă de personaje, pe care le îndeamnă „să-şi nareze aventurile şi dramele". Secvenţa este foarte concludentă. Un regizor talentat îi spune autorului: „‹‹Ţi-am citit nuvelele… nu-s rele per ansamblu, dar de ce nu-ţi laşi personajele în voie, de ce le tot dădăceşti?››. I-am tradus mesajul, care spunea, cu siguranţă: ‹‹Nu eşti băiat prost, dar de ce te bagi aiurea peste Cehov şi Druţă, învaţă mai bine de la Borges, Celine, Lodge sau măcar de la Ioan Groşan. Scrie proză cu homodiegetici, dă-o pe experimente narative, încearcă amestecul stilurilor, uzitează imaginea specular㠅… că asta-i la modă… Scrie şi ai grijă de posteritate››".

În concluzie, proza lui Anatol Moraru este la curent cu modele literare şi se remarcă prin câteva calităţi – discurs ludic, ironie şi comic de limbaj –, inconfundabile în textualizarea realităţii nu numai a ultimului deceniu de comunism sovietic, dar şi a mult prea întinsei perioade de tranziţie.

3.5. Constantin Cheianu: autobiografie ficţională

Noua paradigmă literară nu începe, cum se crede, cu *Pizdeţ*-ul (2001) lui Alexandru Vakulovski şi *Iepurii nu mor* (2002) de Ştefan Baştovoi, ci mai înainte, cu *Totul despre mine!* (1999) de Constantin Cheianu. Apoi urmează Vasile Ernu cu *Născut în URSS* (2006), Iulian Ciocan cu *Înainte să moară Brejnev* (2007), Pavel Păduraru cu *Karlik* (2006).Lista continuă cu *Măcel în Georgia* (2008) de Dumitru Crudu, *Nekrotitanium* (2010) de Mitoş Micleuşanu, *157 de trepte spre iad sau Salvaţi-mă la Roşia Montană* (2010) de Alexandru Vakulovski etc.

Naivul „extraterestru"

Cartea *Totul despre mine!* (1999) de Constantin Cheianu include două proze *Merişor* şi *Totul despre mine.* Nimic din *Merişor* nu anunţă schimbările radicale din povestirea ce o urmează. O

banală poveste de dragoste adolescentină, o experienţă naivă a unui personaj parcă de pe altă lume. Merişor e lipsit total de experienţă, e candidul care e iniţiat în toate pornirile şi relaţiile fireşti cu colegii de clasă. Trăieşte o existenţă anodină în care micile bucurii le oferea la început doar sărbătorirea zilelor de naştere. La una dintre ele, credulul vine cu întârziere, e păcălit dând peste cap o băutură care îl deconectează momentan: „Mai trist e că a doua zi, într-un contrast izbitor cu cele petrecute în ajun, o nemărginită şi inexplicabilă plictiseală punea stăpânire pe toată lumea. Nimeni nu mai avea chef să trăiască cu evenimentele din seara precedentă. Din persoane plăcute şi deschise cum le ştiam în ajun, colegii mei se transformau în nişte inşi iritaţi şi morocănoşi. Metamorfoza aceasta în sine era suficientă pentru a te face să renunţi pentru totdeauna la ideea de a mai merge la petreceri". În consecinţă Merişor rămâne un izolat. „Toate evenimentele prin care trece eroul, observă Vitalie Ciobanu, constituie materia primă a unor meditaţii şi mai ales mirări în faţa celor mai simple lucruri. Merişor parcă ar fi un extraterestru care învaţă comportamentul ciudat al oamenilor, consemnându-l cu scrupulozitate într-un jurnal de expediţie"[49].

Merişor e un *introvertit*, un *hipersensibil* în relaţii de echilibru cu natura, e răpit de liniştea serii, are afecţiuni pentru cireşul pe care tata îl va tăia. Treptat personajul devine un *înstrăinat*: „S-ar spune că vorbeau despre mine, dar din pricina cuvintelor la un moment dat nu am mai putut fi sigur. M-am gândit că le poţi place unor oameni pentru nişte lucruri şi le poţi displace altora pentru aceleaşi lucruri. Ori pentru altele. Asta în ciuda faptului că tu rămâi mereu acelaşi. Am înţeles că oamenii sunt făcuţi astfel încât nu pot pricepe ceva până nu-şi fac o părere". Unele secvenţe (cam puţine) notabile ce ţin de relaţiile cu Angela care se pricepe la sărutat şi vorbeşte ca din cărţi, moartea bunicii deşteaptă revelaţii ca aceasta: „Moartea, un lucru prin care trebuie să treacă toţi oamenii şi care de aceea ar trebui să fie pe înţelesul oricui, părea de un milion de ori mai dificilă de perceput decât cea mai complicată ecuaţie de algebră". Iniţierile în viaţă îl duc treptat la reflecţii ca acestea: „Când trăieşti atâţia ani într-o casă, nici nu-ţi închipui că ar fi destinată şi pentru a muri în ea. Dar imaginându-ţi lucrul acesta, nu-ţi spune oricum nimic. Ziceam ‹‹casa noastră›› şi nu-mi spunea ceva. Era un fel de a zice. Totul în fond pe lume e un fel de a spune. Exista, pe de o parte, viaţa, şi pe de alta, cuvintele. Şi nu vedeai nici o posibilitate să arunci o punte între ele. Fiecare îşi duce propria existenţă". Este dificil de constatat câtă influenţă au ideile lui Jean-Jacques Rousseau şi „lecturile camusiene ale autorului" (Vitalie Ciobanu). Oricum, inocentul şi naivul „extraterestru" chiar dacă e un personaj nou în *literatura de tranziţie,* nu anunţa metamorfozele protagonistului din povestirea care iniţia competiţia între douămiişti.

„Autenticitatea" amintirilor

Confesiunile exclusiv autoironice din *Totul despre mine* debutează cu avertizarea: „Nu vă trudiţi cu descifrarea înţelesurilor oculte, pentru că nimic nu e încifrat, totul e la suprafaţă şi-i de o

superficialitate ucigătoare, aşa cum numai viaţa poate fi uneori". Autocaracterizarea nu e altceva decât o formă de parodiere a modelelor de autobiografii fericite sau mai puţin fericite din trecutul nu atât de îndepărtat al literaturii dintre Prut şi Nistru, cel puţin, intenţia de a ironiza persistă mai întâi de toate în digresiunile metatextuale: „Nu există erou liric pe aici şi nici caractere tipice! Avem în schimb un ins care din punct de vedere literar este un adevărat infim – şi acela sunt eu". Ca să intensifice autenticitatea amintirilor, Cheianu insistă într-un narcisism uşor jucat: „Totul se referă la persoana mea, eu sunt în centrul acţiunii şi de acolo, din centru, mă revărs până peste margini. Într-un cuvânt, totu-i plin de mine. Despre mine la pagina 67, de pildă, se spune că am atentat la chiloţii nanei Florentina, iar pe fila 87 o să găsiţi consemnată prima mea întâlnire cu Marcela Bevziconi".

Autorul mărturiseşte cu nonşalanţă despre geneza operei sale, vrând să ne asigure că totul e viaţă („bolovănos fragment de viaţă"), nimic nu e ficţiune. În chinurile creaţiei, căutând un început/ incipit de povestire mai potrivit, descoperă că „mizeria de viaţă îşi urma în mod implacabil cursul ei anost" şi nici n-a băgat de seamă „când devenise greu de digerat, viaţa" şi din acel moment, nu i-a „mai ars a ficţiuni şi subterfugii". Este adevărat că autenticitatea amintirilor e mereu în spirit postmodern. Amintirile vin din viitor cu un rezumat memorabil: „Totul a început în felul următor". După care urmează imediat un subterfugiu ingenios: „Exact cu nouă luni înainte de naşterea mea, în plin miez de iarnă, aşadar, cu noroi şi suluri de zăpadă ciuruită, aidoma unor grămezi de cearşafuri soioase. V-aţi imaginat peisajul? Era, de altfel, decorul cel mai adecvat pentru ceea ce urma să se întâmple în casa noastră cea veche de la ţară, pe care eu unul nu am de unde s-o ţin minte, fiindcă au demolat-o în cinstea naşterii mele".

Cu siguranţă, invenţia autorului de a coborî spre „origini" este oarecum necunoscută prozei române interriverane, naraţiunea la persoana întâi revine în mod miraculos unui **spermatozoid**: „În una din cele două odăi bunică-mea sforăia voiniceşte, iar în cealaltă bunii mei părinţi purceseră la ale lor, cele tinereşti. Practicau treaba asta de vreo doi ani, dar fără nici o eficienţă. În sens că bebeluşul de mine nu dobândeam contur şi basta". Memoria epică ne reînvie scena erotică din romanul rebrenian, rescrisă aici dintr-o perspectivă inedită: „Îmi face bine să cred că eu eram cel care opuneam rezistenţă şi că, prin urmare, intuiam câte ceva despre pocoria de viaţă. Într-un cuvânt, nu m-am lăsat smuls cu una, cu două din blândul şi beneficu-mi repaus, am luptat din răsputeri cu părinţii mei, efectiv pe viaţă şi pe moarte. Le-am stricat, ce să zic, toată plăcerea!". Naraţiunea se realizează prin relatări de scene care se încheie cu câte un rezumat narativ: „nu am apucat să mă aciuez bine în burta mamei, că tata se înfăţişă cu revendicarea lui de bază: vroia să fiu băiat cu orice preţ!"

Aşadar, „leşinătura intelectuală” s-a ivit „pe la opt dimineaţa, în douăzeci şi unu, luna a noua, una mie nouă sute cincizeci şi nouă” şi cum spune autorul/ naratorul/ personajul „poftim că mă prezentai şi eu pe aici pe la dumneavoastră, dacă nu vă este cu supărare”.

Mama şi *tata*, oameni de treabă şi gospodari în Humuleşti, în Horodişte a lui Ion Druţă sau în Mana lui Paul Goma au inspirat pagini de o rară omenie şi frumuseţe. *Mama* şi *tata* din *Totul despre mine* sunt prezentaţi în situaţii totalmente necunoscute prozei noastre. Acolo unde prozatorul de odinioară, în organizarea naraţiunii, recurgea la figura narativă a *timpului* centrată pe *durată,* la salvatoarea şi pudica *elipsă,* postmodernistul deschide parantezele şi cu lux de amănunte descrie cu savoare, de exemplu, satisfacerea necesităţilor fiziologice: „S-a înţeles că tata era prieten cu paharul, şi încă la cataramă. Când se îmbăta, pe lângă nenumărate alte ispravă, avea năravul să se pişe copios. Şi pe unde se nimerea!... Pe garduri însă, de cele mai multe ori. Avea ce avea cu ele şi pe acolo dădea dovadă uneori de o pudoare de-a dreptul înduioşătoare. N-aţi văzut aşa ceva. Se întâmpla, de pildă, să mă pomenesc faţă în faţă cu el în timpul acelor acte, era, cum vă spun, imprevizibil şi de neocolit când îl apuca, dar, mort-beat cum îl găsea clipa, tata se repezea să-şi dosească, ruşinat, ‹‹şurubul››. Nu fără a-şi stropi pantalonii, iar uneori şi mâna, pe care însă o scutura cu un aer calm, filozofic”.

Naraţiunea ca *reprezentare* se desfăşoară în continuare în gros-plan cu un alt şoc: „Priveliştea nu era dintre cele tonice, vă mărturisesc. Mă deplasasem şi eu cândva pe acel drum aşa de (era să zic "accidentat") specific, unul printre atâtea alte milioane de virtuali fraţi şi surori. Dintre ei toţi unul singur a răzbătut, după care uşile s-au închis, cum bine se ştie din biologie. Astfel că am lăsat pe câmpul de luptă câteva zeci de milioane de cadavre. E cumplitul război pe care îl dăm fiecare şi voi vreţi umanism de la noi?”

Autorul reţine că viaţa sa se constituie dintr-o „sumedenie de întâmplări neghioabe din copilărie” şi recapitulează paradoxal: „despre naşterea mea şi cei şapte ani ce i-au succedat nu ţin minte nici o ceapă degerată”.

Tentativa, iar apoi aventura, cu încercarea de înscriere la şcoală, reîntoarcerea la grădiniţă, „acel cochet penitenciar de minori cu jandarmii de educatoare” este „prima amintire a copilăriei mele”, recapitulează personajul narator. Amintirile abundă în scene şi relatări despre idioţii clasei şi performanţele lor desfăşurate într-un mediu (sub)cultural, cu multă retorică pură. E o copilărie populată cu cretini-cretini într-un „adevărat serpentariu” („Am şezut într-o bancă cu nişte băieţi de dobă, ajunşi ulterior bravi violatori de minore şi care aveau să intre în legendă şi graţie rafinatului sadism ce îi caracteriza. După voluptăţi greu dobândite în timpul violurilor, băieţii aceştia îşi împlineau poftele prin pârpâlirea victimelor la foc încet, nu fără a uita să le stropească în prealabil cu gaz”), profesori sunt dezagreabili (Alexandra Ivanovna: „Era obeză, răbdătoare şi-i mirosea înfiorător din gură pe când ne ţinea degetele şi tocul ca să facem faimoasele cârligele. Ne umplea

caietele cu mirosul ei - şi aşa vreo opt promoţii la rând"), cu apucături bizare, instincte animaliceetc. În *amintirile* lui, povestitorul nu găseşte între dascăli o figură mai luminoasă, bădiţa Vasile, prins la oaste cu arcanul, şi-a pierdut urma.

Desigur, exaltarea cazurilor *patologice, anormale* („Una dintre colegele mele făcea dragoste cu, se auzise, cu tată-său, ceea ce părea cam exagerat, dar nu şi că ‹‹se tăvălea cu toată brigada de tractoare››") a situaţiilor şi relaţiilor carnavaleşti între elevi şi profesori („O altă colegă de-a noastră îşi făcuse obiceiul inedit de a fi pe picior de egalitate cu cadrele didactice. Era perfect sănătoasă, ca şi noi toţi, atâta doar că i se dezvoltase un ‹‹eu›› ceva mai exacerbat. Efuziunile ego-ului ei se iscau mai ales din pricina epitetelor adresate de către profesori şi care fetei noastre nu i se păreau tocmai inspirate") reclamă violent un *background* existenţial specific ultimului deceniu al comunismului sovietic.

Naraţiunea *nonconformistului* are aerul unui *jurnal de criză*, înregistrând o serie de întâmplări mărunte care „condimentează confesiunea". De la fete i se trag cele mai mari necazuri. Mai memorabile sunt scena horei în care îl vor prinde fetele, sub privirile zeflemitoare ale băieţilor, idila cu nana Florentina: primele înfiorări erotice care aprind imaginaţia („Nana Florentina era femeia aceea de peste treizeci de ani după a cărei vârstă eram înnebunit, iar de celelalte nici nu mai zic. Era teribil de frumoasă, semăna cu o orăşeancă şi vroiam în modul cel mai hotărât să mă însor cu ea"). Visul puştiului înfierbântat şi mizanscena: „eu îmbrăţişez cu disperare fabulosul fund al nanei, în timp ce furioasa de ea se stropşeşte la mine, zgâlţâindu-mă, pişcându-mă, zgâriindu-mă… O femeie lipsită de imaginaţie, nana Florentina, ce mai. Dar şi eu bună poamă. Oare ce naiba căutam eu pe acolo?" Protagonistul e în realitate un „*sfântuleţ",* doar numai în vis se metamorfozează într-un „*copil malefic".*

Vârsta pubertăţii, „ieşitul" cu fetele şi seratele e reprezentată sumar, dar prin detalii sugestive: „La seratele noastre puteau fi văzute aceste scene de spital: inşi coşuroşi dansând ţepeni cu individe ţepene şi coşuroase la rândul lor". Misiunea de consacrare în „tainele amorului" a revenit băieţilor din mahala, tot felul de derbedei şi puşlamale. („Admiraţia pentru fete, oricât de înălţătoare ar fi fost, nu cunoştea altă împlinire decât întorcându-te cu câteva milioane de ani înapoi, la regnul animal. Totul era îndreptat spre a eşua fatalmente în abjecţie"). Protagonistul se trezeşte mereu în conflict între „o realitate contrafăcută, modelată în tiparele epocii sovietice şi alta trăită şi simţită… Tot ce la modul general e normalitate se consideră anormalitate şi invers, ceea ce e anormalitate devine normalitate" [64 , p.26].

Scăpat în sfârşit de şcoală, de sat, de colegii bătăuşi, de fete insensibile şi de copilăria sa, *inadaptatul la anormalitatea „normală"* ajunge la facultate, dar şi aici, deziluzii cu nemiluita. Filologia – „o adunătură de idioţi şi pepinieră de târfe". Profesorii, „nişte idioţi de papagali inconştienţi în majoritatea lor zdrobitoare, tocmai buni de repetat inepţiile din manuale, acestea la

rândul lor scrise de alţi papagali, ceva mai dresaţi". Între multe revelaţii în procesul de mutilare e şi aceasta:„Hibridul lingvistic care luă naştere din încrucişarea scălâmbăielii ţărăneşti arhaice şi a unor cvasi-neologisme, plus unele deşeuri ale limbii ruse, avea nepreţuitul dar de a le face de nerecunoscut pe toate în simplitatea lor. (...) În curând, prin eforturi concertate tot universul încăpu în acest jargon agricol-păstoresc, cu ajutorul căruia am pătruns în toate tainele fiinţei şi am înţeles esenţa lucrurilor. La absolvirea facultăţii eram pregătiţi, de bine, de rău, pentru deformarea calificată a sufletelor". Tabloul suprarealist al facultăţii e incomplet fără bogata colecţie de bizarerii ce îi caracterizează pe profesori: porniri de farsori, ticuri psihopate, manii sexuale: „O tânără şi pătimaşă magistră, fire poetică şi mistică de altfel, îl dezvirgină pe unul din colegii mei, norocosul, chiar în anul întâi. Cu asentimentul lui total, fireşte. I-a ţinut astfel, în paralel, prelegeri de latină clasică şi ‹‹antren modern››, timp de un an. Exact atâta cât urmam latina". Într-o altă descoperire: „Un alt profesor, veteran de această dată, nu asculta, la examene, răspunsurile fetelor decât cu mâna în chiloţii lor. Doar pe această cale înţelegea să le cunoască orizontul. Las-că şi fetele erau date dracului. Veneau toate în minijupe la examenele moşului, spre bucuria, iar în scurt timp şi extazul lui".

Odată cu perestroika, începu să-i „meargă şi la fete". Autobiografia tânărului iniţiat şi în „tainele iubirii" se încheie cu „mărinimoasa şi nesăţioasa" Marcela Bevziconi şi perestroika. După cum se știe, în finalul ludic şi puţin ceremonios, protagonistul e un *„învins"* mărturisind o totală adaptare (a *inadaptatului*) la noile schimbări ale vieţii, ale „valorilor" societăţii în tranziţie: „În ce mă priveşte, îmi luam acum viaţa cum vrei, numai în serios nu. Mă şi dezobişnuisem între timp să apreciez femeile după parametrii feselor lor. Nu pot spune nimic despre calitatea unei femei până nu o văd din spate". Atâta ipocrizie nu a mai manifestat nici personajele din literatura proletcultistă. Finalul e dezamăgitor de relevant: „Astfel ajungi să apreciezi şi viaţa după dosul ei…".

Erosul ca „disidenţă"

A făcut oarecare vâlvă volumul *Sex & Perestroika* (2009). În ediţia a II-a, revăzută şi adăugită din 2010 povestirea (impropriu numită nuvelă) *Totul despre mine* e rebotezată ca microroman, constituind prima parte a dilogiei cu un cuvânt înainte, în care criticul literar Cătălin Sturza vede o mostră de literatură foarte aerisită ce trimite cu gândul la Kurt Vonnegut, un model al postmodernismul american.

Dilogia are pe coperta a IV-a un text-escortă semnat de Vitalie Ciobanu. Cartea a stârnit mai multe reacţii contradictorii de diferit ordin. În dispută s-au inclus Mircea V. Ciobanu, Maria Șleahtițchi, Aliona Grati, Nina Corcinschi, Oxana Mititelu ș.a. Concluzia generală a criticii pe marginea romanului e reductibilă la ideea că viziunea carnavalescă din mai multe scene, prezentate fără perdea, ar trebui tratate nu numai ca o formă de „disidență", dar și ca o „victorie a vieţii asupra

morţii". Este dificil de stabilit anumite afinităţi între *Sex & Perestroika* lui Constantin Cheianu și prozele lui Ion Creangă *Ionică cel prost* și *Povestea poveștilor*. E un subiect tentant asupra căruia trebuie meditat.

3.6. Alexandru Vakulovski: scriitura ca defulare

Schimbarea de paradigmă a prozei noastre a fost asociată, de multe ori pe nedrept, cu debutul lui Alexandru Vakulovski. Deşi a avut parte de cronici predominant pozitive, microromanul *Pizdet,* apărut la editura *Aula* din Braşov, a împărţit cititorii în două tabere adverse. Unii l-au susţinut cu entuziasm şi l-au supraestimat pentru „deschiderea unei serii de ceva care nu se scrisese" până în prezent la noi şi în România, un fel de ‹‹existenţialism narcotic››, iar la apariţia celui de al doilea roman (*Letopizdeţ*) s-au arătat dezamăgiţi.

Lumea bună literară a plasat microromanul în zona paraliteraturii, a subliteraturii, a „culturii underground". Chiar dacă numărau o mulţime de slăbiciuni inerente debutului, l-au tratat, în virtutea „potenţialului întrezărit", ca „începutul unei posibile tipologii„ al „unui nou set de cronotopi" (Marius Chivu). Ceea ce deranja era limbajul „obscen dus la extrem" [35], un limbaj frust şi fără perdea. Cititorul avizat şi-ar putea aminti de povestirile „corosive" (*Povestea poveştilor, Povestea lui Ionică cel prost*), dar aceste istorii licenţioase își au „istoriile lor".

La prima vedere, apelul la „naraţiunea golănească, măscăroasă" a lui A. Vakulovski ar putea să pară totalmente hazardat, lipsit de orice logică şi gust artistic elementar. Acest gen de *naraţiune confesivă* cu *istorii şocante* cunoscute unor medii sociale şi, nu e un secret, „absolut necunoscute prozei precedente" prezintă interes în planul investigării „bolilor" literaturii douămiiste. Pentru a ilustra „noua literatură", scăpată la libertate, este suficient să examinăm literaturizarea amintirilor dintr-o „copilărie nefericită", evocarea chipului mamei şi al tatălui într-o formă de spovedanie în scris, prin defularea obsesiilor sedimentate în subconştientul unui *inadaptat, ratat* iremediabil care vrea să epateze nu numai prin *oralitatea*, de multe ori vulgară, dar şi prin *demontarea modelului Creangă*.

Începutul este extrem de dur. Mărturisirile liminare şocante se fac nu fără careva intenţii de parodiere a modelelor consacrate, aproape sacralizate în literatura *amintirilor din copilărie*. Naratorul postmodern *stă* şi el *câteodată şi-şi aduce aminte,* dar o face nicidecum cu nostalgie pentru *vremi* şi pentru *oameni,* pentru *casa părinţilor* săi: „Dacă stau si mă gândesc bine, altfel nici nu putea fi. M-am născut intr-o familie de genii: tata poponar beţiv si mama curvă. Ideal pentru un fiu narcoman. Scenele din copilărie pe care mi le amintesc sunt pitoreşti: mama făcând sex in bucătărie cu dracu' ştie cine – vecini, turişti, instalatori, profesori, colegi de serviciu etc. si tata in altă cameră cu prieteni hojmalăi bând ţuică si lingându-se. Probabil aveau mustrări de conştiinţă si de-aia încercau sa mă educe bine, ca sa li se ierte scârnăvia lor de viţă. Tata mă lua in braţe si

îmi vorbea rar si explicându-mi că trebuie să fiu bun, sa le sparg moacele colegilor dacă nu se poartă frumos si mă-ta-i curvă, scârba dracului, tâmpenia etc. Mama mă mângâia pe cap si îmi zicea să nu supăr fetiţele să-mi fac temele să nu beau niciodată ca tat-to beţivanu' dracului, pidarul, umflătura, cretinu', idiotu' etc. O copilărie de vis. Seara se termina întotdeauna cu o mica ceartă între părinţi. Pumni în bot, geamuri, farfurii sparte, tigăi in cap si la urmă trântă liberă. Am avut gratis zilnic un program întreg de divertisment. In felul lor, babacii erau simpatici, îşi vedeau de treaba lor, mă mai băteau pe mine la cap un pic, porneau remuşcările si treaba asta se termina cu o luptă fără reguli de toata frumuseţea. Înainte de a fi botezat de stradă am fost botezat ca orice copil intr-o atmosferă de căldură familială".

„Copilăria de vis" e prezentată nu numai cu oarecare condescendenţă faţă de părinţi, ci şi cu *cruzimea unui masochist*, uneori, care îşi află plăceri atât în *povestirea*, cât şi în *comentarea* evenimentelor cotidiene ce au loc nu numai în micul infern al casei părinteşti

Confesiunea se face, alteori, cu o anumită egolatrie şi frondă specifică lumii declasate, debusolate: „Nu pot sa zic ca nu mi-a plăcut, eu eram regele casei ăleia plină de poponari si beţivi de pe Valea Dicescu, lângă Lacul Comsomolist. Aveam libertatea să cutreier dintr-o cameră în alta învăluit şi păzit de fum si de alcoolul ce le tulbura privirea la toţi cretinii care veneau pe acolo. Dacă atunci as fi avut putere, îi omoram pe toţi dracului, dar a fost bine ca nu aveam, numai aşa am fost în stare să văd si pe cât e posibil să înţeleg o astfel de viaţă de căcat căreia parcă îi eram predestinat, dacă boala mea nu mă salva, daca nervii mei slăbiţi nu mă fac de fiecare dată să cedez, sa încep să turb, să stric totul, nu, nu, nu suport oamenii, mi-e silă să-i ating, doar obiecte, tre' sa simţi ceva faţă de obiectul pe care îl spargi si care te eliberează, e un fel de jertfă pentru liniştea ta, tu ar trebui sa ştii mai bine, nu? Ai citit rahaturi de cărţi despre".

Mediul sordid aproape de speluncă e prezentat într-o modalitate naturalistă, accentuat deformată, nu numai cu intenţia de a arăta „o altă faţă a lumii", dar şi de a se da în spectacol: „Cărţi prăfuite aruncate peste tot, ziare, păianjeni, chiloţi, sutiene, lucrurile cele mai neaşteptate te puteau împiedica in casa copilăriei mele. Printre aceste lucruri mama si tata. Si eu – cel mai lucid personaj din toata povestea asta. Restul – amorţiţi de băutură, de închiderea forţată a ochilor si a minţii. Am sa-i ucid odată pe toţi, îmi repetam zilnic înainte de somn. Urmau visuri frumoase cu crime, cum îmi împuşcam, otrăveam, tăiam victimele. Partea cea mai frumoasa a vieţii mele e atunci când dorm. Fiindcă am urât întotdeauna, visele mele sunt pline de sânge si crime. Iată un vis din copilărie in care eu eram spectator: mă întorc acasă de la şcoală, intru şi într-o cameră îi găsesc pe toţi spânzuraţi. Sau personaj activ: mă trezesc din somn noaptea, ies din casa, ud cu benzina uşile, ferestrele si le dau foc. Chiar daca îţi povestesc acum toate astea, nu cred ca îţi pot transmite ceea ce am simţit si simt. Trebuie să vezi flăcările alea nebune, jucăuşe, mâinile si hainele îmbibate cu benzina si apoi ţipete si o mie de oameni, de fapt creaturi ale iadului, ieşind din casa, fiind în

flăcări, alergând si apoi căzând, zbătându-se la pământ si explodând. Si eu dintr-un unghi potrivit privind toate astea cu gura deschisă şi aşteptând să mai cadă unul şi încă unul. O armonie a focului. In vis, cu cat ardea mai mult, cu atât simţeam că mă eliberez, mă purific, aş fi ars tot pământul. Uram tot. O ură care era normală, era prisma prin care simţeam eu si trebuie sa-ţi spun că simţeam foarte bine".

Scenariile din visele copilului când acesta stă în expectativă şi când e activ dând foc la casă, dedublat în actor şi spectator în contemplarea a o mie de oameni, „creaturi ale iadului ieşind din casă". Povestitorul care e şi comentatorul evenimentelor cu mare grijă pentru „autenticitatea confidenţelor" („Chiar dacă îţi povestesc acum toate astea, nu cred că îţi pot transmite ceea ce am simţit şi simt") recurge la mărturisirile în scris pentru a se elibera de povara trecutului, a obsesiilor de criminal virtual. Simbolistica visului purificator (cu „flăcările alea nebune, jucăuşe") refulate în subconştient e foarte sugestivă. „Blitzurile" de acest gen sunt, se pare, cu reminiscenţe din filmele de groază, dar în care se întrezăresc umilinţele nefericitei copilării. Din păcate, scenete de groază, de altfel nu puţine la număr, dar, relatate în fuga condeiului, în iluzia obţinerii adevăratei „autenticităţi" a ‹‹existenţialismului narcotic›› ne duc cu gândul la „sfârâiacul lui Creangă".

Alexandru Vakulovski încearcă să contureze o lume infernală în flagrant contrasens cu universurile artistice ale literaturii trecutului nostru „sacru", dar, din păcate, a eşuat, perseverând cu ostentaţie şi în romanele care au urmat până la *157 de trepte spre iad sau Salvaţi-mă la Roşia Montană*.

3.7. Emilian Galaicu-Păun: remodelare postmodernă

Proza scurtă şi romanele optzeciştilor şi douămiiştilor, cu rare excepţii, (Vasile Gârneţ, Vitalie Ciobanu, Nicolae Popa, Emilian Galaicu-Păun, Anatol Moraru, Ghenadie Postolache) se „hrăneşte" din amintiri. Marea majoritate a douămiiştilor apelează la tema binecunoscutei tradiţii „copilăria copilului universal" (Vasile Ernu, Alexandru Vakulovski, Dumitru Crudu, Constantin Cheianu, Iulian Ciocan, Pavel Păduraru), timpul evocat e, firește, „ultimul deceniu al comunismului sovietic", protagoniştii sunt şi naratori care caută să exprime „autenticitatea" existenţei cotidiene, recurgând la „transcrierea" a tot ce a înregistrat ochiul şi urechea unui Saşa Vakulovski (*Iepurii nu mor*), exemplul cel mai elocvent de naturaleţe a scriiturii. Concomitent cu această tendinţă de *naturaleţe* a discursului se manifestă tot mai accentuat înclinarea către *artificialitatea* împinsă la extrem a convenţiilor prozei. Inovaţiile se produc la diferite niveluri ale textului.

În proza basarabeană din ultimele două-trei decenii microromanul *Gesturi. Trilogia nimicului* de Galaicu-Păun, pune începutul *artificializării deliberate* cu o scriitură experimentală care încearcă, în manieră textualistă, să radicalizeze tradiţia în ceea ce priveşte mai multe convenţii

ale romanului modernist (cum ar fi cele ce ţin de natura subiectului, a personajului, care în finalul discursului narativ declară în maniera lui Flaubert: „*Personne c'est moi*”, un final ambiguu, „perssonne” în franceză însemnând „nimeni”). Se pare că modelul discursului poetic postmodern se încearcă pe scriitura epică, pe „golul semantic” al nimicului, al lui nimeni, pe gratuitatea şi transparenţa convenţiei formale. Aliona Grati observă că „scriitorului îi reuşeşte o scriitură ‹‹albă››, ‹‹neutră››, ‹‹oblică›› şi ‹‹transparentă››, el nu aderă declarativ şi nu întemeiază nicio ideologie, renunţă la poveste, la pronumele *eu* personal, la dreptul de autor-proprietar-părinte al sensurilor, la multe alte convenţii ale romanului tradiţional, situându-se într-o epistemă a intertextului. (…) este reînviat experimentul dadaist *antiverbalist, gestul* alcătuind una dintre zonele marginale de expresivitate artistică ce asigură libertatea faţă de logică şi universalitate” [105, p.266].

Tendinţa de maximă artificialitate se manifestă şi în cel de-al doilea roman al autorului, dar într-un discurs mult mai sofisticat. Din păcate, şi în cazul dat experimentul absolut inedit la noi, în linia textualistă a postmodernismului, anticipată de Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, continuată de Mircea Nedelciu şi Gheorghe Crăciun, are puţine şanse să se impună, cu atât mai mult că a trecut moda pentru Noul Roman Francez, „aşa ceva nu se mai scrie”, se afirmă în tabăra adverşilor textualismului postmodern.

Noile forme de viaţă impun forme artistice noi. Trăim într-un alt veac, cu o altă mentalitate, altă sensibilitate şi alte viziuni asupra omului şi relaţiilor lui cu lumea, iar un roman fără viaţă, fără caractere nu prea are mari şanse să supravieţuiască şi asta chiar dacă romanul lui Galaicu-Păun este remarcabil sub foarte multe aspecte, îi lipseşte ceva esenţial. Maestrul său Gheorghe Crăciun, după ilizibilul roman *Frumoasa fără corp* (1993) a dat *Pupa russa* (2004), un roman mult mai plin de viaţă, „mult mai lizibil, captivant şi original” (N. Manolescu).

Ţesutul viu. 10 x10 (2011, 2014) de Emilian Galaicu-Păun, dedicat memoriei maestrului său Gheorghe Crăciun (ediţia din 2014), se adresează cititorului cultivat, căci numai el poate înţelege şi gusta fineţurile alambicate la diferite paliere ale textului, într-un *stil asianic*, excesiv de manierat, romancierul se vrea cu tot dinadinsul un „estet al cuvântului”. Nimic condamnabil, cu o singură condiţie: să se păstrează mijlocul de aur între inovaţie şi tradiţie. La prima vedere, plasarea autorului în contextul modelului investigat pare a fi o tentativă hazardată şi lipsită de inspiraţie.

S-au emis atâtea şi atâtea opinii privind modelul revendicat, s-au adus atâtea şi atâtea nume celebre şi referinţe cultural-istorice şi literare, încât e absolut inutil să mai revenim la ele, dar nicăieri însă, nici un cuvânt despre Creangă, deşi textul are câteva, nu multe, referinţe directe la opera lui Creangă. Una chiar în debutul romanului, o secvenţă cu o transmise în direct la TV a paradei de 7 noiembrie în faţa Kremlinului se relatează despre o „apariţie/ dispariţie meteorică a unui fruntaş în producţie, cu pieptul plin de medalii, care se căznea să spună un text învăţat pe

dinafară – de emoţie nu nimerea cuvintele trebuincioase; probabil nu dormise toată noaptea tocind mai dihai decât *Trăsnea* (subl. n., I. C.-B.) –, pe care-l agrementă cu de la sine putere, pe-nţelesul proletariatului: ‹‹…tvoiu mati››" (p. 17-18). Atâta doar la suprafaţă. Un ochi atent ar mai putea găsi şi alte *noduri şi semne*. Ne limităm doar la un singur fragment din cap. 4 *Portretul artistului nepereche în chip de mulţime*, legat de „numărătoarea inversă" a colegilor de clasă plecaţi în lumea celor drepţi:„cine însă dezlegase *turbinca* (subl. n., I. C.-B.) la gură? Nu cumva colega de clasă ce se vedea, în cel mai frumos vis al ei, murind la Paris (de ce nu la Veneţia?! – numai bună pentru aşa ceva)? Şi ce-i de făcut ca să-i coşi gura (turbincii, nu colegei) la loc?!..." (p. 123).

Volens-nolens, referinţele la Creangă nu sunt întâmplătoare, ele au devenit componente ale „textului lumii". Direct sau indirect, Creangă e rescris şi de Galaicu-Păun, dar într-un fel specific lui. Cel puţin în rememorarea „copilăriei copilului universal", Creangă e în *memoria epică* a oricărui prozator român. Simplificând mult, trebuie subliniat că relaţiile dintre modelul narativ Creangă şi poetica *Ţesutului viu…* nu ţin de *aspecte formale, pur tematice* (cum e cazul, de exemplu, cu *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu, *Horodişte* de Ion Druţă sau *Din calidor* de Paul Goma); modelul Creangă e, fără teamă de a greşi, adevăratul *pattern* al romanului românesc şi nu numai al celui modernist, dar şi al celui postmodernist. Continuitatea modelului la modernişti are loc prin rescrierea lui, la postmodernişti prin deconstrucţia lui, altfel spus, prin, dacă se poate spune aşa, „remodelarea modelului".

În redactarea romanelor, Em. Galaicu-Păun se grăbeşte încet. Ceea ce îl diferenţiază favorabil între prozatorii noştri postmoderni este *atitudinea faţă de cuvânt*, un lucru mai rar întâlnit între colegii de breaslă. De la primul roman al poetului, *Gesturi. Trilogia nimicului* (1990, 1995), până la apariţia celui de al doilea, *Ţesut viu. 10 x10* (2011, 2014), a trecut ceva timp.

Din mărturisirile autorului, înţelegem că el ar fi lucrat 15 ani asupra romanului, o *rara avis*, ceva greu de imaginat pentru neprofesioniştii înverşunaţi, care se lansează cu opuri în mare iuţeală şi ritmicitate. Despre perioada de gestaţie a operei, Maria Şleahtiţchi, o cercetătoare bine avizată, notează: „scriitorul dezvăluie vârsta textelor de anticipaţie a conceptului de roman – anii 1886-1988, când îşi trecea doctoratul la Institutul de Literatură *Maxim Gorki* de la Moscova. Câteva fragmente ale acelor vremuri au fost ţesute în pânza romanului. ‹‹În toţi aceşti ani de scris (1997 2011)››, afirmă el în interviul acordat lui Mihail Vakulovski, la care se adaugă o proză scurtă redactată încă la Moscova, în 1987, reluată parţial în *Cap. 6. F(...)M,* mă culcam şi mă trezeam cu gândul la *Ţesut…*" [183, p. 171].

Romanul are o construcţie anticanonică, nu are subiect/ fabulă în sensul romanului clasic sau modernist, nu poate fi repovestit, este un text, cum observă Dorin Todoran, care ‹‹ dovedeşte o fericită neglijenţă pentru legile romanului››, iar „personajul principal – singurul cu identitate certă – al acestei cărţi este *cuvântul* (aici şi în continuare subl. n., I. C.-B.). Celelalte apar, cresc, se

maturizează, câştigă, pierd sau intră în decrepitudine în funcţie de cât, când, cum şi cu ce folos ţin pasul cu personajul principal – *cuvântul"* [189, p. 335].

Măiestria scrisului constă în „a trage toate aţele înăuntru" ale *ţesutului viu,* iar motorul acestui roman este *intertextualitatea,* din care face „banchete" memorabile. „Opiul pufăit de Emilian Galaicu-Păun este *cuvântul.* Scriitorul trage tacticos din narghilea. Face ochii mici. Zâmbeşte ca un pezevenchi pe sub mustaţă. Îşi mângâie absent ţăcălia. Apoi dă naghirleaua mai departe. Cât de mare este cercul dependenţilor de cuvânt nu se ştie. Dar el există şi naghirleaua acestui Nastratin Hogea moldav are şanse de a călători intens"[189, p. 340].

Aceste observaţii asupra *cuvântului* în romanul lui Galaicu-Păun ne duce cu gândul nu numai la Flaubert, pentru care autorul are un cult aparte (*Gesturi* vroia să fie un roman „despre nimic" la care visa Flaubert), dar şi, păstrând proporţiile, la asemănarea lui cu modelul Creangă (în ceea ce priveşte cizelarea stilului, gustul select pentru ritmul şi muzicalitatea frazei, limbajul individualizat, expresiile orale, formulele narative). Dar, la urma urmelor, nu acestea contează, ci atitudinea faţă de ele. Exemplar în acest sens e Mateiu I. Caragiale cu *Craii de Curtea-Veche.*

„Într-un articol cu titlu frapant: ‹‹De la Nică a lui Ştefan la Mallarmé›› (*Sburătorul literar* nr. 21, 1922, p. 529-531)", B. Fundoianu, cum s-a observat, „îl anticipa pe Călinescu (care nu-l citează în monografia sa)" [171, p. 55], şi care nega categoric imaginea unui Creangă „scriitor poporal": „Creangă nu scria aşa cum vorbea, sau, în tot cazul, nu cu un grai la îndemâna oricărui popă sau dascăl din Humuleşti. Iubea cuvintele, şi cuvintele sunt alese în fraza lui, cum aleg furnicile, în Harap-Alb, mierţa de cânepă din aceea din nisip" [Apud: 171, p. 55]. Nu cuvintele contează, ci atitudinea faţă de cuvânt: „Or fi cuvintele în uz, dar numai Creangă se putea amuza cu *enumerarea* lor… Creangă e un artist – şi un artist al cuvintelor –în acelaşi sens în care poate avea o semnificaţie arta lui Mallarmé (…) Undeva în creier, unde e jocul analogiei, ceva trebuia să se fi fost asemuitor înHarap-Alb şi în *Apré midi d'un Faune* (…) Trebuie să punem faţă în faţă pe un artist care iubea cuvintele ca pe nişte idoli, din dezgust pentru o sensibilitate prea bătrână şi un creier prea covârşit, şi între un artist care se întâlneşte bucuros, pentru întâia oară cu vorbele" [Apud: 171, p. 56].

Tudor Vianu, preluând o sugestie mai veche a lui Iorga, reluată de Ibrăileanu, sublinia: „Rabelais este, de altfel, scriitorul străin asemănător mai mult cu Creangă, nu numai prin fabulaţie enormă, care face din Oşlobanu, din Gerilă,, din Păsări-Lăţ-Lungilă tipuri înrudite cu Gargantua şi Pantagruel, nu numai prin instinctivitatea acestor personagii, nu numai, prin modul abundent, dar şi prin oralitatea stilului, care îl determină şi pe el, pe Rabelais, să folosească larg zicerile tipice ale poporului, să cultive onomatopeia şi asonanţa şi să se lase în voia unor adevărate orgii de cuvinte" [197, p.156]. T. Vianu pune în evidenţă „arta spunerii", „sonorizarea cu condeiul" şi „puternicul simţ muzical care îl făcea să-şi citească tare frazele, ca Flaubert altă dată, pentru a le

proba în ritmul şi sonoritatea lor, dar şi prin puterea vie cu care îşi reprezintă scenele văzute" [197, p.157]. „Arta spunerii", prin asocierea liberă de idei, are ceva din fluxul conştiinţei, de revărsările subconştientului, dar „disciplinat" cu citate, semne de punctuaţie.

Pentru a exemplifica, în linii mari, mărcile de identitate şi de diferenţiere ale textului romanului cu modele consacrate aducem o secvenţă de la începutul cap. 8, având un sugestiv ton muzical din Anton Pann cu rezonanţe polifonice (‹‹…va cunoaşte diapazonul al fiecărui glas în înălţare peste înălţare şi în pogorâre până sub pogorâre; va vedea ce fel se glăsuiesc zicerile cereşti şi cele cu cer suire, cum şi zicerile pământeşti şi câte cu cer josire…››). Incipitul capitolului e în totală consonanţă cu acompaniamentul de narativizare a protagonistului proiectat în stări de conştiinţă în perpetuă mişcare: „Cimitirul satului venind silenţios la vale ca un scrânciob din care tocmai a sărit cineva, golul din stomac propagându-se în corpul singur – suficient să-ţi scape un *n*, pentru a preschimba totul în corp de literă; vezi Roland Barthes: ‹‹Se pare că eruditii arabi, vorbind despre text, folosesc această expresie admirabilă *corpul sigur*›› – ajuns în punctul mort al curbei pentru a-l resorbi, cu strigăt cu tot, în vârtejul căscat undeva sub lingurică, Boeingul 747 decolând în noaptea fără sfârşit cu câteva suflete la bord, nu în ultimul rând autorul *fără de care s-au făcut nice una din câte s-au făcut* ascultând în cască *O scară la cer* în interpretarea orchestrei vieneze, toate se înlănţuie pe linia melodică a frazei care *vecinic tinde* – trupul visat al Frumoasei fără corp se leagănă absent în hamacul de mătase al sintaxei – după o proză ce s-ar vrea citită nu atât cu retina, cât cu diafragma" (223).

„Linia melodică a frazei" reflectă oarecum „linia melodică" a întregului roman cu extraordinar de multe trimiteri la nume celebre de compozitori şi opere muzicale, iar capitolele sunt însoţite de tonuri, pe post de motto, care să dea cheiţa interpretării celor zece texte/ partituri ale ansamblului muzical. Cel puţin la nivel de intenţie, compoziţia muzicală este vădită şi incontestabilă.

„Puternicul simţ muzical" al lui Creangă pe care Tudor Vianu îl identifica în structurarea naraţiunii în sintagme şi unităţi ritmice de lungime diferită, observând că structurile sonore, alternanţa accentelor alcătuiesc „un tablou plin de armonie opulentă şi variată", iar unităţile ritmice „sunt versuri fără cusur. Urechea le ascultă cu încântare, chiar când ochiul le citeşte" [197, p. 157].

În *Ţesutul viu…* tema vieţii şi morţii, fundamentală în roman, e tratată antitetic, fiind transparentă chiar în titlurile capitolelor, în tonurile bine potrivite. Reflectând asupra „spontaneităţii dirijate", M. Şleahtiţchi asociază construcţia romanului cu „orchestraţie simfonică şi intermezzo de jazz": „Romanul *Ţesut viu. 10x10* este construit asemenea unei partituri simfonice, în care se adună într-o orchestraţie complexă atâtea voci, instrumente, armonizate într-o organicitate vie, efervescentă. Improvizaţiile dizarmonice ale partiturilor de jazz fac deliciul textului" [183, p. 184].

Şi detalii de acest gen aflăm la tot pasul, cu foarte multe inovaţii şi convenţii de substanţă sau formale. Desigur, romanul este unul autoficţional cum uşor se poate deduce chiar de la începutul începutului, protagonistul *...n* (aşa îl cheamă, *cu iniţială... finală*!) nu este altcineva decât Emilian, autorul şi naratorul deghizat al romanului, narator pe post de instanţă demiurgică în raport cu personajele, cu cuvântul.

În *Mic îndreptar de lectură* autorul ne avertizează, de exemplu, că „nici un personaj/ fapt nu este autobiografic, nu există însă personaj/ fapt care să nu-şi aibă corespondentul în viaţa autorului – direct sau prin ricoşeu". Romanul este structurat în zece capitole, iar fiecare capitol poate fi citit ca o nuvelă aparte. Autorul indică mai multe chei, piste de lectură: „din cele câteva piste de lectură, se poate merge pe cea cronologică, şi atunci cititorul ar trebui să înceapă cu cap. 8 şi să încheie cu cap. 4. Cum însă romanul s-a construit pe osatura *Decalogului,* nici numărătoarea obişnuită (de la cap. 1 la cap. 10) nu-i de ignorat; la fel nici ordinea descrescătoare, din perspectiva *Decameronului*. Alte două ‹‹figuri›› – şotronul (cap. 1 – cap. 5; cap. 9 – cap. 2; cap. 3 – cap. 6; cap. 7 – cap. 8; cap. 10 – cap. 4) şi roata dracului (ordinea capitolelor este aleatorie) – sunt mai aproape de structura internă a scriiturii, una labirintică & caleidoscopică prin excelenţă. Dar la fel de bine se poate citi fiecare capitol drept o *rescriere* a celui/ celor precedent(e), într-atât de asemănător unui palimpsest este textul de faţă". Fiecare capitol are câte un motto, dând tonul textelor. Indiferent de ordinea în care parcurgem textul,simbolistica lui zece vine să completeze „sensul de totalitate, de desăvârşire, de întoarcere la unitate după desfăşurarea ciclului primelor nouă numere" [32, p. 1042-1043].

Maria Şleahtiţchi vede în *Ţesut viu*: un roman al *formării* (subl. n., I. C.-B.), un roman social, un roman erotic, „un pomelnic cu paginile amestecate", un roman al scriiturii [183, p. 175-190]. Tot atât de lejer am mai putea vedea un roman politic, un roman istoric, roman filosofic etc. Desigur, clasificarea aceasta este imperfectă ca orice alta. Romanul formării, pus în fruntea seriei de definiri, e discutabilă.

Este adevărat, în secvenţele autobiografice se găsesc elemente de *Bildunsroman,* dar accentul se pune ca şi în *Amintirile...* lui Creangă, nu pe „demonstrarea unei concepţii pedagogice în formarea omului" (concepţia este una antipedagogică), ci pe „rolul conştientizării de către el a experienţei proprii" [98, p. 316].

Anatol Gavrilov notează: „Creangă urmăreşte pas cu pas trecerea copilului de la o conştiinţă egocentristă, care, după cum a demonstrat psihologul elveţian Piaget, este proprie copilului în genere la o anumită etapă a dezvoltării lui, la conştiinţa responsabilităţii morale, la priceperea de a alege între rău şi bine sau între ‹‹principiul plăcerii›› şi ‹‹principiul realităţii›› (Sigmund Freud). Şi acest proces al devenirii conştiinţei de sine a copilului Creangă îl urmăreşte în modurile cum el se manifestă în raporturile dintre cuvântul eului-copil şi cel al eului-adult (al

autorului, al mamei şi al altor personaje). Formarea conştiinţei de sine este un proces îndelungat şi contradictoriu de depăşire a etapei egocentrismului în care faptele şi judecăţile copilului sunt determinate predominant de senzaţiile corporale imediate" [98, p. 316-317].

Cap. 1 *Rhesus-conflict* având tonul: „… căci dragostea este tare ca moartea" (Cântarea cântărilor, 8, 6.) Scriitura, aici ca şi în celelalte capitole, e suprapusă pe literatura predecesorilor. Cea mai vizibilă influenţă vine de la Noul Roman Francez, de la Proust, Joyce şi lista poate continua pe câteva pagini. *Amintirile din copilărie* ale copilului …*n* sunt prezentate fragmentar în câteva situaţii memorabile. Una dintre isprăvile lui e cea cu pomelnicul în care îşi trece numele printre cei morţi. Gestul este simbolic. „Într-un sens, afirmă Mircea V. Ciobanu, putem spune că fapta (faptul!) *deschide porţile dintre Lumi* şi de aici încolo viii se vor regăsi printre morţi şi morţii printre vii" [47, p. 28].

Elemente de bildungsroman atestăm în procesul formării protagonistului …*n*, la început un *copil inocent teribil* care în medii sociale diferite se adaptează treptat ca la urma urmelor să-şi revendice alte modele ontologice şi scripturale. Cu referire la traiectul artistic al autorului, Dorin Todoran conchide pe ton polemic: „Pentru grave afronturi aduse valorilor de necontestat până mai ieri, Emilian Galaicu-Păun poate răspunde asemenea puştiului care a fost cândva: ‹‹*Tata! tata! Am dat să scutur tocul şi l-am stropit… pe Lenin!*››"[189, p. 118-212].

Până a merge la şcoală, el creşte la ţară, află de la bunica-sa că „banu-i ochiul dracului". Viaţa merge alături de moarte: „s-ar fi luat după pasăre, cine ştie dacă nu ar fi reuşit chiar să pună mâna pe ea (o aluzie la Trofimaşul lui Ion Druţă din Frunze de dor?), acum însă, după ce i-a ieşit un înger pe gură – vorba bunicii – , se cheamă că s-ar fi aţinut după moarte" (p. 9). Peste faptele unei zile se suprapun alte amintiri de igienizare colectivă. La întoarcerea tatălui din armată: „O! cu câtă râvnă şi le săpuni până la coate, ca şi cum şi-ar fi tras o pereche de mănuşi de mireasă doar ca să-i pe plac tatălui, înainte de a i le prezenta: ‹‹Mâinile lui Lenin!››" (p. 10). Sceneta cu „Da′ mai dă-l încolo de jidan!" se încheie cu rezumatul „Dar copilul, copilul nu mai era copil. Tocmai se lepădase, fără s-o ştie, de bunica al cărei nume îl purta şi s-a dat, cu bună ştiinţă, în credinţa Tatălui, în a cărui bazilică îngenunche. *‹‹Să nu ai alţi dumnezei afară de mine››"* (p. 10).

Trecut în alt mediu urban, aflându-se la ora de educaţie patriotică numită, ‹‹ленинский урок››, cea dintâi din viaţa „nepoţeilor lui Ilici", la întrebarea: „Copii, care dintre voi ştie cine-i Vladimir Ilici Lenin?" prima lui învăţătoare, dintr-o pădure de mâini ţâşnite la comandă, l-a ales anume pe …*n*, singurul „din intelectuali", care spuse: „Un jidan!". De aici încolo începe toate celelalte frustrări şi neînţelegeri dintre tată şi fiu. Două au fost consecinţele acelui început de an: „1) orice ar fi făcut copilul, a făcut-o cu bună ştiinţă şi deci 2) nimeni nu are dreptul să-i ţină parte… La rându-i, jurase să-şi muşte limba ori de câte ori l-ar fi luat gura pe dinainte; nu-i va fi greu să se ţină de cuvânt: de mic, învăţase să vorbească de unul singur, pe două voci, propria voce

şi toate celelalte – le ştia pe din afară –; în capul lui era loc pentru toată lumea. Singurul care-i scăpa, nu prin tonalitate, ci prin cele spuse, era glasul tatălui" (12).

Naratorul, care este şi povestitor, şi comentator, ne anunţă: „Prin empatie, urma să înveţe ‹‹numai pe patru şi cinci››, să crească – vorba vine – ‹‹cu frica de părinţi››, să ajungă om mare, iar la sfârşitul vieţii, după ce-şi va fi făurit o biografie-model, să fie înmormântat, cu onoruri militare, în zidul Kremlinului, alături de urna cu cenuşa lui Iuri Gagarin (întrebat ce vrea să ajungă când va creşte mare, avea răspunsul gata – Cosmonaut!!! –, ca şi majoritatea colegilor săi de clasă)" (p. 13-14).

Copilăria copilului …*n* este „o copilărie la două capete, al tatălui şi al lui Lenin, cu care să fie mânat din urmă. Zile în care cârligelele se preschimbă în litere, şi literele în silabe. Scrisul de mână personalizând cuvintele de tipar. Uşoara înclinaţie spre dreapta, ca şi cum fiecare literă ar vrea să-şi culce cârlionţii pe umărul celeilalte. În sfârşit, dreptul de a-şi caligrafia, *manu propria*, numele pe caietul de scris" (p.14).

Aventura nefericită cu lama, cu consecinţe lamentabile, isprăvile micii lui vieţi: „cum şi-a scris, cu creionul chimic, numele în pomelnicul bunicilor doar pentru că nu şi-l găsise pe pagina respectivă; cum a călcat, desculţ, într-un spin de salcâm boieresc; cum a căzut din cireş; în sfârşit, cum a spus, nici el nu ştie de ce ‹‹mâinile lui Lenin››" (p.20) până la stropirea portretului lui Lenin cu cerneală şi lovitura de teatru: „Tata, tata! Am dat să scutur tocul şi l-am stropit… pe Lenin!" revin obsesiv în alte rescrieri din celelalte capitole împreună cu alte experienţe până la fericita descoperire a „despicării pe care o va cunoaşte la facultate, între cracii primei femei. Nu femei, fete" (p. 15).

Amintirile se suprapun peste alte amintiri, iar aceste obsesii sunt, de fapt, nişte *noduri* ale unui hypertext „cu linkuri spre sursele textului său, dar şi spre texte care pot citite în paralel cu acestea" [46, p. 29]. Toate acestea pun în lumină/ plasticizează/ sonorizează/ revelează o biografie, o istorie a societăţii, a scriiturii etc., reprezentând nişte iniţieri treptate, *in crescendo*, în diverse domenii şi forme ale vieţii. De la inocenta descoperire („Mamă, Snejana n-are puţă") la iniţierea sexuală („Cu capul dat pe spate, arcuindu-se cât să-i vină în întâmpinare pe meridianul trasat de la naştere, copila se desface din stinghii, atentă la erupţia micului ei vulcan dintre craci. Dintr-o piruetă, se prăbuşeşte pe pat. Buzele lor şi-au spus tot ce şi-au dorit, acum este timpul sexelor să intre în acţiune") trece un timp al suprapunerilor iniţiatice în mediile şi domeniile sociale, politice, istorice, utopice, artei poetice a scriituri, a orchestrării motivelor şi laitmotivelor muzicale ale unei construcţii artistice pe cât de inventive, pe atât de impregnate, suprasaturate de esenţe livreşti.

Prin câteva aspecte legate de deconstrucţia modelului crengian am încercat să demonstrăm că Emilian Galaicu-Păun e într-un susţinut proces de invenţii şi inovaţii legate de atitudinea faţă

de cuvânt, faţă de muzicalitate, personaj, subiect artistic etc., toate în direcţia remodelării postmoderniste a modelului.

3.8. Concluzii la Capitolul 3.

1. S-a demonstrat că în procesul de disocieri, elucidări şi ierarhizări, modelul Creangă rămâne unul de referinţă şi în literatura postmodernă. În literaturizarea *amintirilor din copilărie* Ştefan Baştovoi, Emilian Galaicu-Păun, Anatol Moraru, Constantin Cheianu, Dumitru Crudu, Vasile Ernu, Iulian Ciocan etc., în pornirile lor ludice, anarhice, pan-erotice, ironice, parodice, schizofrenice sau deconstructiviste, îl au, indiscutabil, în memoria epică pe „moralistul jovial" în cele mai neaşteptate aspecte ale fenomenului prozastic.
2. S-a evidenţiat că o altă imagine a copilăriei ne dau prozele lui Ştefan Baştovoi, Emilian Galaicu-Păun, Anatol Moraru, Constantin Cheianu, Dumitru Crudu, Alexandru Vakulovski, Iulian Ciocan, Vasile Ernu, cu lecturi din Salinger (*De veghe în lanul de secară*), un dialog de texte într-o oralitate, nu rareori, vulgară. Amintirile din copilărie ale douămiiştilor ţin în fond de „ultimul deceniu al comunismului", de exhibarea unor firi şturlubatice. *Continuitatea prin deconstrucţia modelului* se produce în experimentele şi exerciţiile de deconstrucţie, care constau în reinterpretarea unui subiect, a unei teme, a unei întregi opere dintr-o altă perspectivă, postmodernă.
3. Volumul *Erotokritikon. Făt-Frumos, fiul pixului* de Nicolae Leahu se distinge prin amestecul de stiluri, ironie şi autoironie. Textul este rezultatul unui spirit inventiv şi asiduu elaborat. Scriitorul postmodernist nu este un nihilist proletcultist, cum s-a vehiculat pe la noi nu o singură dată. Repertoriul de teme şi motive crengiene este privit şi el cu ochiul parodistului care face un joc de-a literatura. N. Leahu deconstruieşte opera lui Creangă şi, preluând un nume de personaj, reconstruieşte lumea. Jocul şi deconstrucţia sunt urmate de re-creare în cea mai desăvârşită gratuitate.
4. În romanul *Ţesut viu. 10x10* de Emilian Galaicu-Păun, s-a evidenţiat, scriitura în regim de continuitate, pe de o parte şi de ruptură pe de alta parte. Romancierul păstrând echilibrul, mijlocul de aur între inovaţie şi tradiţie. Plasarea autorului în contextul modelului investigat pare a fi o tentativă hazardată şi lipsită de inspiraţie. Elemente de bildungsroman atestăm în procesul formării protagonistului …*n*, la început un **copil inocent teribil** care în medii sociale diferite se adaptează treptat, ca la urma urmelor să-şi revendice alte modele ontologice şi scripturale.

CONCLUZII GENERALE ŞI RECOMANDĂRI

Consideraţiile esenţiale care reprezintă **rezultate principale ale cercetării:**

1. Realizând prezentarea sumară a vastei şi valoroasei exegeze despre viaţa şi opera lui Ion Creangă şi interpretând *problema de cercetare* în critica basarabeană, am conturat diacronic trei etape în receptarea critică a operei lui Creangă: etapa aflată sub semnul „entuziasmului", al „apologeticului", al aproximărilor unui Creangă „scriitor poporal"; etapa sintezei călinesciene în spiritul descrierii istoriografice lansoniene sau al „fiziologiei spirituale" saint-beuviene; etapa marcată de perspective asupra textului aduse de semiotică, de ezoterism, postmodernism, deconstructivism, dialogism.

2. Procesul de identificare a însemnelor modelului Creangă a relevat faptul că acesta e manifestat prin *felul specific de a gândi lumea şi fiinţa*, fiind reprezentativ, înainte de toate, prin capodoperele *Amintiri din copilărie, Moş Nichifor Coţcarul* şi *Povestea lui Stan Păţitul*. Unele aspecte ale modelului sunt mai relevante în poveştile centrate pe elementul miraculos, ca, de exemplu, *Povestea lui Harap-Alb*. Dar modelul nu e reductibil doar la tematica *amintirilor din copilărie,* la „copilăria copilului universal", la o sumă de componente (*limbaj, oralitate, folclorism, carnavalesc, fabulos, jovialitate, cruzime* etc.), nu e redus nici la specificări tipologice ale personajelor, a compoziţiei, a figurilor narative etc., el se distinge, înainte de toate, prin atitudinea scriitorului faţă de cuvânt, prin modul specific de manifestare a acestora în opera lui Creangă.

3. Cercetând arta narativă a lui Creangă, în latura ei strategică, preluată creator de Ion Druţă chiar începând cu *De la noi din sat* (1953), am constatat că cele mai multe povestiri ale prozatorului, cu şcoala la Creangă, sunt centrate pe o scenă care se încheie cu un rezumat narativ, altele nu sunt altceva decât o înşiruire de scene cu analepse, prolepse, silepse, elipse, rezumate şi alte figuri ale timpului sau modului narativ, în care naraţiunea ca reprezentare alternează cu naraţiunea ca expunere. De regulă, povestirea lui Druţă e alcătuită dintr-o serie de scene cu rezumate narative sau viceversa: rezumatul narativ stă în capul unei scene.

Influenţa exercitată asupra prozei lui Paul Goma e demonstrată din unghiul interpretărilor *dialogice*. Analizând în plan comparativ raportul dintre personaj şi autor, au fost prezentate figurile narative, dominantele stilistice ale povestirii *Amintiri din copilărie* şi romanul *Din calidor,* s-a pus accentul pe poetica dialogică a romanului, plurilingvism, pe cultul povestitorului, oralitate, simţul genial instinctiv al limbii, elemente intrinseci ale modelului narativ în linia tradiţiei Creangă – Sadoveanu.

Guguță al lui Spiridon Vangheli e o proiecție a copilului universal în dialog intertextual cu Nică a lui Ștefan a Petrei. Ca și *Amintirile ...* lui Ion Creangă, nuveletele din *Isprăviile lui Guguță*

sunt și ele niște spectacole în care autorul își spune monologul, o formă de exprimare a autorului la rememorarea copilăriei la vârsta lui Guguță.

4. Rescrierea modelului narativ Creangă favorizează revenirea prozatorului la matricea stilistică românească (Vasile Vasilache, Vlad Ioviţă, etc.). Un scris remarcabil, în linia tradiției lui Creangă, are Vasile Vasilache. *Povestea cu cocoșul roșu* este un roman dialogic la diferite niveluri, elemente ale structurii lui. Am demonstrat că de-eroizarea realităţii prin apelarea la comic, satiră, personaje şi situaţii groteşti sunt tratate ca o replică de creaţie la literatura oportunistă cu imaginea edulcorată a raiului comunist. Caracterul subversiv al romanului stă în spiritul său carnavalesc. Se insistă pe imaginea lumii ca spectacol, pe impactul lui Creangă, a personajelor lui memorabile asupra naturii *carnavaleşti,* a esenţei politice a rescrierii lui Dănilă Prepeleac (de către Vasile Vasilache), a lui Ivan Turbincă (de către Vlad Ioviţă).

5. Am relevat faptul că în perioada regimului totalitar nu am avut o disidenţă literară marcantă, dar nici o importantă „literatură de sertar". Cei mai valoroşi scriitori basarabeni au dat totuşi câteva opere subversive. În lupta cu cenzura, aceştia recurg la diferite strategii ale subversivităţii. Într-un dialog inspirat cu modelul crengian nuvela *Se caută un paznic* de Vlad Ioviţă ilustrează unul dintre puţinele exemple de luptă, într-o masivă literatură oportunistă, cu „omniprezenta cenzură", ea rămâne a fi o „operă deschisă" şi pentru alte interpretări, luând ca repere imaginea „lumii pe dos" şi a paznicul subversiv.

6. Supunând investigaţiei schimbarea de paradigmă în literatura română din Basarabia, am ajuns la ideea că ea se anunţă prin anii ′80 şi se produce, mai întâi în poezie, mai târziu, în a doua jumătate a anilor ′90, în proză. Prozatorii postmoderni în dialoguri cu marii prozatori ai lumii, rămân memorabili şi esenţial inediţi mai întâi în dialogul lor cu tradiţia, cu modelele consacrate. *Pastişele, parodiile, ironiile, persiflările, jocul de limbaj, viziunile corporale şi pan-erotice* reprezintă doar câteva modalităţi favorite din arsenalul lor de instrumente artistice. Proza non-mimetică, ludică, ironică, intertextuală în cazul lui Emilian Galaicu-Păun, Anatol Moraru sau Nicolae Leahu arată toate semnele de schimbare a paradigmei.

7. În procesul de disocieri, elucidări şi ierarhizări, modelul Creangă rămâne unul de referinţă. În literaturizarea *amintirilor din copilărie* Ştefan Baştovoi, Constantin Cheianu și alții., în pornirile lor ludice, anarhice, pan-erotice, ironice, parodice, schizofrenice sau deconstructiviste, îl au, indiscutabil, în memoria epică pe „moralistul jovial" în cele mai neaşteptate aspecte ale fenomenului prozastic. Tema „copilăria copilului universal" constituie subiectul fascinant al generaţiei optzeciste şi douămiiste. Prozele lui Ştefan Baştovoi, Constantin Cheianu, Anatol Moraru, Dumitru Crudu, Alexandru Vakulovski, Iulian Ciocan transfigurează realităţi din ultimul deceniu de comunism. Continuitatea modelului nu e una formală, pur tematică.

8. Interpretând mostrele de continuitate a *Amintirilor ...*, ca de exemplu, experimentul

șocant a lui Alexandru Vakulovski, *Cu jăraticul pe buze* de Ion Iachim, *Podurile* de Ion Constantin Ciobanu și *Prostia omenească* de Alexei Marinat, am demonstrat că aceste experimente eșuează în subliteratură, pastișe la limita plagiatului, sau vulgarizări pe „tema cu variațiuni".

9. Investigând impactul catalitic şi stimulator al modelului Creangă în cele mai importante metamorfoze ale prozei basarabene, am descoperit faptul că capodoperele lui Creangă sunt modele configuratoare în transfigurările lor artistice ale şaizeciştilor, optzeciştilor şi douămiiştilor. Receptarea lui Creangă pe parcursul istoriei literaturii coincide în mare cu perioadele definite pe principiul succedării generaţiilor/ promoţiilor literare, a şcolilor şi metodelor de creaţie, a normelor extraliterare etc.

Rezultatele investigației ne permit să facem următoarele recomandări:

1. Investigaţia ar putea sta la baza unui suport de curs opţional la facultățile de filologie, ciclul I, licență.

2. Rezultatele cercetării ar putea constitui puncte de reper la redactarea capitolelor istoriei literaturii române din Basarabia, cu referire atât la prozatorii şaizecişti, cât şi la optzeciştii şi douămiiştii basarabeni.

3. Analizele pe text, propuse în lucrarea de faţă, ar putea stimula noi rescrieri ale modelului crengian, mai cu seamă în rândul prozatorilor postmodernişti.

4. Investigaţia ar putea servi ca model de cercetare în abordarea impactului altor modele narative asupra prozei de azi.

BIBLIOGRAFIE

1. ALBÉRÈS, R - M. Istoria romanului modern. Traducere de Leonid Dimov şi prefaţă de Nicolae Balotă. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1968. 247 p.
2. AUERBAH, Erich. Mimesis. Traducere de Ion Negoiţescu, prefaţă de Romul Munteanu. Bucureşti: Editura pentru Literatura Universală, 1967. 157 p.
3. ANDON, Victor. Vlad Ioviţă şi „raiul" anilor şaizeci. In: Literatura şi arta, 1993, 18 martie.
   p. 4.
4. AXINTE, Şerban. Am vrut să surprind cât mai viu sentimentul sovietic (Interviu cu Ştefan Baştovoi). I n: Suplimentul de Cultură, 2007, nr. 143, 1- 7 septembrie, pp. 8 - 9.
   ISSN 15848272
5. BADIU, Vasile. Din perspectiva actualităţii. Articole şi studii literare. Chişinău: Cartea Moldovenească, 1975. 216 p.
6. BAHTIN, Mihail. François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere. Traducere de S. Recevschi. Bucureşti: Editura Univers, 1974. 574 p.
7. BAHTIN, Mihail. Probleme de literatură şi estetică. Traducere de Nicolae Iliescu, prefaţă de Marian Vasile. Bucureşti: Editura Univers, 1982. 598 p.
8. BAHTIN, Mihail. Problemele poeticii lui Dostoievski. Traducere de S. Recevschi. Bucureşti: Editura Univers, 1970. 383 p.
9. BANTOŞ, Ana. Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică. Ch.: Casa Limbii. Române „Nichita Stănescu", 2010. 344 p. ISBN 978-9975-9529-8-9.
10. BARTHES, Roland. Plăcerea textului. Traducere de Marian Papahagi, postfaţă de Ion Pop. Cluj: Editura Echinox, 1994. 144 p. ISBN 973-9114-34-2.
11. BARTHES, Roland. Critică şi adevăr (II). In: Romanul scriiturii. Antologie. Traducere de Adriana Babeti şi Delia Şepeţeanu-Vasiliu. Bucureşti: Editura Univers, 1987, pp. 134-157.
12. BEŞLEAGĂ, Vladimir. „Podurile": o carte paradoxală? In: Vladimir Beşleagă. Suflul vremii. Eseuri, articole critice. Chişinău: Editura Literatura artistică, 1981, pp. 220-240.
13. BILEŢCHI, Nicolae. De unde vine Ion Druţă? In: Nicolae Bileţchi, Pagini alese.Chişinău: Contrast - Design, 2016, pp. 273-280. ISBN 978-9975-4249-9-8.
14. BILEŢCHI, Nicolae. Romanul şi contemporaneitatea. Chişinău: Editura Ştiinţa, 1984. 304 p.

15. BLOOM, Harold. Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei. Traducere şi note de Rareş Moldovan. Piteşti: Editura Paralela 45, 2008. 205 p. ISBN 978-973-470-342-5.
16. BLOOM, Harold. Canonul Occidental. Cărţile şi şcoala epocilor. Traducere de Diana Stanciu, postfaţă de Mihaela Anghelescu Irimia. Bucuresti: Editura Univers, 1998. 480 p.
17. BLOOM, Harold. Canonul occidental. Cărţile şi şcoala epocilor. Ediţia a II-a. Traducere de Delia Ungureanu, Mircea Martin. Bucureşti: Editura Art, 2018. 687 p. ISBN 978-606-710-531-5.
18. BOLDEA, Iulian. Canonul literar. Limite şi ierarhii. In: Viaţa Românească, 2009, nr. 3-4, pp. 53-58. ISSN 1220-6377.
19. BOOTH, Wayne C. Retorica romanului. Traducere de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu. Bucureşti: Editura Univers, 1976. p. 570.
20. BOTEZATU, Eliza. Spiridon Vangheli sau mitul copilăriei. In: Mihai Papuc (alc). Spiridon Vangheli sau despre valorile copilăriei. Chişinău: Editura Ştiinţa, 2015, p. 328. ISBN 978-9975-67-997-8.
21. BOURDIEU, Pierre. Regulile artei. Geneza şi structura câmpului literar. Ediţia a II-a. Traducere de Laura Albulescu şi Bogdan Ghiu. Bucureşti: Editura Art, 2012. 445 p. ISBN 978-973-124-739-7.
22. BUBER, Martin. Eu şi Tu. Traducere şi prefaţă de Ştefan Augustin Doinaş. Bucureşti: Editura Humanitas, 1992. 165 p. ISBN 973-28-0319-3.
23. BURLACU, Alexandru. Critica în labirint. Studii şi eseuri. Chişinău: Editura Arc, 1997. 223 p. ISBN 9975-61-029-3.
24. BURLACU, Alexandru. Refracţii în clepsidră. Iaşi: Editura Tipo Moldova, 2013. 366 p. ISBN 978-606-676-297-7.
25. BURLACU, Alexandru. Texistenţe. Vol. 3. Umbra lui Ulysse. Chişinău: Editura Profesional Service, 2012. 280 p. ISBN 978-9975-4319-9-6
26. CĂLINESCU, George. Ion Creangă. Viaţa şi opera. Iaşi: Editura Princeps Edit, 2008. 352 p ISBN 978-606-523-032-3.
27. CĂLINESCU, George. Istoria literaturii române de la origini până în prezent. Bucureşti: Editura Minerva, 1988. 1054 p.
28. CĂLINESCU, Matei. A citi. A reciti: către o poetica a (re)lecturii - cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale. Traducere de Virgil Stanciu. Iaşi: Editura Polirom, 2003. 405 p. ISBN 973-681-175-1.
29. CĂLINESCU, Matei. Cinci feţe ale modernităţii: modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism, Ediţia a II-a. Traducere de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu. Iaşi: Editura Polirom, 2005. 472 p. ISBN 973-681-965-5.

30. CĂRTĂRESCU, Mircea. Postmodernismul românesc. Bucureşti: Editura Humanitas, 1999. 568 p. ISBN 973-28-0984-1.
31. CERNAT, Paul. Despre noua proză basarabeană în România. In : Observatorul Cultural, 2011. nr.580, 24 iunie, p. 12. ISSN 1584-4145.
32. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Dicţionar de simboluri. Bucureşti: Editura Polirom, 2009. 1072 p. ISBN 978-973-46-1286-4.
33. CHIPER, Grigore. Poezia optzecistă basarabeană. Schimbare de paradigmă. Iaşi: Editura Tipo Moldova, 2013. 187 p. ISBN 978-606-676-179-X.
34. CHIVU, Marius. Salvaţi-mă la Roşia Montană. In : Dilema Veche, 2011, nr. 374, 14-20 aprilie, p. 6. ISSN 1841-3587.
35. CIMPOI, Mihai. …aşteptând cărţi din ce în ce mai bune, le aud cum vin. In vol.: Serafim Saka, Aici şi acum. 33 confesiuni sau profesiuni de credinţă. Chişinău: Editura Lumina, 1976, p. 125.
36. CIMPOI, Mihai. Cercul şi scara („înrămarea" şi „contrapunctarea"). In: Semn, 2008, nr.1, pp. 184-188.
37. CIMPOI, Mihai. Disocieri. Chişinău : Cartea Moldovenească, 1969. 208 p.
38. CIMPOI, Mihai. Faza auroralã a receptării operei crengiene. In vol.: Garabet Ibrăileanu, Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu. Homer al nostru. Iaşi: Editura Princeps Edit, 2008, p. 24. ISBN 978-973-1783-69-7.
39. CIMPOI, Mihai, Nostalgia spaţiului epic. In: Vlad Ioviţă. Friguri. Nuvele. Chişinău: Literatura artistică, 1985, p. 4.
40. CIMPOI, Mihai. O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. Ediţia a III-a revăzută şi adăugită. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002. 431 p. ISBN 973-577-342-2.
41. CIMPOI, Mihai. O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. Bucureşti: Editura Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2002. 368 p. ISBN 973-577-342-2.
42. CIMPOI, Mihai. Paul Goma: întoarcere la Ithaka. In: Metaliteratură, 2010, nr. 5-6, pp. 7-9. ISSN 1857–1905.
43. CIMPOI, Mihai. Sinele arhaic. Ion Creangă: dialecticile amintirii şi memoriei. Iaşi: Editura Princeps Edit, 2011. 176 p. ISBN 978-606-523-141-2.
44. CIMPOI, Mihai. „Viaţa ca întreg ce continuă…". In: Vasile Vasilache. Scrieri alese. Chişinău: Editura Literatura artistică, 1986, p. 3-9.
45. CIMPOI, Mihai. „Un portret totalitar". In: George Călinescu. Ion Creangă. Viaţa şi opera. Iaşi: Editura Princeps Edit, 2013, p. 157-172. ISBN 978-606-933-873-5

46. CIOBANU, Ion Constantin. Prefaţă. In: Druţă, Ion. Scrieri. Vol. I. Chişinău: Editura Literatura artistică, 1989, p. 5.
47. CIOBANU, Mircea V. Proza din Basarabia:o evoluţie sincopată. In: Sud-Est cultural, 2014, nr. 1-4, pp. 18-35.
48. CIOBANU, Mircea V. Romanul din Basarabia, a. D. 2009: „teme" şi „strategii narative". In: Sud- Est, 2010, nr.1, p. 56. ISSN 0035-2063.
49. CIOBANU, Vitalie. Dosarul Cheianu. In: Vitalie Ciobanu, Valsul pe Eşafod. 30 de pretexte literare şi un Jurnal la Praga Chişinău: Editura Cartier, 2001, p. 284. ISBN 9975-79-133-6.
50. CIOBANU, Vitalie. Memoriile „fierbinţi" ale perestroikăi. In: Viaţa Românească, 2009, nr. 11-12. ISSN: 1220-6377.
51. CIOCANU, Ion. Literatura română contemporană din Republica Moldova. Chişinău: Editura Litera, 1998. 440 p. ISBN 9975-74-201-7.
52. CIOCANU, Ion. O carte despre Ion Creangă sau bucuria şi mâhnirea unei cărţi. În: Literatura şi arta, 1995, nr. 1, p. 4.
53. CIOCANU, Ion. Podurile vieţii şi ale creaţiei. Studiu asupra creaţiei literare a lui I.C. Ciobanu.Chişinău: Editura Literatura artistică, 1978. 187 p.
54. CIOCANU, Ion. Rigorile şi splendorile prozei „rurale" (Studiu asupra creaţiei lui Vasile Vasilache). Chişinău: Tipografia Centrală, 2000. 152 p. ISBN 9975-78-036-9.
55. CIOCANU, Ion. Vocaţia aforisticului. In: Ion Ciocanu. Dialog continuu: Articole, eseuri. Chişinău: Editura Literatura artistică, 1977, pp. 183-212.
56. CIOCULESCU, Şerban. Homer al nostru. Iaşi: Editura Princeps Edit, 2008. 149 p. ISBN 978-973-1783-69-7.
57. CODREANU, Theodor. Fenomenul artistic Ion Druţă. Vol. IV. Chişinău: Tipografia Centrală, 2008. 130 p. ISBN 978-9975-78-645-4.
58. CODREANU, Theodor. Spiridon Vangheli: mimesis şi copilărie. In: Mihai Papuc, Spiridon Vangheli sau despre valorile copilăriei. Chişinău: Editura Ştiinţa, 2015, p. 238-257. ISBN 978-9975-67-997-8.
59. COGUT, Sergiu. Dialogism: polifonie, carnavalesc. Chişinău: Pontos, 2014. 238 p. ISBN 978-9975-51-565-8.
60. CORBU, Haralambie. Integritatea mesajului artistic. In: Haralambie Corbu. Interpretări. Articole de istorie şi critică literară. Chişinău : Editura Cartea Moldovenească, 1970, pp.112-132.
61. CORBU, Haralambie. Ion C. Ciobanu. In: Prefaţă: Ion C. Ciobanu. Scrieri. Vol. I. Chişinău: Editura Literatura artistică, 1977, pp. 324-332.

62. CORCINSCHI, Nina. Des-frânările crengiene şi travestiul comic al dorinţei. In: Sud-Est cultural, 2017, nr. 2, pp. 49-55.
63. CORCINSCHI, Nina. Imaginarul erotic în literatură. Chişinău: Editura Tipocrat Print, 2017. 250 p.
64. CORCINSCHI, Nina. Realitatea textualizată sau valenţele ludicului. In: Nina Corcinschi. Soarele şi păunul. Chişinău: Editura Profesional Servis, 2013, p.
65. CORCINSCHI, Nina. Romanul basarabean: „spectacolul" de candori al copilăriei. In: Mihai Papuc Spiridon Vangheli sau despre valorile copilăriei. Chişinău: Editura Ştiinţa, 2015, p. 51-55. ISBN 978-9975-67-997-8.
66. COROBAN, Vasile. Proza lui Vlad Ioviţă. In: V. Ioviţă. Dincolo de ploaie. Nuvele. Chişinău: Editura Literatura artistică, 1979, pp. 234-263.
67. COROBAN, Vasile. Romanul moldovenesc contemporan. Ediţia a II-a, revăzută. Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1974. 353 p.
68. COSTANTINESCU, Pompiliu. Romanul românesc interbelic. Bucureşti: Editura Minerva, 1977. 312 p.
69. **COSTIN, Iraida;** Burlacu, Alexandru. Creangă în dialogul textelor**.** In: Revista de Ştiinţe Socioumane, nr 1, 2015, pp. 142 -148. ISSN 1857-0119.
70. **COSTIN, Iraida.** Creangă în re-lectura lui Vlad Ioviţă. In: Buletin de lingvistică, nr.17, 2016, pp. 71- 74. ISSN 1857-1948.
71. **COSTIN, Iraida.** Creangă în transpunerea subversivă a lui Vlad Ioviţă. In: Orientări actuale în cercetarea doctorală. Bălţi: Editura Universităţii de Stat „Alecu Russo" din Bălţi, 2015, pp. 213- 220. ISBN 978-9975-3054-8-8
72. **COSTIN, Iraida.** Discursul ludic în proza lui Anatol Moraru. In: Revista de Ştiinţe Socioumane, nr.2/ (39), 2018, pp.83-92. ISSN 1857-0119.
73. **COSTIN, Iraida.** Elementul carnavalesc în „Povestea cu cocoşul roşu" de Vasile Vasilache. In: Tradiţie şi inovare în cercetare ştiinţifică, ediţia a VI-a. Bălţi: Editura Universităţii de Stat „Alecu Russo" din Bălţi, 2017, pp. 10-12. ISBN 978-9975-50-202-3.
74. **COSTIN, Iraida.** Ion Creangă şi proza basarabeană. In: Relevanţa şi calitatea formării universitare: competenţe pentru prezent şi viitor , consacrate celor 70 ani de la fondarea universităţii bălţene. Bălţi: Editura Universităţii de Stat „Alecu Russo" din Bălţi, 2016, pp. 11-12. ISBN: 978-9975-50-177-4.
75. **COSTIN, Iraida.** Ion Druţă: modelul narativ în romanul copilăriei. In: Intertext, nr.3-4, 2018, pp. 143- 150. ISSN 1857-3711 / e-ISSN 2345-1750
76. **COSTIN, Iraida.** Lumea pe dos şi paznicul subversiv (Vlad Ioviţă în dialogul intertextual cu Ion Creangă). In: Philologia, nr.1-2, 2015, p.8-14. ISSN 1220-0484.

77. **COSTIN, Iraida.** Modelul Ion Creangă în exegeza basarabeană. In: Orientări actuale în cercetarea doctorală, ediţia a V-VI- a. Bălţi: Editura Universităţii de Stat „Alecu Russo" din Bălţi, 2017, pp.52-54. ISBN 978-9975-3145-8-9.
78. **COSTIN, Iraida.** Modelul narativ crengian şi intertextualizarea sa în proza basarabeană. In: Probleme de lingvistică generală şi romanică", ediţia a III –a: „In memoriam: Grigore Cincilei". Chişinău: Editura Universităţii de Stat din Chişinău, 2013, pp. 101-103. ISBN 978- 9975-71-363-4
79. **COSTIN, Iraida.** Paul Goma: copilăria temă cu variaţiuni. In: Akademos, nr.1 (48), 2018, pp. 108- 113. ISSN 2231-0584.
80. **COSTIN, Iraida.** Paul Goma: (r)evoluţia modelului. In: Tradiţie şi inovare în cercetare ştiinţifică, ediţia a VIII-a. Bălţi: Editura Universităţii de Stat „Alecu Russo" din Bălţi, 2019, pp. 36-43. ISBN 978-9975-50-235-1
81. **COSTIN, Iraida.** Scriitura lui Nicolae Leahu: un festin intertextual. În: Revista de Ştiinţe Socioumane, nr.1(38), 2018, pp. 85-94. ISSN 1857-0119.
82. **COSTIN, Iraida.** Spiridon Vangheli:mitul copilăriei. In: Revista de Ştiinţe Socioumane, nr.3(37), 2017, pp. 32-43. ISSN 1857-0119.
83. **COSTIN, Iraida.** Ştefan Baştovoi: Feeria Infernului. In: Intertext, nr.1-2, 2019, pp. 219-226. ISSN 1857-3711.
84. **COSTIN, Iraida.** Vasile Vasilache: teatralitatea lumii. In: Philologia, nr.5-6, 2017, pp. 49-57. ISSN 1220-0484.
85. CRĂCIUN, Gheorghe. Autenticitatea ca metodă de lucru. In: Gheorghe Crăciun. Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice. Piteşti: Editura Vlasie, 1994, p. 282. ISBN 973-9433-83-9.
86. CRĂCIUN, Gheorghe. Pulsul prozei. Ediţie îngrijită de Carmen Muşat şi Oana Crăciun, prefaţă de Carmen Muşat. Iaşi: Editura Polirom, 2018. 376 p. ISBN 978-973-46-7597-5.
87. CRISTEA, Valeriu. Dicţionarul personajelor lui Creangă: Columna amintirilor. Iaşi: Editura Princers Edit, 2009. 329 p. ISBN 978-606-523-022-4.
88. CUBLEŞAN, Constantin. Ion Creangă în conştiinţa criticii. Cluj-Napoca: Editura Tribuna, 2006.
89. CUBLEŞAN, Constantin. Ion Druţă: conştiinţă a istoriei basarabene. Chişinău: Editura Cartier, 2015. 176 p. ISBN 978-9975-79-907-2.
90. CURTESCU, Margareta. Nou tratat de igienă stilistică. In: Contrafort, nr. 9-10, 2002, pp. 34-42. ISSN 1857-1603.
91. DATCU, Iordan. Gheorghe V. Madan, prozator şi etnograf. In: Gheorghe V. Madan. Scrieri. Chişinău: Editura Ştiinţa, 2011, 428 p. ISBN 978-9975-67-750-9.

92. DIACONESCU, Mircea A. Ion Creangă :Nonconformism şi gratuitate. Iaşi : Editura Princeps Edit, 2011. 191 p. ISBN 978-606-523-127-6.
93. DOLGAN, Mihail. Fenomenul artistic Ion Druţă. In: Revista de lingvistică şi ştiinţă literară, nr. 5-6, 2008, pp. 14-23.
94. DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie. Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului. Bucureşti: Editura Babel, 1996. 530 p. ISBN 973-48-1027-8.
95. ECO, Umberto. Lector în fabula. Cooperarea interpretativă in textele narative.Traducere de Marina Spalaş. Prefaţă de Cornel Mihai Ionescu. Bucureşti: Editura Univers, 1991. 307 p. ISBN 973-34-0050-5.
96. Fenomenul artistic Ion Druţă. Academia de Ştiinţe a Moldovei, concepţie, întocmire, coord., red. şt., coaut. şi resp. ed. M. Dolgan. Chişinău: Editura Tipografia Centrală, 2008. 756 p. ISBN 978-9975-67-572-7, ISBN 978-9975-78-645-4.
97. FRYE, Northrop. Anatomia criticii. Traducere de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu. Bucureşti: Editura Univers, 1972. 341 p.
98. GAVRILOV, Anatol. Contribuţia filozofiei dialogului la reinterpretarea raportului clasic obiect- subiect. In : Gavrilov, Anatol. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii: studii, articole, comunicări, prelegeri, fragmente. Chişinău: Editura Profesional Servis, 2013, 458 p. ISBN 978-9975-4319-7-2.
99. GAVRILOV, Anatol. Cuvânt propriu, cuvânt străin, cuvânt bivoc în „Amintiri din copilărie". In : Anatol Gavrilov. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii. Studii, articole, comunicări, prelegeri, fragmente. Chişinău: Editura Profesional Servis, 2013, pp. 125-145. ISBN 978-9975-4319-7-2.
100. GAVRILOV, Anatol. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii: studii, articole, comunicări, prelegeri, fragmente. Chişinău: Editura Profesional Service, 2013. 500 p. ISBN 978-9975-4319-7-2.
101. GENETTE, Gérard. Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris: Editura Seuil, 1982. 468 p.
102. Geneza scriitorului (Dialog cu şi despre Vasile Vasilache). In: Ion Ciocanu. Rigorile şi splendorile prozei „rurale". Studiu asupra creaţiei literare a lui Vasile Vasilache. Chişinău: Editura Tipografia Centrală, 2000, pp.56 - 78. ISBN 9975-78-036-9.
103. GIGNOUX, Anne-Claire. La récriture: formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman. Paris: Presse Paris Sorbonne, 2003. 197 p. ISBN 978-284-050-260-9.
104. GOMA, Paul. Din calidor. O copilărie basarabeană. Chişinău: Editura Basarabia, 1993. 431 p. ISBN 5-86892-457-6.

105. GRATI, Aliona. Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc.Chişinău: Editura Profesional Service, 2011. 335 p. ISBN 978-9975-4240-3-5.
106. GRATI, Aliona. „Cine nu are un basarabean să şi-l cumpere!”. In: Aliona Grati. Cronici în reţea: metaliteratura.net. Iaşi: Editura Junimea, 2016, pp.138-146. ISBN 978-973-37-1969-9.
107. GRATI, Aliona, Corcinschi, Nina. Dicţionar de teorie literară. Concepte operaţionale şi concepte de analiză a textului literar. Chişinău: Editura Arc, 2017. 499 p. ISBN 978-997-50-0036-9.
108. GRATI, Aliona. Mihai Cimpoi. Sunt un om de cultură devenit destin. Chişinău: Editura Prut Internaţional, 2013. 244 p. ISBN 978-9975-69-652-4.
109. GRĂDINARU, Dan. Creangă. Monografie. Bucureşti: Editura Allfa, 2002. 257 p. ISBN 973-81-7129-6.
110. GUŢAN, Ilie. Ion Creangă: Treptele receptării operei. Sibiu: Editura Alma Mater, 2003. 227p.
111. GUARDINI, Romano. Sfârşitul modernităţii: o încercare de orientare. Traducere de Ioan Milea. Bucureşti: Editura Humanitas, 2004. 128 p. ISBN 973-50-0785-1.
112. HANGANU, Mihai. Motivul spectacolului în creaţia lui Vasile Vasilache. In: Limba Română, nr.3, 1998, pp. 92-94. ISSN 0024-3523.
113. HOLBAN, Ioan. Ion Creangă: Spaţiul memoriei. Iaşi: Editura Princeps Edit, 2011. 161 p. SBN 978-606-523-156-6.
114. HUIZINGA, Johan. Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii. Traducere de H. R. Radian. Ediţia a II-a. Bucureşti: Editura Humanitas, 1998. ISBN 978-973-50-264-3.
115. HROPOTINSCHI, Andrei. Cuplul comic. In: Revelaţia slovei artistice. Chişinău: Editura Literatura artistică, 1979, p.11.
116. IBRĂILEANU, Garabet. Homer al nostru. Iaşi: Editura Princeps Edit, 2008. 149 p. ISBN 978-973-1783-69-7.
117. IONESCU-RUXĂNDOIU, Liliana. Naraţiune şi dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar. Bucureşti: Editura Academiei Române, 1991. 184 p. ISBN 978-973-270-123-2.
118. IORGA, Nicolae. Homer al nostru. Iaşi: Editura Princeps Edit, 2008. ISBN 978-973-178-369-7.
119. ISER, Wolfgang. Actul lecturii. O teorie a efectului estetic. Traducere de Romaniţa Constantinescu. Piteşti: Editura Paralela 45, 2006. 468 p. ISBN 973-697-810-9/ 978-973-697-810-4.

120. JAUSS, Hans-Robert. Istoria literară ca provocare a ştiinţei literaturii. Traducere de Andrei Corbea. In: Viaţa Românească, nr. 10, Caiete critice, nr. 4, octombrie 1980, pp. 147-176. ISSN 1220-6377, ISSN 1220-6350.
121. LEAHU, Nicolae. Comedia cumană şi vodevilul peceneg. Iaşi: Editura Timpul, 2008. 222 p. ISBN 978-9975-79-724-5.
122. LEAHU, Nicolae. Despre libera circulaţie a mărfurilor intertextuale. In.: Anatol Moraru. Turnătorul de medalii. Chişinău: Editura Prut Internaţional, 2008, pp. 3-9. ISBN: 978-9975-69-988-4.
123. LEAHU, Nicolae. Erotokritikon. Vol. I. Făt-Frumos, fiul pixului. Ediţia a II-a. Chişinău: Editura Cartier, 2011. 143 p. ISBN 978-9975-79-724-5.
124. LEFTER, Ion Bogdan. Despre identitate. Temele postmodernităţii. Piteşti: Editura Paralela 45, 2004. 350 p. ISBN: 973-697-296-8.
125. LEFTER, Ion Bogdan. Introducere în noua poetică a prozei. In: Gheorghe Crăciun. Competiţia continuă. Generaţia ′80 în texte teoretice. Piteşti: Editura Vlasie, 1994, p. 230. ISBN: 973-9433-83-9.
126. LOVINESCU, Eugen. Istoria literaturii române contemporane(1900-1937). Bucureşti: Editura Minerva, 1989. 350 p. ISBN 978-973-210-159-9.
127. LOVINESCU, Vasile. Creangă şi Creanga de Aur. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1989. 206 p. ISBN 973-23-0064-7.
128. MAVRODIN, Irina. Romanul poetic. Bucureşti: Editura Univers, 1977. 228 p.
129. MANCAŞ, Mihaela. Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983. 339 p.
130. MANCAŞ, Mihaela. Limbajul artistic românesc în secolul al XX-lea. Bucureşti:Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983. 317 p.
131. MANOLESCU, Nicolae. Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc. Bucureşti: Editura Eminescu, 1991. 284 p. ISBN 978-973-220-311-8.
132. MANOLESCU, Nicolae. Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură. Piteşti: Editura Paralela 45, 2008. 1528 p. ISBN 978-973-47-0359-3.
133. MANOLESCU, Nicolae. Lecturi infidele. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1966. 189 p.
134. MANOLESCU, Nicolae. Literatura română postbelică (Lista lui Manolescu). Proza. Teatrul. Braşov: Editura Aula, 2001, 429 p. 9738206235 (v. 2).
135. MARINO, Adrian. Biografia ideii de literatură. Vol. IV. Secolul 20 (Partea 2). Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2006. 338 p. ISBN 973-35-1008-4.

136. MARKIEWICZ, Henryk. Conceptele ştiinţei literare. Traducere, note şi indice de Constantin Geambaşu. Prefaţă de Mihai Pop. Bucureşti: Editura Univers, 1988. 494 p. ISBN 978-9975-76-303-5.
137. MĂRĂSCU, Elena. Universul copilăriei şi imaginea copilului la Chares Dickens, Ion Creangă şi Mark Twain. Craiova: Editura Universitaria, 2006. 210 p. ISBN:973-742-540-5 ; 978-973-742-540-9.
138. MICU, Dumitru. Scurtă istorie a literaturii române, vol. III. Bucureşti: Editura Iriana, 1996. 446 p. ISBN: 973-97026-4-3.
139. MILOI, Ionuţ. Cealaltă poveste. O poetică a rescrierii în literatura română contemporană. Prefaţă de Ioana Bot. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2015. 290 p.
140. MINCU, Marin (coord). Canon şi canonizare. Constanţa: Editura Pontica, 2003. 156 p.
141. MINCU, Marin. Textualism şi autenticitate. Eseu despre textul poetic. Constanţa: Editura Pontica, 1993. 244 p. ISBN 973-95494-8-9.
142. MITITELU, Oxana. Singuri în faţa lui Moloh. Totalitarismul comunist în literatură. Chişinău: Editura Gunivas, 2013. 200 p. ISBN: 978-9975-4467-2-3.
143. MOŢ, Mircea. Ion Creangă sau pactul cu cititorul. Piteşti: Editura Paralele 45, 2004. 121 p.
144. MUNTEANU, George. Introducere în opera lui Ion Creangă. Bucureşti: Editura Minerva, 1976. 240 p.
145. MUŞAT, Carmen. Perspective asupra romanului românesc postmodernist şi alte ficţiuni teoretice. Piteşti: Editura Paralela 45, 1998. 195 p. ISBN 973-943-321-9.
146. MUŞAT, Carmen: Strategiile subversiunii. Descriere şi naraţiune în proza postmodernă românească. Piteşti: Editura Paralela 45, 2002. 312 p. ISBN 978-973-231-963-5.
147. MUŞINA, Alexandru. În loc de postfaţă. In: Baştovoi Ştefan. Iepurii nu mor. Braşov: Editura Aula, 2002, p. 147. ISBN 978-606-827-206-1.
148. NICU, Ghenadie. Jurnal leşesc…. In: Contrafort, 2001, nr. 7-8, p. 45-50. ISSN: 1223-1576.
149. NOICA, Constantin. Sentimentul românesc al fiinţei. Bucureşti: Editura Humanitas, 1996. 186 p. ISBN 978-973-280-634-0.
150. OŢOIU, Adrian. Trafic de frontieră, Proza generaţiei 80. Strategii transgresive. Piteşti: Editura Paralela 45, 2000. 32 p. ISBN 973-593-292-X.
151. PAVLICENCU, Sergiu. Tranziţia în literatură şi postmodernismul. Braşov: Editura Universităţii „Transilvania", 2002. 133 p. ISBN 973-635-105-X.
152. PARASCAN, Constantin. Ion Creangă: Măştile inocenţei. Chişinău: Editura Prut Internaţional, 2006. 360 p. ISBN, 978-606-523-188-7.

153. PASCU, Carmen. Scriiturile diferenţei. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană. Craiova: Editura Universitaria, 2006. 129 p. ISBN 978-606-14-1020-0.
154. PECIE, Ion. Phallusiada sau epopeea iconoclastă a lui Creangă. Piteşti: Editura Paralela 45, 2011. 278 p. ISBN 978-973-471-125-3.
155. Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971. Introducere, antologie şi traducere de Adriana Babeţ şi Delia Şepeţeanu-Vasiliu. Bucureşti: Editura Univers, 1980. ISBN 978-9975-71-136-4.
156. PETRAŞ, Irina. Ion Creangă, povestitorul. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică , 1992. 96 p. ISBN 973-927-968-6, 978-973-927-968-0.
157. PETRESCU, Liviu. Poetica postmodernismului. Piteşti: Editura Paralela 45, 1996. 176 p. ISBN 973-9291-82-1.
158. PERIAN, Gheorghe. Ideea de generaţie în teoria literară românească. Peterson, Julius. Generaţiile literare. Traducere din limba germană şi prefaţă de Sanda Ignat. Cluj-Napoca: Editura Limes, 2013. 189 p. ISBN 978-973-726-804-4.
159. PERIAN, Gheorghe. Scriitori români postmoderni. Bucureşti: EDP, 1996, 222 p. ISBN 973-305-085-7.
160. PLĂMĂDEALĂ, Ion. Opera ca text. O introducere în ştiinţa textului. Chişinău: Editura Prut Internaţional, 2002. 204 p. ISBN 9975-69-350-4.
161. POP, Ion. Un Ion Creangă „corosiv" şi iconoclast. In: Arhivă, nr. 3, 2011, p. 45-49. ISSN 1844-8674.
162. POPOVICI, Constantin. Ion Creangă şi basmul est-slav. Scrieri alese : [în 15 volume] Vol. 3 :. Chişinău: Academia de Ştiinţe a Moldovei, Institutul patrimoniului cultural, 2008. 212 p. ISBN 978-997-566-069-3.
163. PORTNOI, Ramil. Ion Creangă. Chişinău: Editura de Stat a Moldovei, 1955. 190 p.
164. PRUS, Elena. Poetica modalităţii la Proust. Iaşi: Editura Tipo Moldova, 2014. 235 p ISBN 978-997-572-012-0.
165. RACUL, Ivan, SENIC, Valeriu. Cu povestea nu se glumeşte. (Încă o dată despre „Povestea cu cocoşul roşu"). In: Comunistul Moldovei, 1973, nr. 5, pp. 67-72.
166. RĂILEANU, Vitalie. Confidenţă şi confienţă în „Nou tratat de igienă" de Anatol Moraru. In: Limba Română, 2002, nr. 11-12, pp. 154-156. ISSN 0024-3523.
167. RICŒUR, PAUL. Eseuri de hermeneutică. Traducere de Vasile Tonoiu. Bucureşti: Editura Humanitas, 1995. 303 p. ISBN 973-28-0511-0.
168. ROŞCA, Timofei. Dubla revelaţie a chemării. Studiu monografic despre creaţia literară, publicistică şi pedagogică a lui Ion Iachim. Chişinău: Editura Pontos, 2006. 256 p. ISBN 997-572-183-4.

169. SAKA, Serafim. Aici şi acum. Chişinău: Editura Lumina, 1976. 284 p.
170. SÂRBU, Inga. Alexei Marinat: amintiri dintr-o copilărie transnistreană. In: Akademos, nr. 2, 2017, pp. 120-126. ISSN 1995-4743.
171. SCARLAT, Mircea. Posteritatea lui Creangă. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1990. 128 p. ISBN 978-973-230-174-6.
172. SIMION Eugen. Genurile biograficului. Vol. I.Bucureşti: Editura Tracus Arte, 2018. 457 p. ISBN 978-606-664-943-8.
173. Simion Eugen. Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial. Iaşi: Editura Princeps Edit, 2011. 181 p.
174. SIMION, Eugen. Introducere. In: Ion Creangă, opere, col. „Opere fundamentale" a Academiei Române. Bucureşti: 2000, p. 189-242.
175. SIMION, Eugen. Proza autobiografică. In: România literară, nr. 9, 1991, 28 februarie, p. 45-50. ISSN 1220-6318.
176. SIMUŢ, Ion. Incursiuni în literatura actuală. Oradea : Editura Cogito, 1994. 413 p. ISBN 978-973-906-415-6.
177. SITAR-TĂUT, Daniela. Lecţia de literatură a Astrei. In : Metaliteratură, nr. 5-6, 2010, pp. 91-97.
178. SPIRIDON, Monica, LEFTER, Ion Bogdan. Experimentul literar românesc postbelic. Piteşti: Editura Paralela 45, 1998. 272 p. ISBN 973-9433-25-1.
179. STEINU, Vladimir. Ion Creangă. Bucureşti: Editura Albatros, 1971. 142 p.
180. ŞIMANSCHI, L. Opera literară în postmodernitate. Chişinău: S. n., 2015. 184 p. ISBN: 978-9975-66-466-0.
181. ŞLEAHTIŢCHI, Maria. Cerc deschis. Literatura română din Basarabia în postcomunism. Iaşi: Editura Timpul, 2007. 216 p. ISBN978-973-612-276-7.
182. ŞLEAHTIŢCHI, Maria. Literatura pentru copii: între inocenţă şi nostalgia jocului. In: O istorie critică a literaturii din Basarabia (pe genuri). Chişinău: Editura Ştiinţa şi Arc, 2004, pp. 165-195. ISBN 9975-61-360-8;ISBN9975-67-467-4.
183. ŞLEAHTIŢCHI, Maria. Romanul generaţiei '80. Construcţie şi reprezentare. Chişinău: Editura Cartier, 2014. 247 p. ISBN 978-9975-79-950-8.
184. TAMAŞ, Mircea. Misterele lui Harap-Alb: desăvârşirea iniţiatică şi învierea lumii. Timişoara: Editura Mirton, 2004. 269 p.
185. TIUTIUCA, Dumitru. Ion Creangă. Orânduiala lumii. Iaşi: Editura Princeps Edit, 2011. 203 p. ISBN 978-606-523-157-3.
186. TOFAN, Alina. Autobiografia ca eseu. Constantin Cheianu despre Perestroika la moldoveni. In: Metaliteratură, nr. 5-6, 2009, pp. 88-92.

187. TOHĂNEANU, Gheorghe I. Stilul artistic al lui Ion Creangă. Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1969. 236 p.
188. TRANDAFIR, Constantin. Ion Creangă – spectacolul lumii. Galaţi: Editura Porto-Franco, 1996. 184 p. ISBN 973-557-359-8.
189. TUDORAN, Dorin. Devenirea semantică. In: Emilian Galaicu-Păun. Ţesut viu. 10 x 10. Chişinău: Editura Cartier, 2011, pp. 180-212. ISBN 978-997-579-778-8.
190. ŢAU, Elena. Exerciţii de identitate. Culegere de studii şi articole. Chişinău: Editura Notograf Prim, 2015. 222 p. ISBN 978-997-584-006-4.
191. ŢAU, Elena. Fenomenul artistic Ion Druţă. Vol. IV. Chişinău : Tipografia Centrală, 2008. ISBN 978-9975-78-645-4.
192. ŢURCANU, Andrei. Arheul Marginii şi alte figuri. Chişinău: Cartier, 2020. 403 p. ISBN 978-9975-86-403-9.
193. ŢURCANU, Lucia. Ultima epifanie. Chişinău: Editura Arc, 1999. 188 p. ISBN 9975-61-111-7.
194. Din confesiunile scriitorului. In: Spiridon Vangheli. Bibliografie. Chişinău: Editura Litera, 1999, pp. 23-35. ISBN 9975-74-222-X.
195. VANGHELI, Spiridon. Şi eu sunt Guguţă. (Scriitorul în dialog cu cititorii săi). Chişinău: Editura Guguţă, 2013. 140 p. ISBN 978-9975-4255-0-6.
196. VATTIMO, Gianni. Sfârşitul modernităţii: nihilism şi hermeneutică în cultura postmodernă. Traducere de Ştefania Mincu. Postfaţă de Marin Mincu. Constanţa: Editura Pontica, 1998. 190 p. ISBN 973-95494-9-7.
197. VIANU, Tudor. Arta prozatorilor români. Chisinau Litera, 1997. 383 p. ISBN.9975-74-037-5.
198. VIANU, Tudor, CIOCULESCU, Şerban, CONSTANTINESCU, Pompiliu, STREINU, Vladimir. Ion Creangă. Metafora umorului. Iaşi: Editura Princeps Edit, 2009. 184 p. ISBN 978-606-523-061-3.
199. VIANU, Tudor. Studii de literatură română. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1965. 700 p.
200. WELLEK, Rene, WARREN Austin. Teoria literaturii. Traducere de Rodica Tiniş. Bucureşti: Editura pentru Literatura Universală, 1967. 488 p.
201. ZAHARIA, Viorica, Ion Creangă şi strategiile subversivităţii lui Vlad Ioviţă. In: Ion Creangă în spaţiu şi timp. Aniversarea a 175-a din ziua naşterii. Chişinău: UPS „Ion Creangă", 2012. 216 p. ISBN 978-9975-4379-3-6.

Declaraţia privind asumarea răspunderii

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări şi realizări ştiinţifice. Conştientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecinţele în conformitate cu legislaţia în vigoare.

Costin-Băicean, Iraida

Semnătura _____

Data _____

CURRICULUM VITAE



Date personale:

Numele, prenumele: Costin-Băicean Iraida

Data şi locul naşterii: 05.06.1988, s. Ustia, r-nul Glodeni

Republica Moldova

Date de contact:

Adresa: str. 31 August, 1989, bl 57, ap.16, mun. Bălţi, MD-3100, Republica Moldova.

Telefon: 023160088 / 069492497

Email: iraidabaicean@gmail.com

Studii:

2012 – 2016 -Studii de doctorat în cadrul Institutului de Filologie al Academiei de Ştiinţe a Moldovei.

2010 - 2012 -Master în Ştiinţe ale Educaţiei, Tehnologii şi principii educaţionale moderne în limbile străine în cadrul Facultatea de Limbi şi Literaturi Străine, Universitatea de Stat „Alecu Russo" din Bălţi.

2006-2010 - Licenţiat în Ştiinţe ale Educaţiei, profesor de limba şi literatura franceză şi limba engleză în cadrul Facultatea de Limbi şi Literaturi Străine, Universitatea de Stat „Alecu Russo" din Bălţi.

1995 – 2006 - Studii medii din s. Ustia, R-nul Glodeni

Activitatea profesională:

2013 – pînă în prezent asistent universitar la Catedra de limba română şi filologie romanică, Facutatea de Litere, Universitatea de Stat „Alecu Russo" din Bălţi.

Stagii de perfecţionare/instruire:

2011 - Seminar de formare*: „Programul Cadru 7 al Comunităţilor Europene de dezvoltare a cercetărilor şi tehnologiilor", organizat la Bălţi, de către AŞM.*

2011 - Stagiu de formare: *Conception, création et gestion des systèmes d'information* - organizat la Bălţi,

de către AUF.

2012 - Stagiu de formare: Développement des technologies éducatives - *„Création et gestion d'un enseignement ouvert et distant",* organizat la Bălţi, de către AUF.

2012 - Stagiu de formare continuă: Développement des technologies éducatives – *„Concevoir des tâches d'évaluation et évaluer des apprenants",* organizat la Chişinău, de către AUF

2012 - Stagiu de formare*: „La perspective actionnelle et l'évaluation en classe de FLE",* organizat la Bălţi, de către AUF

2013 - Stagiu de formare*: „Perspectives de coopération entre les enseignants de français du secondaire et du supérieur de la République de Moldavie",* organizat la Bălţi, de către AUF.

2013 - Stagiu de formare continuă: Développement des technologies éducatives – *„Apprendre et enseigner avec TV5MONDE",* organizat la Bălţi, de către AUF.

2014 - Stagiu de formare: Développement des technologies éducatives – *„Utilisation des logiciels libres de droit pour le traitement des données audio et video",* organizat la Chişinău, de către AUF.

2015 - Stagiu de formare: *„Terminologie juridique française. Aspects traductologiques",* organizat la Bălţide, către AUF.

2015 - Stagiu de formare: „Développement des technologies éducatives – *„BASAR: Conception de scenarios d'apprentissage",* organizat la Bălţi, de către AUF.

2016 - Stagiu de formare: Ziua formărilor francofone – 1. *„Evaluarea: dimensiuni actuale"; 2. „Exploatarea resurselor numeruce on–line la lecţia de limbă franceză"; 3.„Pedagogia proiectelor. Predarea limbii franceze în cadrul unui proiect interdisciplinar"*, organizat la Chişinău, de către Asociaţia Profesorilor de Franceză din Moldova.

2016 - Stagiu de formare: Développement des technologies éducatives – *„Création et gestion d'un cours en ligne",* organizat la Bălţi, de către AUF.

2017 - Stagiu de formare continuă: La promotion de la culture de la qualité des services éducationnels dans le contexte de l'internationalisation de l'Université d'État „Alecu Russo "de Balti - *„ La formation des compétences d'utilisation outils TIC lors des recherches scientifiques "*, organizat la Bălţi, de către USARB în parteneriat cu AUF.

2018 - Stagiu de formare*: „Élaboration du matériel didactique appuyé sur les TIC. Usages des cartes mentales",* organizat la Chişinău, de către AUF.

2018 - Stagiu de formare continuă: „Strategii de învăţare eficientă", organizat la Bălţi, de către membrii proiectului 561820-EPP-12015-1-DE-EPPKA2-CBHE-JP CREATING MOLDOVAN E-NETWORK FOR PROMOTING INNOVATIVE E-TEACHING IN THE CONTINUING PROFESSIONAL EDUCATION (TEACH ME).

2018 - Stagiu de formare continuă: „Tehnologii avansate de instruire prin utilizarea TIC", organizat la

Bălţi, de către membrii proiectului 561820-EPP-12015-1-DE-EPPKA2-CBHE-JP CREATING MOLDOVAN E-NETWORK FOR PROMOTING INNOVATIVE E-TEACHING IN THE CONTINUINGPROFESSIONAL EDUCATION (TEACH ME.

2019 - Stagiu de formare continuă: „Exploitation des documents authentiques en classe de FLE", organizat la Liceul Teoretic „Mihai Eminescu" din Bălţi.

2020 - Stagiu de formare*: „Élaboration du matériel didactique appuyé sur les TIC*", organizat la Bălți, de către USARB în parteneriat cu AUF.

2020 - Stagiu de formare online la modulul „*Crearea cursurilor pe platforma Moodle"* (iniţiere), Centrul de Formare Profesională Continuă, USARB.

2020 - Stagiu de formare*: „Didactique du (pluri/inter)culturel et TIC*", organizat la Bălți, de către AUF.

2021 - Stagiu de formare*: „MOODLE: Outils d'évaluation en ligne*", organizat la Bălți, de către USARB.

2021 - WEBINARUL EDU APPS: „APLICAŢII INOVATIVE PENTRU ÎNVĂŢĂMÂNTUL PREUNIVERSITAR ŞI SUPERIOR", organizat la Bălți, de către USARB.

2021 – Stagiu de formare: „La projection didactique en classe de FLE", organizat la Bălți, de către AUF.

2021 – Stagiu de formare: „L'utilisation des instruments digitaux dans le processus d'évaluation", organizat la Bălți, de către AUF.

2022 – Stagiu de formare: „Crearea spaţiilor educaţionale prin intermediul platformei Moodle", Centrul de Formare Profesională Continuă, USARB.

2022 - Stagiu de formare: „Evaluare. Succesul şi insuccesul academic", Centrul de Formare Profesională Continuă, USARB.

2022 - Stagiu de formare: „Psihologia motivaţiei: de la teorie la practică", Centrul de Formare Profesională Continuă, USARB.

2022 - Stagiu de formare*: „Travailler les documents authentiques en classe de FLE, Dynamiser les pratiques de l'oral en classe de FLE, L'évaluation – un levier pour la réussite* ", organizat la Chişinău, de către AUF.

2022 - Stagiu de formare*: „Favoriser la prise de parole et multiplier les interactions orales en classe de FLE*", organizat la Chişinău, de către AUF.

Participări la foruri ştiinţifice naţionale şi internaţionale:

1. **Colocviul Ştiinţific Comemorativ Na ţional cu participare internaţională:**

„Tradiţie şi modernitatea în abordarea limbajului, consacrată aniversării a 70-a de la naşterea lui Mircea Ioniţă", Bălţi, USARB, 26 noiembrie 2011.

2. **Colloque international:**„L'interculturalité à travers la linguistique, la littérature et la traduction", Chişinău, ULIM, 29 mars 2012.
3. **Conferinţă Ştiinţifică *Internaţională:*** *„Predarea Limbajelor de Specialitate în Secolul al XXI – lea: realizări şi perspective",* Chişinău, ASEM, 7 aprilie 2012.
4. **Colloquia professorum:** *„ Tradiţie şi inovare în cercetarea ştiinţifică",* Bălţi, USARB, 12 octombrie 2012.
5. **Colocviul ştiinţific internaţional:** *„Probleme de lingvistică generală şi romanică",* Chişinău, 14 decembrie 2012.
6. **Colocviul ştiinţific internaţional:** *„Actualités dans l'enseignement des langues dans un contexte pluridisciplinaire",* Bălţi, USARB, 29 martie 2013.
7. **Colocviul ştiinţific internaţional:** *„Reverberaţii ale modelului cultural francez în context european şi universal'',* Bălţi, USARB, 19-20 aprilie 2013.
8. **Colocviul ştiinţific:** *„Orientări actuale în cercetarea doctorală"*, Bălţi, USARB,18 decembrie 2014.
9. **Conferinţă Ştiinţifică *Internaţională :*** *„Relevanţă şi calitatea formării universitare: competenţe pentru prezent şi viitor, consacrată celor 70 ani de la fondarea universităţii bălţene"*, Bălţi, USARB, 8 octombrie 2015.
10. **Colocviului naţional cu participare internaţională:** *„Lecturi in memoria acad. SILVIU BEREJAN"*, Chişinău, IF, 12 noiembrie 2015.
11. **Colocviul ştiinţific:** *„Orientări actuale în cercetarea doctorală"*, Bălţi, USARB,4 decembrie 2015.
12. **Conferinţă naţională cu participare internaţională:** *„Competitivitatea regională bazată pe cercetare, inovare şi transfer tehnologic"*, Bălţi, USARB, 29 septembrie 2016.
13. **Colocviul ştiinţific:** *„Orientări actuale în cercetarea doctorală"*, Bălţi, USARB, 2 decembrie 2016.
14. **Conferinţă Ştiinţifică consacrată omagierii a 181 ani de la naşterea scriitorului Ion Creangă, program triplex Chişinău – Iaşi – Tîrgu-Neamţ, ediţia a VIII – a,** Chişinău, AŞM, 27 februarie 2018.
15. **Colloquia professorum:** *„ Tradiţie şi inovare în cercetarea ştiinţifică",* Bălţi, USARB, 12 octombrie 2018.
16. **Conferinţa cu participare internaţională** prilejuită de aniversarea a 26 de ani de la fondarea ULIM, Chişinău, 17 octombrie 2018.
17. **Colocviul Ştiinţific Internaţional:** „Limba şi literatura română în postcomunism", Bălţi, USARB, 26-27 octombrie 2018.
18. **Conferinţă Ştiinţifică consacrată omagierii a 182 ani de la naşterea scriitorului Ion Creangă, program triplex Chişinău – Iaşi – Tîrgu-Neamţ, ediţia a IX – a,** Chişinău, AŞM, 28 februarie 2019.

LISTA PUBLICAŢIILOR LA TEMA TEZEI:

1. Monografii (recomandată spre editare de consiliul ştiinţific)

1.1. monografii monoautor

1. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. *Ion Creangă şi proza basarabeană*. Chișinău: Editura Guvinas, 2020. 277 p. ISBN 978-9975-3374-1-0.

2. Articole în reviste ştiinţifice

2.3. în reviste din Registrul Naţional al revistelor de profil

Categoria B+:

2. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Ion Druţă: modelul narativ în romanul copilăriei.** În: *Intertext*, 2018, nr. 3/4 (47-48), p. 143-150. ISSN 1857-3711; e-ISSN 2345-1750. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/143-150.pdf

3. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Ștefan Baștovoi: „Feeria Infernului".** În: *Intertext*, 2019, nr. 1/2 (49-50), p. 219-226. ISSN 1857-3711; e-ISSN 2345-1750.
Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/219-226_2.pdf

Categoria B:

4. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Paul Goma: copilăria temă cu variaţiuni.** În: *Akademos* Revistă de știință, inovare, cultură și artă , 2018, nr. 1 (48), p.108-113. ISSN 1857-0461. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/108-113_Paul%20Goma%20copilaria%2C%20tema%20cu%20variatiuni.pdf

5. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Modelul narativ Creangă.** În: *Akademos* Revistă de știință, inovare, cultură și artă, 2020, nr.1 (56), p. 137-142. ISSN 1857-0461; e-SSN2587-3687. Disponibil: http://akademos.asm.md/files/1_20_137-142.pdf

6. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Creangă în exegeza literară.** În: *Philologia*, 2020, nr.1-2, p.126-133. ISSN 1857-4300; e-ISSN2587-3717.
Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/126-134_2.pdf

Categoria C:

7. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **„Lumea pe dos" şi paznicul subversiv (Vlad Ioviță în dialogul intertextual cu Ion Creangă).** În: *Philologia*, 2015, nr. 1-2, p. 8-14. ISSN 1857-4300. Disponibil: https://philologia.ifr.md/archive/1_2015/2_Baicean_Lumea.pdf

8. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Vasile Vasilache: teatralitatea lumii.** În: *Philologia*, 2017, nr. 5-6, p. 49-57. ISSN 1857-4300.
Disponibil: https://philologia.ifr.md/archive/3_2017/5_Baicean_Vasile_Vasilache.pdf

9. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Scriitura lui Nicolae Leahu: un festin intertextual.** În: *Revista de Ştiinţe Socioumane*, 2018. nr. 1(38), p. 85-94. ISSN 1857-0119.
Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/85-94_0.pdf

10. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Discursul ludic în proza lui Anatol Moraru.** În: *Revista de Ştiinţe Socioumane*, 2018, nr. 2 (39), p. 83-92. ISSN 1857-0119.
Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/83-92_1.pdf

3. Articole în culegeri ştiinţifice

3.3. în lucrările conferinţelor ştiinţifice naţionale cu participare internaţională

11. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. Paul Goma: (r)evoluţia modelului. În: *Tradiție și inovare în cercetarea științifică*. Manifestare științifică cu participare internațională, Bălți, Moldova, 12 octombrie 2018. Responsabili de ediție: Gașițoi N. Bălți, 2018, p.36-43 https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/36-43_7.pdf ISBN 978-9975-50-235-1 Disponibil:.https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/36-43_7.pdf

12. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. Creangă şi proza basarabeană: istoricul problemei. În: *Tradiție și inovare în cercetarea științifică*. Manifestare științifică cu participare internațională, Bălți, Moldova, 11 octombrie 2019. Responsabili de ediție: Gașițoi N. Bălți, 2019, p.14-17 https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/14-17_30.pdf14-17. ISBN 978-9975-50-243-6.
Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/14-17_30.pdf

Cunoaşterea limbilor:

	Înţelegere			**Vorbire**			**Scriere**
	Ascultare		Citire	Participare la conversaţie	Discurs oral		Exprimare scrisă
1.	Română		C2	C2	C2		C2
2.	Franceză		C2	C2	C2		C2
3.	Engleză		C1	B2	B2		B2
4.	Rusă		B2	B2	B2		B2