

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII  
AL REPUBLICII MOLDOVA  
INSTITUTUL DE FILOLOGIE**

Cu titlu de manuscris  
C.Z.U.: 821.135.1.09-3(043.2)

**ȘLEAHTIȚCHI MARIA**

**ROMANUL GENERAȚIEI '80. POETICA GENULUI**

**622.01 – LITERATURA ROMÂNĂ**

Teză de doctor habilitat în filologie

Consultant științific:

Alexandru Burlacu, dr. hab., prof. univ.

Autor:

Maria Șleahțiți: dr., conf. univ.

**CHIȘINĂU, 2018**

**© Şleahıtçı Maria, 2018**

## CUPRINS

<b>ADNOTARE</b> .....	8
<b>INTRODUCERE</b> .....	11
<b>1. ROMANUL: SCRIERE, INTERPRETARE, TEORETIZARE</b> .....	20
1.1. TENTAȚIA DEFINIRII UNUI FENOMEN ÎN DINAMICĂ: SINTEZE ȘI REFLECȚII.....	20
1.1.1. „Insolubilul”, „genul nedefinit”, avatarurile definirii.....	20
1.1.2. Poetică sau naratologie? Precizări terminologice.....	23
1.1.3. Romanul în perspectiva istoriei și esteticii genului.....	25
1.2. NARATOLOGI ȘI REPREZENTĂRI NARATOLOGICE.....	28
1.2.1. Mihail Bahtin și teoria cronotopului.....	29
1.2.2. Gérard Genette și elementele esențiale ale povestirii.....	30
1.2.3. Claude Bremond și teoria rolurilor narative .....	33
1.2.4. Jaap Lintvelt și teoria punctului de vedere.....	34
1.2.5. Umberto Eco și celelalte entități ale textului: lectorul și naratarul .....	36
1.2.6. Roland Barthes și teoria hedonistă a textului .....	38
1.3. RETORICĂ, LIMBAJ, FICȚIUNE: PENTRU O POETICĂ A ROMANULUI .....	40
1.3.1. Mihail Bahtin: dialogismul și teoria discursului.....	40
1.3.2. David Lodge și limbajul romanului.....	41
1.3.3. Brian McHale și ficțiunea postmodernistă.....	44
1.4. OPTZECISMUL, REPLICA ROMÂNEASCĂ LA POSTMODERNISMUL OCCIDENTAL.....	47
1.4.1. Postmodernismul la o relectura rezumativă.....	47
1.4.1.1. Postmodernismul în viziunea lui Gianni Vattimo.....	48
1.4.1.2. Postmodernismul în înțelegerea Lindei Hutcheon.....	51
1.4.1.3. Postmodernismul prin optica lui Fredric Jameson.....	52
1.4.1.4. Postmodernism american vs postmodernism european.....	53
1.4.2. Jocul și echivocul – <i>ismelor</i> : modernism/ postmodernism/ pot-postmodernism/ postumanism .....	54
1.2.3. Postmodernismul estic .....	56
1.4.4. Postmodernism și/sau optzecism?.....	59

1.4.5. Optzecismul și conceptul generațiilor literare.....	60
1.4.6. Generații, promoții, modele.....	63
1.5. CONCLUZII la capitolul 1.....	65
<b>2. FIGURI REPREZENTATIVE ALE OPTZECISMULUI ROMANESC DIN ȚĂRILE EX-COMUNISTE.....</b>	<b>67</b>
2.1. ROMANUL MAGHIAR, ÎNTRE PORNOGRAFIA SOCIETALĂ ȘI EPICUL FERPAR.....	69
2.1.1. Péter Esterházy, scriitorul celei de-A Treia Europe.....	69
2.1.2. Scriitura autobiografică, între ferpar și epopee.....	70
2.1.2.1. Memoria mamei și revelația scriiturii: <i>Verbele auxiliare ale inimii</i> .....	70
2.1.2.2. Romanul dinastiei paterne: <i>Harmonia caelestis</i> .....	74
2.2. ROMANUL RUS DE LIMBĂ FRANCEZĂ DIN SPAȚIUL LITERATURII TRANSCULTURALE .....	75
2.2.1. Andrei Makine: ipostazele scriitorului .....	75
2.2.2. <i>Testamentul francez</i> și romanul ca gest recuperator .....	76
2.2.3. Dualitate și individualitate în spațiul lumilor concave.....	77
2.2.4. Conștiința europeană a scriitorului transcultural .....	82
2.3. ROMANUL POLONEZ ȘI IMAGINEA LUMII DECUPATE .....	82
2.3.1. Nonconformistul Andrzej Stasiuk.....	82
2.3.2. Provocarea romanului fără subiect.....	84
2.3.3. Omul mic, individul oarecare.....	85
2.4. ROMANUL OPTZECIST UCRAINEAN: POSTMODERNISM ȘI FEMINISM .....	89
2.4.1. Iuri Andruhovâci: căderea imperiului și înălțarea romanului .....	89
2.4.1.1. Carnavalesc și utopie: experiența Moscovei.....	90
2.4.1.2. <i>Moscoviada</i> intertextuală.....	91
2.4.1.3. Personajele epopeii de-o zi.....	92
2.4.1.4. Erosul ca element al construcției narative.....	94
2.4.2. Oksana Zabușko, între emancipare și feminism.....	96
2.4.2.1. Tipologia intelectuală din spațiul ex-sovietic.....	97
2.4.2.2. Emanciparea perspectivei narative.....	98

2.5. INVENTAREA ROMANULUI POSTMODERNIST ÎN SPAȚIUL LITERAR	
BULGAR.....	99
2.5.1. Subiectul, istoria, povestea ca pretext pentru <i>ars poetica</i> .....	100
2.5.2. Tipologia personajului redundant.....	102
2.5.3. Comunismul și literatura fără stereotipuri.....	103
2.5.4. Imanența obsesivă .....	105
2.6. CONCLUZII la capitolul 2.....	106
<b>3. CORPORALITATEA FRACTALICĂ A ROMANULUI ROMÂNESC</b>	
<b>OPTZECIST.....</b>	<b>108</b>
3.1. DE LA ALTERITATE LA TEXT ȘI MAI DEPARTE LA TRUP.....	111
3.1.1. Preambulul conceptual: gramatica și mecanica fluidului .....	111
3.1.2. Jocul alterității în romanul românesc optzecist.....	113
3.1.3. Personaje în căutarea autorului: identitate regăsită/alterități pierdute .....	117
3.1.4. Romanul <i>Pupa russa</i> , o operă de sinteză.....	120
3.2. PROZA EGO-SOCIO-COSMOGONICĂ .....	125
3.2.1. Ambiguitatea ca stare și scriitură .....	126
3.2.2. Romanul fractalic .....	132
3.2.3. <i>Orbitor</i> și narațiunea generativă în spațiul fractalic .....	135
3.2.4. <i>Orbitor</i> , imaginea scintigrafică a minții eului narativ.....	137
3.3. ROMANUL OPTZECIST DE ATMOSFERĂ .....	140
3.3.1. Miza prozatorului analist pe subiect și personaj.....	141
3.3.2. Destinul personajului absorbit/absorbind istoria .....	142
3.3.3. Ambiguitatea <i>Ploilor amare</i> .....	143
3.3.4. Ploile copleșitoare.....	145
3.3.5. Încorporarea.....	147
3.4. CONCLUZII la capitolul 3.....	148
<b>4. OPTZECIȘTII BASARABENI ÎN CĂUTAREA ROMANULUI PIERDUT.....</b>	<b>150</b>
4.1. REALISM SOCIALIST VS POSTMODERNISM AVANT LA LETTRE .....	150
4.2. ROMANUL ROMÂNESC DIN TRANZIȚIA BASARABEANĂ .....	153
4.3. LISTA BASARABEANĂ: ÎNTRE MODERNISM ȘI POSTMODERNISM .....	157
4.3.1. O saga scurtă, cu martor și interlocutor.....	158

4.3.2. La schimbarea străjii din narație.....	162
4.3.3. Romanul, între plăceri gustative și obsesii olfactive .....	166
4.3.4. Gesturi, scriitură, eros.....	174
4.3.5. Boemi și crizoizi.....	178
4.3.6. Calupuri de medalii și povești.....	183
4.3.7. J(Ș)oc existențial: sex și <i>perestroikă</i> .....	186
4.3.8. Miza pe construcție.....	189
4.4. CONCLUZII la capitolul 4 .....	192
<b>5. ROMANUL GENERAȚIEI '80: CARTOGRAFII PENTRU O ARTĂ NARATIVĂ....</b>	<b>194</b>
5.1. ROMANUL OPTZECIST ȘI CRONOTOPUL SPAȚIULUI URBAN .....	194
5.1.1. Labirintul urbei.....	194
5.1.2. Lumea viscerală.....	197
5.1.3. Cronotopul crepuscular.....	198
5.1.4. Carnavalescul și bufonada.....	199
5.2. STRATEGII ȘI CONSTRUCȚII NARATIVE.....	202
5.2.1. Strategiile povestirii .....	202
5.2.2. Prototexte, holoni, holarhii.....	206
5.3. PERSPECTIVE, SCRITURI, RESCRITURI.....	208
5.3.1. Naratori și autori.....	208
5.3.2. Textualismul și alte scriituri.....	213
5.3.3. Rescrituri.....	218
5.4. „L'ÉCRITURE, MON AMOUR”: ROMANUL-ARS-PO(I)ETICA .....	222
5.4.1. Sub semnul lui <i>anti</i> –.....	224
5.4.2. Alchimizarea conceptual-narativă a tipologiilor românești .....	227
5.4.2.1. Romanul formări.....	227
5.4.2.2. Romanul social .....	228
5.4.2.3. Romanul erotic.....	228
5.4.2.4. Romanul ferpar.....	229
5.4.2.5. Romanul scriiturii.....	230
5.4.3. <i>Ars po(i)etica</i> , încorporare și absorbție .....	231
5.5. CONCLUZII la capitolul 5.....	236

<b>CONCLUZII FINALE ȘI RECOMANDĂRI.....</b>	<b>239</b>
<b>BIBLIOGRAFIE.....</b>	<b>246</b>
<b>DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....</b>	<b>264</b>
<b>CURRICULUM VITAE.....</b>	<b>265</b>
<b>ANEXA nr. 1. CORPUS DE AUTORI ȘI ROMANE .....</b>	<b>269</b>
<b>ANEXA nr. 2. SINOPSIS DE AUTORI .....</b>	<b>273</b>
<b>ANEXA nr. 3. TABELUL CITATELOR DIN LIMBI STRĂINE .....</b>	<b>284</b>

## ADNOTARE

**ȘLEAHTIȚCHI Maria. Romanul generației '80. Poetica genului,**  
teză de doctor habilitat în filologie I  
a specialitatea 622.01 – Literatura română, Chișinău, 2018.

**Structura tezei:** introducere, cinci capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 292 de titluri, 245 de pagini de text de bază.

**Rezultatele obținute** sunt reflectate în 72 de lucrări științifice.

**Cuvinte-cheie:** roman, generația '80, optzecism, postmodernism, poetică, naratologie, textualism, scriitură, rescriitură, fractal.

**Domeniul de studiu:** Literatura română.

**Scopul lucrării:** Identificarea și interpretarea însemnelor poeticii de gen în romanul generației '80 din perspectiva manifestării fenomenului la nivel național și transnațional.

**Obiectivele de cercetare:** cartografierea corpusului de autori și lucrări; studiul abordărilor teoretice ale romanului; identificarea algoritmului de interpretare a romanului optzecist; stabilirea caracterului transnațional al optzecismului; analiza romanului optzecist din literaturile țărilor ex-socialiste; studierea imaginii de ansamblu a romanului generației '80; disocierea între romanul generației anterioare și romanul optzecist; analiza romanului optzecist românesc, prin operele celor mai reprezentative figuri; stabilirea profilului naratologic al romanului românesc optzecist din Basarabia.

**Noutatea și originalitatea științifică** rezidă în abordarea într-un discurs unitar a fenomenului poeticii romanului optzecist, urmărit în proiecție tridimensională. Lucrarea de față este primul studiu în cercetarea românească și cea din sud-estul european care omologhează într-o viziune analitică de ansamblu romanul rus, ucrainean, maghiar, polon, bulgar cu cel românesc din dreapta și din stânga Prutului.

**Rezultatele științifice noi:** completarea cu *noțiuni noi* a științei literaturii din spațiul românesc; demonstrarea funcționalității conceptului de *optzecism transnațional*, a poeticii distincte aparținând romanului generației '80, motivate prin existența fundalului social-politic și estetic comun, precum și acreditarea conceptelor de *zonă a mentalităților sociale comune*, de *roman-ars-po(i)etica*. Aceasta a determinat stabilirea grilelor de interpretare adecvate narațiunii preponderent postmoderniste, în vederea elaborării *Istoriei romanului în spațiul românesc* și direcționării cercetării actuale spre studiul fenomenelor literare din perspectiva contextului socio-cultural și *literar-geografic*, în cazul în care schimbările de ordin politic și metabolismul fenomenelor literare se află în raport de interdependență. Interdependența lor legitimează existența unei rețele transnaționale alcătuită din fenomene literare relevante, care abolesc frontierele literaturilor naționale.

**Semnificația teoretică și aplicativă a lucrării** se regăsesc în demonstrarea caracterului transnațional și omologant al romanului generației '80, în stabilirea unității în diversitate a practicii preponderent postmoderniste a romanului optzecist, în identificarea strategiilor și tehnicilor de același tip. Atât abordările teoretice, cât și analizele pe text deschid orizonturi noi de cercetare a fenomenelor literare, în general, și a prozei contemporane, în special.

**Implementarea rezultatelor științifice.** Rezultatele tezei au fost implementate în cadrul a trei proiecte de cercetare științifică, desfășurate în anii 2010-2017 la Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți și Universitatea de Stat din Moldova; la redactarea comunicărilor științifice prezentate în cadrul conferințelor naționale și internaționale, la predarea cursurilor universitare de istorie a literaturii române, de literatură contemporană, de artă narativă; la coordonarea tezelor de licență, master și doctorat.



## АННОТАЦИЯ

**ШЛЯХТИЦКИ Мария. Роман поколения '80. Поэтика жанра**, диссертация на соискание ученой степени доктора хабилитат филологических наук по специальности 622.01- Румынская литература, Кишинев, 2018.

**Содержание диссертации:** введение, пять разделов, общие выводы и рекомендации, библиография, состоящая из 292 названий, 245 страниц основного текста.

**Полученные результаты** нашли свое отражение в 72 научных публикациях.

**Ключевые слова:** роман, поколение '80, постмодернизм, поэтика, нарратология, текстуализм, письменность, пере-письменность, фрактал.

**Область исследования:** Румынская литература.

**Цель исследования:** выявление и объяснение признаков жанровой поэтики в романе поколения '80 из перспективы проявления феномена на национальном и транснациональном уровнях.

**Задачи исследования:** картография корпуса авторов и работ; исследование теоретических подходов к роману; выявление интерпретационного алгоритма романа поколения '80; выявление транснационального характера романа поколения '80; анализ романа поколения '80 в контексте литератур бывших социалистических стран; изучение общей картины романа поколения '80; выявление различий, существующих между романом поколения '80 и романом предшествующего поколения; анализ романа поколения '80 посредством работ наиболее значимых представителей румынской литературы; выявление нарратологического профиля бессарабского романа поколения '80.

**Новизна и научная оригинальность исследования** состоит в дискурсивно-унитарном тридименсиональном раскрытии жанровой поэтики романа поколения '80. Впервые в рамках исследований, охватывающих национальную и всю юго-восточную часть европейского пространства, предпринимается попытка омологирования на основе единого аналитического подхода, романов российского, украинского, венгерского, польского и болгарского происхождения с романами румынского происхождения, созданными авторами с обеих берегов Прута.

**Новые научные результаты:** обогащение румынского литературоведения *новыми терминами*; обоснование функциональности концепции *транснационального восмидесятизма*; раскрытие поэтического профиля романа поколения '80; аккредитование концепций *зона общего социального менталитета* и *роман-ars-po(i)etica*. Указанные концепции и профили сумели содействовать установлению интерпретативных формул, соответствующих, главным образом, постмодернистской нарратологической парадигме и направленных на создание *Истории романа в румынском литературном пространстве* и ориентации современных изысканий в сторону *географически контекстуализированных подходов* к познанию литературных феноменов.

**Теоретический смысл и практическая значимость работы** сводятся к демонстрации транснационального и объединительного характера романа поколения '80, в установлении соотношения единство-разнообразие, характеризующего постмодернистский склад романа поколения '80, в выявлении общих нарративных стратегий и технологий. Используемые теоретические подходы и прикладные обработки текстов открывают возможности по-новому взглянуть на анализ литературных феноменов, в целом, и на развитие современной прозы, в частности.

**Внедрение научных результатов.** Результаты диссертации нашли свое отражение в трех научно-исследовательских проектах, осуществленных в 2010-2017 гг. в БГУ «А. Руссо» и МГУ; при редактировании научных докладов и сообщений, представленных в рамках национальных и международных конференций; при преподавании вузовских дисциплин по истории румынской литературы, современной литературы и нарративному искусству, а также при научном руководстве лицензионными, магистерскими и докторскими работами.

## ANNOTATION

**SLEAHTITCHI Maria. The Novel of the 80's Generation. The Poetics of the Genre.** Doctoral dissertation in philology within specialty 622.01 - Romanian Literature, Chisinau, 2018.

**Structure of the dissertation:** introduction, five chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 292 titles, 245 pages of basic text.

**The results obtained** are reflected in 72 scientific papers.

**Key words:** novel, 80's generation, postmodernism, poetics, narratology, textualism, writing, rewriting, fractal.

**Field of study:** Romanian literature.

**Purpose of the paper:** Identifying and interpreting the signs of gender poetics in the novel of the 80's generation from the perspective of the manifestation of the phenomenon on a national and transnational level.

**Research objectives:** mapping the corpus of authors and works; studying the theoretical approaches of the novel; identifying the algorithm of interpretation of the eighties novel; establishing the transnational character of the eighties; the analysis of the eighties novel from ex-socialist countries' literature; studying the overall picture of the novel of the 80's generation; dissociation between the novel of the previous generation and the eighties novel; the analysis of the Romanian eighties novel, through the works of the most representative figures; establishing the narratological profile of the Romanian eighties novel from Bessarabia.

**The scientific novelty and originality** resides in approaching through a unitary discourse the poetics of the eighties novel, viewed in a three-dimensional projection. The present paper is the first study in the Romanian and Southeastern European research that homologates the Russian, Ukrainian, Hungarian, Polish, Bulgarian and Romanian novel from both sides of Prut river in an analytical overview.

**New scientific results:** supplementing with *new notions* the science of literature in the Romanian space; proving the functionality of the concept of *transnational eighties*, of the distinct poetics belonging to the eighties novel, motivated by the existence of a common socio-political and aesthetic background, as well as the accreditation of the concepts of *area of common social mentalities*, of *ars-po(i)etica-novel*. This led to the establishment of interpretation grids appropriate to the predominantly postmodernist narrative in order to draft the *History of the Novel in the Romanian Space* and direct the current research towards the study of the literary phenomena from the perspective of the socio-cultural and the literary and geographical context, when the political changes and the metabolism of the literary phenomena are in a relationship of interdependence.

**The theoretical and applicative significance of the paper** can be found in the demonstration of the transnational and homologous character of the novel of the 80's generation, in the establishment of the unity in the diversity of the preponderantly postmodernist practice of the eighties novel, in the identification of strategies and techniques of the same type. Both theoretical approaches and text analyses open up new research horizons of literary phenomena in general, and contemporary prose in particular.

**Implementation of the scientific results.** The results of the dissertation were implemented within the framework of three scientific research projects carried out between 2010-2017 at "Alecu Russo" State University in Balti and the State University of Moldova; in the writing of scientific papers presented at national and international conferences, in the teaching of university courses of history of Romanian literature, contemporary literature, narrative art; in the coordination of bachelor's and master's theses, and doctoral dissertations

## INTRODUCERE

**Actualitatea temei.** Romanul a cunoscut o dezvoltare fără precedent în secolul XX. În literatura română de pe ambele maluri ale Prutului, începând cu deceniul al nouălea, pe întinderea a aproape patruzeci de ani, s-au afirmat, cu precădere, operele în proză ale scriitorilor generației '80. S-a acumulat o cantitate impresionantă de lucrări care au consacrat nume importante de prozatori optzeciști: Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, Al. Vlad ș.a. (în dreapta Prutului), Em. Galaicu-Păun, V. Gârneț, V. Ciobanu, N. Popa, Gh. Postolache, A. Moraru, C. Cheianu, V. Butnaru ș.a. (în stânga lui). Cărțile lor au fost remarcate imediat sau recuperate ulterior de critica literară. Istoriile literare au introdus fenomenul în panorama evoluției generale a literaturii, dar nu s-a scris nicio lucrare care ar fi realizat o analiză specializată a romanului acestei generații, o lucrare care ar fi interpretat într-un discurs unitar producția optzeciștilor din România și Republica Moldova. De asemenea, nu s-a scris nicio lucrare care ar fi urmărit cum se compatibilizează rețeaua de valori (epice, în cazul dat) instituită între literatura română și literaturile din jurul spațiului cultural românesc. Investigarea romanului generației '80 este determinată de necesitatea eliminării acestui hiat format atât la nivel general românesc, cât și la cel transnațional.

Actualitatea temei este motivată și prin intenția de a demonstra că romanul generației '80 a lansat o poetică specifică, determinată, în linii mari, de ideologia și paradigma estetică a postmodernismului; că aria de cuprindere a romanului optzecist românesc include și romanul scriitorilor optzeciști din Republica Moldova și că, manifestându-se într-un spațiu geografic marcat de *zona mentalităților comune*, literatura generației '80 reprezintă un fenomen transnațional. Cercetarea romanului generației '80 este imperativă, întrucât apare necesitatea de a stabili în ce măsură experimentul și inovația au determinat modificările de ordin compozițional, arhitectonic, narativ, discursiv. Sunt necesare, de asemenea, determinarea nivelului și modalităților de integrare în peisajul general românesc a scriitorilor optzeciști basarabeni, precum și conexiunile cu modalitățile de construcție a romanului în literaturile din jurul spațiului românesc. Colaborarea și competiția între congenerii din diverse literaturi naționale, compatibilitatea conceptuală și de limbaje au instituit un câmp de manifestare cu miză transnațională. Ieșirea procesului literar în afara limitelor naționale reprezintă un fenomen specific sfârșitului de secol XX și începutului de secol XXI, care solicită abordări științifice sistematice.

**Obiectul cercetării** l-a constituit romanul generației '80, urmărit în perspectiva a trei falii:

romanul generației '80 din țările „postapocaliptice” (Rusia, Ucraina, Ungaria, Polonia, Bulgaria); romanul românesc al generației '80 (România); romanul optzecist din RSSM și Republica Moldova.

**Descrierea situației în domeniul de cercetare și identificarea problemelor de cercetare.**

Cercetarea romanului generației '80 sub aspectul poeziei genului identifică un spectru de probleme științifice organizat în coerența unui algoritm din care fac parte: a) identificarea funcționalității unor perechi de sinonimii conceptuale (postmodernism și optzecism, poetica romanului și naratologie); b) stabilirea particularităților generaționiste ale romanului optzecist transnațional și național; c) analiza romanelor optzeciștilor reprezentativi; d) investigarea strategiilor narrative, a perspectivelor, a limbajelor, a scriiturilor și rescriiturilor; e) stabilirea formelor particulare ale artei românești și a formelor românești inedite.

Studiul romanului (naratologia sau poetica romanului) este un domeniu de cercetare în care s-au produs nume notorii. Între acestea se remarcă Albert Thibaudet, Mihail Bahtin, Erich Auerbach, Georg Lukács, Wayne C. Booth, R.-M. Albérès, Percy Lubbock, David Lodge, Jean Ricardou, René Girard. De o importanță aparte pentru înțelegerea filosofiei și mecanismelor romanului sunt studiile *Formele timpului și ale cronotopului în roman* de Mihail Bahtin, *Figures III, Métalepse. De la figure à la fiction* de Gérard Genette, *Logica povestirii* de Claude Bremond, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere* de Jaap Lintvelt, *Lector in fabula* de Umberto Eco, *Plăcerea textului și Gradul zero al scriiturii* de Roland Barthes ș.a. Naratologii și experții în arta romanului și-au concentrat exegezele pe limbajul romanului, pe retorică, pe ficțiune. Între ei se numără Mihail Bahtin cu lucrarea *Discursul în roman*, David Lodge cu lucrarea *Limbajul romanului*, Brian MacHale cu lucrarea *Ficțiunea postmodernistă*, Nicolae Manolescu cu lucrarea *Arca lui Noe*, Carmen Mușat cu lucrarea *Frumoasa necunoscută: literatura și paradoxurile teoriei*, Aliona Grati cu lucrările *Romanul ca lume postBABELică* și *Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc*. Totodată, de o importanță aparte pentru asigurarea suportului metodologic al analizei este lucrarea lui Adrian Marino *Introducere în critica literară*. În zona cercetărilor teoretice din Basarabia au semnat studii importante cercetătorii Ion Plămădeală și Anatol Gavrilov, ei fiind cei mai avizați specialiști în teoria literaturii. Exegeza romanului în spațiul basarabean a fost suplimentată prin publicarea *Dicționarului de teorie literară*, elaborat de cercetătoarele Aliona Grati și Nina Corcinschi.

Despre ideologia, filosofia, estetica, poetica, ficțiunea postmodernismului s-au scris biblioteci întregi. Conceptul de postmodernism, apărut la sfârșitul anilor '60, a fost folosit „întâi, cum afirmă Ihab Hassan, unul din clasicii exegezei asupra fenomenului dat, de Toynbee și de Irving Howe sau

Harry Levin în America” [135, p.270]. Legitimarea lui s-a produs prin contribuția unor nume importante precum Ihab Hassan, Malcom Bradbury, Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo, David Harvey, Linda Hutcheon, Matei Călinescu, Brain McHale ș.a. Curentul este aproape clasicizat, deși continuă să surprindă lumea cu lucrări inedite. Menționăm în mod special studiile semnate de Gianni Vattimo (*Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă*), Linda Hutcheon (*Poetica postmodernismului*), Fredric Jameson (*Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu*). În exegeza românească au excelat Liviu Petrescu (*Poetica postmodernismului*), Ion Bogdan Lefter (*Postmodernismul. Din dosarul unei „bătălii” culturale*), Mircea Cărtărescu (*Postmodernismul românesc*), Mihaela Constantinescu (*Forme în mișcare. Postmodernismul*), Adrian Dinu Rachieru (*Elitism și postmodernism. Postmodernismul românesc și circulația elitelor*). Pe segmentul basarabean s-a pronunțat mai aplicat comparatistul Sergiu Pavlicenco în lucrarea *Tranziția în literatură și postmodernismul*, precum și două grupuri de critici literari adunați în jurul a două reviste care și-au propus, pe modelul dezbaterii organizate de revista *Caiete critice* (1986), să actualizeze periodic discuția asupra postmodernismului. Este vorba de dezbaterile organizate de revistele *Sud-Est* (1997) și *Semn* (2007).

Problema generațiilor literare a fost dezbătută pe larg de criticul și istoricul literar francez Albert Thibaudet, care, în cartea sa *Fiziologia criticii. Pagini de critică și de istorie literară*, a elaborat lista de repere numită ulterior „criteriul Thibaudet”, funcțională și astăzi în privința delimitării generațiilor literare. Criteriul generaționist stă la baza organizării materiei în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* de Nicolae Manolescu, care deosebește în perioada postbelică doar două generații literare românești, '60 și '80. Exegețul Gheorghe Crăciun are o altă viziune. El consideră că în întreaga istorie a literaturii române s-au manifestat patru modele (promovate de generații) literare „sau patru paradigme: modelul bonjurist, cel junimist, cel interbelic și cel optzecist sau postmodernist sau cum vreți să-l numiți”. În spațiul literaturii dintre Prut și Nistru, pentru perioada postbelică, criticul și istoricul literar Mihai Cimpoi, în cartea sa *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, deosebește trei generații: șaizecistă, șaptezecistă, optzecistă.

Generația '80 a avut înăuntrul său propriii teoreticieni, critici, exegeți, istorici. Sursă de referință obligatorie pentru înțelegerea formării generației și a primelor decenii de manifestare, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* a lui Radu G.Țeposu este cu asupra de măsură indispensabilă studiului romanului optzecist. De asemenea, trebuie menționate eseurile *Poezia generației '80* de Nicolae Leahu și *Poezia optzecistă basarabeană. Schimbare de paradigmă de*

Grigore Chiper.

În domeniul exegezei romanului optzecist au apărut (în cele mai bine trei decenii de prezență a optzecismului în procesul literar de pe ambele maluri ale Prutului și în întreaga zonă a centrului, sud-estului și estului Europei) numeroase studii. La numele cercetătorilor invocați mai sus îl adăugăm pe cel al lui Carmen Mușat, unul dintre cei mai devotați cercetători ai prozei optzeciste, și pe cel al lui Mihai Iovănel, care se ocupă cu insistență de profilurile generațiilor literare, inclusiv de cel optzecist.

Romanul din spațiul basarabean a devenit obiect de cercetare pentru exegeții Nicolae Bilețchi (*Analize și sinteze*, pentru linia șaizecist-șaptezecistă mai cu seamă), Ion Ciocanu (*Absența exclusă*, de asemenea, preponderent pentru proza scriitorilor șaizeciști și șaptezeciști). Romanul optzecist a fost supus analizei, în bună parte, în monografiile și studiile semnate de cercetătorii Andrei Țurcanu (*Bunul simț*), Alexandru Burlacu (*Texistențe*). Reacția imediată la apariția romanelor generației '80 îi aparține criticii de întâmpinare. Observații pertinente asupra obiectului cercetării noastre sunt de găsit în volumele semnate de Vitalie Ciobanu, Eugen Lungu, Vasile Gârneț, Alona Grati, Lucia Țurcanu, Mircea V. Ciobanu, Nina Corcinschi. Autorii invocați au abordat romanul optzecist secvențial, în studii organizate tematic, în panoramări generale sau în comentarii adiacente. Deși tabloul general al optzecismului a fost cercetat cu profesionalism, deși s-au publicat studii substanțiale (mai cu seamă despre poezia generației), în exegeza românească nu se atestă un alt studiu care ar lua în dezbatere poetica romanului optzecist din perspectivă multidimensională. Prezenta lucrare este prima cercetare care lansează tipul de discurs analitic transnațional, cu miză integraționistă și de sincronizare cu grilele exegetice europene la zi.

**Scopul cercetării** rezidă în identificarea și interpretarea însemnelor poeticii de gen în romanul generației '80 din perspectiva manifestării fenomenului la nivel național și transnațional.

**Obiectivele cercetării:**

1. Stabilirea reperelor epistemologice și conceptuale ale romanului ca gen și, în special, ale romanului generației '80;
2. Identificarea algoritmului de interpretare a romanului optzecist, luând în considerare sinonimia de concepte funcționale optzecism-postmodernism, poetica romanului-naratologie;
3. Cartografierea corpusului de autori și lucrări reprezentative și stabilirea eșantionului cercetării pentru romanul generației '80;
4. Analiza romanului optzecist din literaturile „țărilor post-apocaliptice”, prin studiul aprofundat al operelor reprezentative;

5. Studiarea imaginii de ansamblu a romanului generației '80 în spațiul literaturii române;
6. Cercetarea romanului optzecist românesc, prin operele celor mai reprezentative figuri;
7. Stabilirea profilului naratologic al romanului optzecist din RSSM și Republica Moldova, prin comentariul punctual al contribuției personale a fiecăruia dintre scriitorii incluși în eșantionul cercetării;
8. Elucidarea strategiilor și practicilor narrative și elaborarea tabloului sintetic al poeziei romanului generației '80.

**Supportul teoretic și metodologic** a fost determinat de sarcinile stabilite. Reperle epistemologice au fost fixate prin valorificarea și elaborarea unui corpus de concepte operaționale. Conceptul de roman a fost dedus din filosofia și exegeza lui Mihail Bahtin, din interpretările lui Eric Auerbach, din sinteza asupra istoriei romanului modern a lui R.-M. Albérès și din studiul de poezie a romanului semnat de Nicolae Manolescu. Conceptul de postmodernism a fost extras din studiile lui Gianni Vattimo, Linda Hutcheon și Mircea Cărtărescu. Conceptele de poezie a prozei și naratologie au fost derivate din studiile lui Mihail Bahtin, Gérard Genette, Jaap Lintvelt, Umberto Eco, Roland Barthes ș.a. Conceptul de generație literară este preluat de la Albert Thibaudet, iar conceptul de optzecism descinde din teoretizările experților aflați în interiorul generației (Gheorghe Crăciun, Ion Bogdan Lefter, Mircea Cărtărescu, Nicolae Leahu etc.).

**Metodologia cercetării** s-a constituit din metodele care vizează:

- *analiza teoretică*, incluzând documentarea și studiul abordărilor teoretice ale fenomenului investigat, stabilirea designului și modelului teoretic al investigației, elaborarea corpusurilor de autori, lucrări, concepte operaționale;
- *analiza de text*, desfășurată pe parcursul întregii lucrări, pentru a stabili notele specifice ale fiecărui roman supus investigației, după modelul lui E. Auerbach dezvoltat în lucrarea *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală* [4];
- *analiza comparativ-istorică*, aplicată în momentele de investigare a modelelor narrative, a practicilor de narație utilizate de scriitorii români și de cei din literaturile învecinate sau din zona mentalităților social-estetice comune (ucraineană, maghiară, rusă, polonă, bulgară);
- *analiza cu elemente de critică arhetipală*, aplicată în faza de stabilire a arhetipurilor centrale prezente în romanele optzeciste;
- *investigarea cu elemente de analiză structurală*, utilizată în scopul stabilirii nivelurilor de narație

ale textului epic etc.;

- *analiza filologică*, aplicată în procesul investigării limbajului, scriiturii, rescrierii;
- *metoda sintezei*, folosită pentru a stabili particularitățile strategiilor și practicilor de narație în romanele supuse cercetării ș.a.

**Noutatea și originalitatea științifică** a investigației rezidă în abordarea într-un discurs unitar tridimensional a fenomenului poeziei romanului optzecist. **Lucrarea de față este primul studiu în cercetarea românească și în cea din sud-estul european care omologhează într-o viziune analitică de ansamblu romanul rus, ucrainean, maghiar, polonez, bulgar cu cel românesc din dreapta și din stânga Prutului.** Pe lângă aceasta, cercetarea stabilește însemnele poetice comune ale acestor romane, ceea ce îndreptățește istoria literară să considere că generația '80 a depășit granițele literaturilor naționale. Totodată, **lucrarea propune, în premieră absolută, un model nou de interpretare a romanului**, care, pe lângă organica și indispensabila substanță narativă a epicului românesc, stabilește existența, la nivelul intrinsec al construcției estetice, a unei realități programatice pe care am numit-o *roman-ars-po(i)etica*. De asemenea, în lucrare se propune un alt concept, cel de *zonă a mentalităților comune*, care constituie un criteriu esențial în ce privește determinarea spațiului de confluență în manifestarea fenomenelor literare la nivel transnațional.

**Rezultatele principial noi pentru știință și practică obținute** rezidă în demonstrarea funcționalității conceptului de optzecism național românesc și transnațional, a unei poezii distincte aparținând romanului generației '80, motivată prin existența fundalului social-politic și estetic comun, ceea ce a determinat stabilirea grilelor de interpretare adecvate narațiunii optzeciste, având în vedere elaborarea unei *Istории a romanului în spațiul basarabean* și direcționarea cercetării literare actuale spre studiul contextualizat geografic al fenomenelor literare. Stabilirea compatibilității de viziuni, practici și limbaje între romanul din dreapta și cel din stânga Prutului constituie un rezultat important pentru critica și istoria literară românească. Teza este prima lucrare care propune concepte noi în abordarea fenomenelor literare. Primul este cel de **zonă a mentalităților comune**, care îndreptățește extinderea spațiului de prezență a unei generații, a unui model sau a unei paradigme dincolo de granițele naționale ale literaturilor. Această realitate a determinat apariția conceptului de **optzecism transnațional**. Conceptul promovat de noi cadrează cu ideile de ultimă oră lansate în Occident de autori formați în estul Europei, cum ar fi cele de „literatură în rețea”, „ecosistem literar”, „TNC (*transnational corporation*)” ale lui C. Moraru [157, p. 14]. O altă noutate a lucrării de față este conceptul de **roman-ars-po(i)etica**, prezent în strategiile și practicile narrative ale scriitorilor optzeciști



(Gh. Crăciun, Em. Galaicu-Păun, Gh. Gospodinov) și ilustrat prin analiza romanului *Țesut viu. 10 x 10* de Em. Galaicu-Păun.

**Semnificația teoretică** a tezei se regăsește în demonstrarea caracterului național românesc, transnațional și omologant al romanului generației '80, în stabilirea unității în diversitate a practicii preponderent postmoderniste a romanului optzecist, în evidențierea unor strategii și practici narative de același tip, ceea ce demonstrează existența trăsăturilor unei poetici românești comune, prezente atât la nivelul construcției, cât și la cel al limbajului și scriiturii.

**Valoarea aplicativă.** Atât abordările teoretice, cât și analizele pe text deschid orizonturi noi de analiză a fenomenelor literare, în general, și a prozei contemporane, în special. Modelul cercetării de față poate servi drept reper pentru studiul altor genuri și forme literare, pentru elaborarea unor istorii ale dezvoltării genurilor în anumite spații literare sau la nivel național/transnațional. De asemenea, el poate fi preluat în elaborarea geografiilor literare practicate în spațiul european, în istoriile literare organizate pe principiul zonelor de mentalități comune, pe cel al esteticilor comune și al regiunilor literare. Totodată, analizele de text pot servi drept reper pentru dezvoltarea studiilor monografice. Pe lângă aceasta, rezultatele investigației pot fi puse la baza cursurilor universitare de istorie literară, de istorie a genurilor literare. Ele pot fi utile și în cazul elaborării unor cursuri speciale (*Artă narativă, Romanul în spațiul literar european etc.*).

#### **Rezultatele științifice înaintate spre susținere.**

1. S-au stabilit reperatele epistemologice și conceptele operaționale necesare investigării romanului generației '80.
2. S-a constatat existența romanului optzecist în literaturile din vecinătatea spațiului românesc, prin cercetarea romanelor lui P. Esterházy, A. Makine, A. Stasiuk, Iu. Andruhovâci, O. Zabuško, Gh. Gospodinov.
3. S-a demonstrat că optzecismul transnațional se sprijină pe existența unor zone ale mentalității comune (socială, politică, estetică).
4. S-a investigat diversitatea conceptuală și practica narativă a romanului optzecist din spațiul general românesc, prin analiza romanelor semnate de Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, Al. Vlad.
5. Au fost stabilite strategiile și formulele narative ale scriitorilor optzeciști basarabeni V. Gârneț, V. Ciobanu, N. Popa, Em. Galaicu-Păun, Gh. Postolache, C. Cheianu, A. Moraru, V. Butnaru.
6. Au fost cartografiate elementele esențiale ale poeticii romanului generației '80.

7. Au fost cercetate motivarea și formele de manifestare ale poeziei textualismului în spațiul epicului românesc.

8. A fost explorat și interpretat modelul *romanului-ars-po(i)etica*.

**Implementarea rezultatelor științifice.** Rezultatele tezei au fost implementate în cadrul a trei proiecte de cercetare științifică, al căror director a fost autoarea tezei (1. *Romanul în spațiul literar european*: 2010-2011, finanțat de USARB; 2. *Literatura ca obiect al reprezentărilor*: 2011-2014, Proiect instituțional, USARB; 3. *Literatura în spațiul reprezentărilor: între Est și Vest*: 2015-prezent, Proiect instituțional, USM); la elaborarea volumelor *Jocurile alterității* (2002), *Cerc deschis: literatura din Basarabia în postcomunism* (2007), a monografiei *Romanul generației '80: construcție și reprezentare* (2014), a antologiei *Început de secol XXI. Literatura din Basarabia. Roman* (2017); la scrierea a 29 de articole științifice și a 34 de articole din reviste și cărți de specialitate; la elaborarea și prezentarea comunicărilor științifice la tema cercetării (20); la predarea unor cursuri universitare, la coordonarea tezelor de licență, masterat, doctorat.

**Aprobarea rezultatelor științifice.** Rezultatele științifice au fost aprobate în ședința *Sectorului de literatură română contemporană* al Institutului de Filologie, în ședința *Seminarului științific de profil* de la Facultatea de Litere a Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți, în ședința *Seminarului științific de profil* de la Institutul de Filologie.

**Publicațiile la tema tezei.** Ideile de bază ale cercetării au fost reflectate în 1 monografie, 2 volume de critică și istorie literară, 1 antologie, 29 de articole științifice, 34 de publicații în volume și reviste de specialitate. Total publicații: 72 de titluri.

**Volumul și structura tezei.** Lucrarea (245 de pagini text de bază) corespunde obiectivelor și scopului investigației și constă din adnotări în limbile română, engleză, rusă, introducere, cinci capitole (unul care vizează analiza situației în domeniu, trei cu caracter analitic-aplicativ și unul de sinteză), concluzii generale și recomandări, bibliografie (din 292 de titluri), declarația privind asumarea răspunderii, CV-ul autoarei, anexe.

**Sumarul compartimentelor tezei.** Lucrarea de față reprezintă un studiu de pionierat în cercetarea literară românească. **Designul investigației** romanului optzecist a fost elaborat conform modelului unei construcții concentrice cu mișcare centrifugă. Pe linia exterioară, de cadru general, a fost analizată creația românească a eșantionului transnațional, constituit din șase scriitori reprezentativi din țările învecinate sau cu istorii sociale și politice asemănătoare spațiului românesc. Pe cea de-a doua linie a fost cercetată opera în proză a trei romancieri optzeciști din România, aflați în topul

generației. Pe cercul al treilea au fost analizate romanele optzeciștilor basarabeni. În centrul construcției au fost plasate cartografierea și cercetarea artei narative, încheiată cu analiza în detaliu a unui *roman-ars-po(i)etica*.

**Introducerea** include expunerea situației din domeniul de cercetare ca punct de pornire a prezentei exegeze, identificarea problemelor care urmează a fi studiate, expunerea scopului și a obiectivelor lucrării, a metodologiei cercetării, descrierea noutății și a originalității științifice, a semnificației teoretice, valoarea aplicativă a lucrării, rezultatele științifice principale înaintate spre susținere, informații cu privire la implementarea și aprobarea rezultatelor științifice, cu privire la publicațiile la tema tezei, volumul și structura lucrării. În capitolul 1. **Romanul: scriere, interpretare, teoretizare** este analizată situația în domeniul obiectului cercetării, conceptele de roman, poetică-naratologie, generație literară, generația '80, postmodernism, romanul generației '80. Se întreprinde, de asemenea, un parcurs istorico-teoretic în domeniul naratologiei, fiind expuse în formulă sintetică cele mai importante teorii din sfera științei povestirii. În capitolul 2. **Figuri reprezentative ale optzecismului românesc din țările „postapocaliptice”** sunt analizate cele mai importante romane ale unui șir de scriitori reprezentativi din literaturile învecinate spațiului literar românesc (maghiară, rusă, polonă, ucraineană, bulgară). În capitolul 3. **Corporalitatea fractalică a romanului românesc optzecist** este investigată producția romanescă a lui Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Alexandru Vlad. În cel de-al patrulea capitol, **Optzeciștii basarabeni în căutarea romanului pierdut**, sunt supuse analizei detaliate romanele scriitorilor optzeciști basarabeni, stabilindu-se profilul fiecărui scriitor în parte. În capitolul final al cercetării, **Romanul generației '80: cartografii pentru o artă narativă**, este investigat cronotopul spațiului urban, construcțiile și strategiile narative, perspectivele, scriiturile, re-scriiturile și modelul de roman-ca-artă-narativă.

**Cuvinte-cheie:** roman, generația '80, optzecism, postmodernism, poetică, naratologie, textualism, scriitură, rescriitură, fractal.

## **1. ROMANUL: SCRIERE, INTERPRETARE, TEORETIZARE**

### **1.1. TENTAȚIA DEFINIRII UNUI FENOMEN ÎN DINAMICĂ: SINTEZE ȘI REFLECȚII**

#### **1.1.1. „Insolubilul”, „genul nedefinit”, avatarurile definirii**

Romanul este una dintre cele mai răspândite forme ale literaturii actuale. Deși este considerat descendentul marilor forme epice din trecut, el, în înțelegerea pe care i-o atribuim astăzi, ar avea, după unii, vârsta cărții *Don Quijote de la Mancha* (1605) a scriitorului spaniol Miguel de Cervantes și ar îngloba o experiență narativă de mai bine de patru sute de ani. Exegeata franceză Marthe Robert, în lucrarea sa despre romanul european modern, afirmă că acesta „este în realitate un nou-venit în literatură, un plebeu care s-a impus, având încă aerul unui parvenit, uneori chiar al unui aventurier printre genurile stabilite de secole și înlocuite de el încetul cu încetul” [195, p.46]. A evoluat fulgerător și a cunoscut „succesul extraordinar într-un timp foarte scurt pe seama cuceririlor dobândite pe teritoriile vecinilor săi, pe care le-a absorbit cu răbdare până la transformarea întregului domeniu literar în colonie. Trecând de la rangul de gen minor, defăimat, la un prestigiu poate fără precedent, romanul este acum aproape singurul care domină viața literară, viața care s-a lăsat modelată de estetica sa și care depinde tot mai mult, din punct de vedere economic, de succesul său” [195, p.48]. Dezvoltarea tehnologiilor informaționale și a celor editoriale, mai cu seamă începând cu cea de-a doua jumătate a secolului XX, a contribuit la sporirea rapidă a producției românești, căpătând proporții industriale. Unii critici vorbesc astăzi nu doar de arta, dar și de industria romanului, iar autorul lui nu este privit doar ca artist al cuvântului, ci și ca meseriaș, deosebindu-se astfel atât creatori, cât și meseriași ai romanului.

Ce este romanul? Dicționarele „normative” de teorie literară, în special cele pentru uzul școlii, definesc romanul ca specie a genului epic, în care sunt povestite istorii, întâmplări, evenimente, ce are la bază o linie de subiect destul de ramificată, unul sau mai mulți protagoniști și un număr mare/foarte mare de personaje. Se cunosc romane scurte, romane lungi și romane foarte lungi. În interiorul acestei categorii literare se atestă diverse tipologii (specii) și clasificări. Trăsăturile de gen sunt spuse într-o formulă concisă, pentru a-l lămuri pe cititorul comun. Conform definiției unei enciclopedii occidentale de la începutul secolului XXI, romanul este o „operă narativă de ficțiune în

proză de mărime considerabilă și cu un anumit grad de complexitate care tratează în mod imaginar experiența umană într-o succesiune de evenimente legate între ele, implicând existența unui grup de personaje într-un anumit context” [93, p.1960]. Într-o altă versiune, tot enciclopedică, dar elaborată în partea estică a Europei , la sfârșitul secolului XX, romanul este înțeles strictamente ca *bildungsroman*, adică „operă epică, în care povestirea este concentrată pe destinul unei personalități separate, prezentată în procesul formării și dezvoltării ei, desfășurate în spațiu și timp, în măsură suficientă pentru a comunica «organizarea» personalității” [283, p.330] (*Anexa nr.3*).

În ceea ce privește definiția romanului de către specialiști, punctele de vedere oscilează, iar unanimitate există doar în ideea că *romanul nu poate fi definit exhaustiv*. Pe terenul exegezei romanului se atestă o „elasticitate terminologică” greu de stăpânit. Dacă Cervantes credea că „un roman bun nu are alt scop decât acela de a fi un amuzament cult” [4, p.322], frații Edmond și Jules de Goncourt văd în roman „marea formă serioasă, pasionată, vie a studiului literar și a anchetei sociale” [4, p. 450]. „Cel mai răspândit mod de expresie literară”, romanul este „o boală a romanului. Este de asemenea o boală a omului, a celui om căruia *nu-i ajunge* conștiința sa, căruia trebuie să i se ofere tentația de a viola alte conștiințe și de a trăi alte vieți, pentru a-și da seama dacă există vreo una, chiar imaginară, la care să se oprească... *Romanul este un substitut al morții*: vrea să fixeze un destin, oricare ar fi, dar să-l fixeze în sfârșit!... Să o spunem la ureche: romanul a înlocuit ideea de eternitate; el este un erzaț mereu reînnoit al acesteia” [1, p.5], afirmă, ca un narator exaltat, R.-M. Albérès în renumita sa lucrare *Istoria romanului modern*. În aceeași ordine de idei, Nicolae Balotă, prefațatorul versiunii românești a cărții, susține că „romanul constituie genul literar al explorării. Dacă ne-am imagina un roman al romanului (și unele opere semnificative ale timpului nostru se apropie de o asemenea formulă, fiind scrieri în care romancierul se înfățișează pe sine scriindu-și opera, înfăptuirea acesteia petrecându-se oarecum sub ochii noștri), se înțelege de la sine că, personajul principal al unei astfel de lucrări fiind mai puțin romancierul și mai degrabă însuși Romanul, acesta n-ar putea să ne apară decât ca o entitate, o ființă spirituală care, căutând să cuprindă o lume, se caută pe sine” [7, p.V].

Dicționarul *Terminologie poetică și retorică*, una dintre cele mai cunoscute referințe din studiul literaturii în spațiul românesc, își începe definiția printr-o triadă conceptuală care scoate în evidență pluritatea perspectivelor de denominare a fenomenului. Așadar, „gen, specie sau formă literară proteică, **R.** a fost folosit de-a lungul veacurilor pentru a defini orice narațiune extinsă, scrisă în proză

sau versuri. Această definiție-caracterizare, care cu greu își merită unul sau altul din cele două calificative, pare mai mult o modalitate de evitare decât de acoperire a **R.**” [167, p.167].

Nume notorii, precum Albert Thibaudet [270], Mihail Bahtin [6], Erich Auerbach [4], Georg Lukács [139], Wayne C. Booth [19], R.M. Albérès [1], Percy Lubbock [258], David Lodge [138], Jean Ricardou [194], René Girard [110] ș.a., au dedicat acestui gen studii de înaltă valoare, în care au căutat să-l definească. În perioada interbelică, criticul francez Albert Thibaudet, în unul din studiile incluse în cartea *Réflexions sur le roman* (publicată postum), spunea că este dificil, dacă nu chiar imposibil, să definești *romanescul*, întrucât *romanescul* nu se aplica decât imaginației femeilor, care au fost primele cititoare fidele ale genului [270, p.109]. Nu credem că ar fi vorba de o atitudine misogină, deși nu ar fi exclusă cu totul. Mai degrabă, observația lui A. Thibaudet ține de sociologia și psihologia lecturii. Dacă pentru unii exegeți romanul este un nume care nu semnifică nimic [98, p.15], pentru alții el reprezintă „un vast ansamblu, în continuă efervescentă” [194, p.18] sau doar „un portret” [258, p.9]. Explicația imposibilei definiții ar fi mai simplă decât s-a crezut: „faptele la care termenul se aplică sunt mult prea diverse” [7, p.VII]. Cu toate acestea, unii cercetători, printre care și teoreticianul și filosoful rus Mihail Bahtin, au propus mai multe definiții. Definițiile lui Mihail Bahtin ni se par exemplare și vom ține cont de ele în cercetarea noastră: 1) „romanul este o formă pur compozițională a organizării maselor verbale; prin ea se realizează în obiectul estetic forma arhitectonică a desăvârșirii artistice a unui eveniment istoric ori social, fiind o variantă a *încununării* epice” [6, p.53]; 2) „romanul este o diversitate socială, organizată artistic, de limbaje, uneori de limbi și de voci individuale” [6 p.117] și 3) „ca ansamblu este un fenomen pluristilistic, plurilingval” [6, p.115].

Remarcăm totodată că acțiunea de definire a romanului instituie o contradicție funcțională intrinsecă, care, după cum se poate judeca din studiile consacrate genului, se va perpetua. Pe de altă parte, se afirmă în lucrarea *Metoda formală în știința literaturii*, că „genul e o formă tipică” [5, p.173] a operei întregi, căruia i se va recunoaște statutul de gen ca atare prin întrunirea unor criterii și trăsături de organizare specifice. Altfel, dezvoltarea genului romanesc impune istoricilor literari și naratologilor să stabilească, fie și pentru perioade mai scurte, acele repere clare prin a căror prezență se acceptă calitatea de roman a unei lucrări narative. Constituirea unei paradigme de gen este inevitabilă. În același timp, prin dezvoltarea sa ca lucrare proteică, romanul își schimbă mereu configurația (inclusiv la nivelul construcției), ceea ce limitează stabilirea unor criterii paradigmatic

fixe, proprii genurilor clasice și valabile pentru toate timpurile. Când ne referim la abordările *in extensio* ale romanului, credem că o definiție unică nici nu poate exista. Genului i se poate stabili un fel de algoritm al trăsăturilor esențiale, acceptând totodată ideea că în cazul romanului nu trebuie să se pretindă exhaustivitate în definire. Romanul este genul cel mai vital, cel mai dinamic, cel mai adaptiv și cel mai inventiv. Cu toată contradicția în termeni, pe care o găsim imanentă, romanul reprezintă procesualitate ambalată în formulele limbajului.

Nu se atestă unanimitate nici în privința așezării romanului în interiorul genului epic. Unii îl consideră, conform stereotipului, *o specie*, alții, un *gen*. Termenul de gen este legitimat de dezvoltarea spectaculoasă a romanului și de forța lui de absorbție a altor forme literare. El, spre deosebire de alte specii și genuri, are o putere uriașă de asimilare a diverselor limbaje. Tendința actuală este de a considera romanul *gen*, funcționând în sintagme precum „romanul ca gen”, „genul romanesc” etc. Mihail Bahtin [5, p.123] utilizează doar termenul de *gen*. Nicolae Balotă crede că romanul este mai mult decât un gen, este mai degrabă o artă. „Romanul, afirmă el, ajunge să fie mai mult decât o specie literară, o întreagă artă cu genurile și speciile ei. O artă esențial metamorfică. Într-adevăr, caracterului explorator al romanului i se asociază o structurală aplecare spre metamorfoză. Nu este vorba doar de o devenire continuă a genului, de o transformare pe care o cunosc toate artele, ci de o propensiune oarecum naturală spre metamorfoză, pe care arta romanului – îndeosebi în ultima jumătate de veac – o vădește” [7, p.VII].

Așadar, tipologiile din secolul trecut, dar mai cu seamă cele din secolul nostru îl clasifică, în majoritatea lor, drept *gen literar*. Noi vom apela pe parcursul analizei la sintagma „romanul ca gen”, însușind-o în ideea de *concept operațional*. Spre deosebire de alte genuri, romanul este o *formă literară proteică*. Tinzând să absoarbă și să metabolizeze toate celelalte genuri literare, el este multiform și are o prezență cvasitotală în viața cotidiană. Romanul este considerat genul cel mai accesibil și cel mai complex totodată, „insolubilul”, cum l-a numit inspirat criticul și istoricul literar Nicolae Manolescu [149].

### **1.1.2. Poetică sau naratologie? Precizări terminologice**

Autorii *Noului dicționar enciclopedic de științe ale limbajului* afirmă că „prin poetică vom înțelege aici, conform sensului atribuit acestui termen de Aristotel, studiul *artei* literare concepută ca

o creație verbală” [89, p.127]. Deși istoria termenului nu intră în sarcina cercetării noastre, vom menționa că el a cunoscut fluctuații semantice dintre cele mai variate, fiind folosit uneori cu referire strictă doar la arta poeziei sau altă dată ca substitut ori sinonim al teoriei literare etc. Ceea ce prezintă interes pentru noi în cazul de față este că poetica se ocupă în principal de arta literară, indiferent de genul literar, și că ea „studiază arta literară nu ca fapt de valoare, ci ca un fapt tehnic, ca un ansamblu de procedee” [89, p.127]. Un alt dicționar, *Terminologie poetică și retorică*, propune o definiție mai specializată, ca să-i spunem așa (sprijinită în esență pe criteriile *Dicționarului enciclopedic de științe ale limbajului*, ediția din 1979), în care conceptului i se recunoaște capacitatea de a însuma semantic și funcțional atât literatura reală, cât și cea virtuală: „În accepția actuală a termenului, **P.** desemnează orice teorie internă a literaturii care își propune să elaboreze categorii ce permit punerea în evidență atât a unității, cât și a varietății operelor literare. Obiectul poeziei este atât literatura «reală» cât și literatura posibilă, mai exact spus acea proprietate abstractă care singularizează literatura, proprietate numită de formalistiștii ruși *literaritate*.” [167, p.139] În cazul analizei romanului, poetica s-a specializat în funcție de particularitățile de gen. Așa s-a născut poetica prozei. Identificată cu artă și știință a povestirii, ea s-a numită și *naratologie*. După Mihail Bahtin, „discursul romanesc este discurs poetic” [6, p.123]. Și cercetătorul francez Tzvetan Todorov consideră că există o poetică a prozei, sintagmă pe care o găsim în chiar titlul lucrării sale [274], deși deja în anul 1969 propunea pentru domeniul poeziei prozei un termen mai adecvat, unul de diferențiere, spre a evita ambiguitatea (poetica acoperind atât genul poeziei, cât și pe cel al prozei), *naratologie* [273]. Termenul avea să însemne „știința povestirii”. La baza noului concept se afla de fapt modul narativ (*diegesis*) care a constituit obiectul polemicii dintre Platon și Aristotel. Astfel, în a doua jumătate a secolului al XX-lea ia naștere o ramură științifică nouă, *naratologia*, care va lua câte ceva din personalitatea celui care o va aplica în studiile sale. Pentru Gérard Genette, bunăoară, ea a însemnat analiza „povestirii ca mod de «representare» a istoriilor” [264, p.12]. Naratologia se situează la confluența studiului lingvistic cu cel literar al povestirii, iar naratologii își focusează atenția atât pe elementele structurale, cât și pe cele ale discursului narativ, urmărind nivelurile de construcție și modalitățile de funcționare a textului epic. În mare vogă de aproape jumătate de veac, studiile de acest gen au făcut lumină în morfologia și sintaxa textului epic, abordând lumea romanului, a povestirii în general, cu ustensile modernizate și diversificate.

Cu toată amploare luată de naratologie, conceptul de „poetică a romanului” a rămas activ, funcționând în continuare, inclusiv în spațiul didacticii receptării [265]. Totodată, s-a observat și un



oarecare exces de zel naratologic. Adesea discursul analitic este prea teoretizant, creându-se impresia de finalitate autoreflexivă, iar textul nu reprezintă altceva decât un simplu pretext pentru edificii teoretice. Cu alte cuvinte, naratologia s-a arătat uneori preocupată de metodă mai cu seamă decât de obiectul studiului. Se cuvine să se țină cont că, în general, textul epic nu se orientează spre naratologi (cititori profesioniști), ci spre cititorul obișnuit. Opera primează, iar decelarea teoretică și statistica tehnicilor și procedeele narative, oricât ar părea de doctă, nu reușește să explice pe deplin misterul scriiturii și literaritatea. Ceva rămâne mereu nespus, neînțeles.

Deși au același obiect al analizei (proza, povestirea, romanul), aceste concepte care au utilizare aproape identică ar înregistra și mici diferențe de accent: poetica ar apăsa mai mult pe „artă”, iar naratologia pe „știință”. Ceea ce contează în cazul nostru este că acești termeni coexistă în planul științei literaturii. Se pare că în spațiul criticii literare ruse a prins mai bine expresia *poetica prozei*, față de *naratologie*, termen propriu exegezei occidentale, deși noțiunile acoperă, ca expresie, același concept operațional: știința despre modul de construcție și funcționare a povestirii, în diversele ei forme de manifestare, mai lungi și mai scurte. Cercetarea noastră întreprinsă în domeniul poeziei genului românesc (cu aplicare la romanul generației '80) va ține cont de tehnicile și procedeele artei narative, de acele unități interne ale operelor care singularizează construcția, scriitura, stilul lor, le susține literaritatea, întrunind astfel calitățile unui studiu naratologic aplicat, cu efecte de istorie a fenomenului literar și aruncând punți spre alte literaturi din arealul geografic al centrului, estului și sud-estului european, edificând trepte pentru un studiu comparat al literaturii.

### **1.1.3. Romanul în perspectiva istoriei și esteticii genului**

Teoria și filosofia romanului a fost marcată în secolul al XX-lea de lucrările lui Mihail Bahtin, care, pe drept cuvânt, „a fost unul dintre cei mai influenți teoreticieni ai secolului” [160, p.46]. Elaborând o concepție densă și în mare măsură stufoasă asupra romanului, M. Bahtin nu este un autor la îndemâna oricui. Adesea, constată Anatol Gavrilov, unul dintre cercetătorii literari dedicați studiului operei bahtiniene, ideile filosofului rus sunt preluate trunchiat și aplicate impropriu, dacă nu de-a dreptul eronat. S-a ajuns până la „formalizarea concepției estetice a lui Bahtin” de către structuralismul francez, afirmă cercetătorul de la Chișinău. „Anume datorită tel-queșiștilor Bahtin, un critic principal al formalismului a ajuns un reprezentant de frunte al școlii formale ruse. Această reprezentare eronată este frecventă și la mulți autori români.” [106, p.11] De-a lungul istoriei

receptării, teoria bahtiniană a cunoscut atitudini diferite, adesea contrastante, de la egolatrie la respingere categorică. Unii au fost și sunt tentați să explice totul ce înseamnă mai cu seamă roman prin teoria lui M. Bahtin. Un punct de echilibru și de relativizare ar trebui luat în calcul totuși. Asta ar însemna că teoria lui M. Bahtin poate fi supusă flexibilizării în contexte noi de utilizare, fapt la care se referă profesorul rus Igor Smirnov în cartea sa *Олитературное время. (Гипо)теория литературных жанров*. „Oricum, oricât de inconsecvent ar fi fost Bahtin, afirmă profesorul de la universitatea din Kostantz, oricât s-ar fi rupt speculațiile lui de realitățile literare, anume el a creat teoria romanului, care merită precizare și reformulare, dar nu aruncată, chemând la creație științifică în comun” [287, p.178] (*Anexa*).

M. Bahtin, încă din tinerețe, ține să afirme principiile unei noi filosofii și estetici a literaturii. Viziunea și scriitura lui, pe care cercetătoarea franceză Julia Kristeva o vedea impulsivă, dar și „cu momente profetice”, s-a impus, cum constata și A. Gavrilov, în polemici cu psiholingvismul, pozitivismul, sociologismul vulgar, dar mai cu seamă cu „școala formalistă” rusă, care domina gândirea lingvistică și literară a timpului. Ar fi cazul să amintim de lucrarea *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику*, publicată în anul 1928 cu numele lui Pavel Nicolaevici Medvedev. Disputele purtate în privința paternității lucrării depășesc cadrul lucrării noastre, de aceea vom lua în considerare opinia potrivit căreia lucrarea îi aparține lui M. Bahtin, făcând referință pe parcurs la ediția românească, apărută în anul 1992 [5]. Deși nu ne propunem să analizăm romanul optzecist strictamente prin grila bahtiniană, în cercetarea noastră ne-am ajutat de unele concepte propuse de Mihail Bahtin, precum cele de *cronotop*, *structură carnavalescă*, *structură dialogică* etc. Se știe că problemele romanului au fost discutate de savantul rus într-o serie de lucrări de referință, printre care se numără *Проблемы творчества Достоевского* (1929)/ *Problemele operei lui Dostoievski*, *Проблемы поэтики Достоевского* (1963)/ *Problemele poeziciei lui Dostoievski*, *Вопросы литературы и эстетики* (1975), tradusă și în limba română (*Probleme de literatură și estetică*, 1982). În primul din cele două studii dedicate autorului canonic al literaturii ruse și universale, *Проблемы творчества Достоевского*, filosoful rus stabilește existența unui tip nou de roman, *romanul polifonic*. „Multitudinea vocilor și conștiințelor independente și necontopite, afirmă exegetul, *polifonia autentică a vocilor depline constituie, într-adevăr, particularitatea de bază a romanelor lui Dostoievski*. Nu atât multitudinea de destine se desfășoară, în lumina unei conștiințe auctoriale unice, în lucrările lui, cât armonizarea anume, păstrându-și necontopirea în unitatea unui eveniment, a multitudinii de conștiințe egale în drepturi cu

lumea lor. Într-adevăr, eroii principali ai lui Dostoievski, încă din procesul elaborării artistice, sunt nu doar obiecte ale cuvântului auctorial, dar și subiecte ale propriului cuvânt semnificant nemijlocit. De aceea cuvântul eroului deloc nu se epuizează aici prin caracterizări obișnuite și funcții pragmatice ale subiectului, dar nici nu servesc drept expresii ale poziției ideologice propriu-zise ale autorului (ca la Byron, bunăoară). Conștiința eroilor este dată ca o altă, *străină*, conștiință, totodată însă ea nu se obiectivează, nu se închide, nu devine un simplu obiect al conștiinței auctoriale. Dostoievski este creatorul *romanului polifonic*. El a creat propriu-zis un gen nou de roman” [280] (*Anexa nr.3*).

Un alt nume notoriu dedicat istoriei genului romanesc a fost criticul literar și sociologul francez René Marill Albérès, cunoscut prin cele două studii ale sale asupra romanului european: *Histoire du roman moderne* (1962) și *Métamorphoses du roman* (1966), prima fiind tradusă și în limba română (1968) [1]. Observațiile criticului cuprind istoria genului, așezată între romanul obiectiv și deviațiile de la tradiția romanului tradițional din prima jumătate a secolului XX. În pledoaria sa pentru o istorie a romanului, R.-M. Albérès afirmă că „seducția și caracterul ambiguu al artei românești se datorează faptului că romanul oferă în același timp atracția puternică a unei «istorii» și imensul registru de rezonanțe psihologice, sociale, ontologice, estetice, simbolice pe care le poate implica respectiva istorie. Datorită dualității amintite, cititorul contemporan se simte, câteodată, sfâșiat. Numai o istorie a romanului – sau mai degrabă, a inspirațiilor românești – poate realiza bilanțul acestei duble atracții, acestui dublu farmec” [1, p.4]. Urmărit prin „forțele de creștere”, „forțele de opoziție” și „romanul – un gen proteic”, romanului i se scanează legitimitatea, paradoxurile, limitele și atuurile. El a evoluat în trepte, dar a cunoscut și adevărate explozii, cum a fost, bunăoară, cea a romanului psihologic. „[...] Odată cu Proust, Joyce, Musil, Virginia Woolf, afirmă R.-M. Albérès, expresionismul german și suprarealiștii, apoi școala numită «noul roman», acest *psihic* literar încă romanesc și sentimental va exploda... Evoluția declanșată de Prévost sau Marivaux, interesați nu de ceea ce se petrece cu eroul romanului, ci, în eroul romanului, se transformă – bineînțeles după Laclos, după Sade, după Stendhal și Dostoievski – în explorare feroce a lumilor proliferate ale senzației, ale subconștientului, ale conștiinței surprinse în dezordinea ei illogică.” [1, p.29] Preocupat și de poetica genului romanesc, nu doar de istoria lui, criticul a acordat atenție sporită rolului și efectelor detaliului („care face conștiința să se poticnească, o ațâță, o înnebunește, pilda însăși a aceea ce alcătuiește viața, viața adevărată, ceea ce nu are nimic comun cu eleganța povestirilor românești, dar este total legată de furie, de speranță, de nebunie” [1, p.30]), ale descrierilor („Odată cu Flaubert, viitorul maestru al naturaliștilor, a descrie devine o «artă» de sine stătătoare, alcătuită dintr-o documentație minuțioasă, din precizia cuvintelor

și a epitetelor și dintr-o străduință cvasișcolărească a autorului” [1, p.46]) etc. în structura discursului romanesc. Dacă Mihail Bahtin teoretizează *romanul polifonic*, R.-M. Albérès vorbește pe îndelete despre *compoziția polifonică* proprie unor structuri narative aparte. „Romanul-ciclu și romanul-sumă, constată el, vor sugera o materie romanescă mai stufoasă. Nu se va urmări un destin, ci o încrucișare de destine. Pe linia unică a dramei – sau a melodiei – se suprapun și se amestecă alte linii, totul se întretaie, se întrerupe. Se leagă și se contopește; armonie, fugă și contrapunct” [1, p.104]. Scriitorul care afirmă acest tip de roman este, în viziunea sociologului francez, Thomas Mann. *Antiromanul*, prezent în literatura de la începutul secolului XX, modifică optica („*romanul care nu mai este o lecție completă, ci o enigmă*” [1, p.126]), punctul de vedere, raportarea la cititor schimbă scara la care se observă omul și existența umană. Lansat în prima jumătate a secolului trecut, *romanul ironic*, consideră criticul, instituie „cultul incongruenței”. [1, p.145] Sunt treptele de evoluție a genului de la reprezentarea realului la a fi artă prin sine însuși. Așadar, „romanul încearcă să devină o *artă*: activitatea creatoare care împrumută formele – fie ele doar cuvinte – de la real, dar le folosește *pentru propriile ei scopuri*, nu pentru a reda realul. Limba despicată a unui monstru medieval nu reprezintă figurarea unui șarpe, ci un element zoologic folosit pentru a provoca o anumită impresie” [1, p.149].

Îngustând câmpul de observație asupra studiilor dedicate istoriei și esteticii romanului, constatăm, de rând cu Nicolae Manolescu, că în critica și istoria literaturii române nu există o istorie a romanului. Nu există, vom preciza, nici în stânga Prutului o istorie a genului. Observațiile asupra evoluției romanului în spațiul general românesc sunt incluse în studii construite altfel decât istoriile literare ale unor genuri. Deși nu are forma clasică a unei istorii, cartea lui N. Manolescu *Arca lui Noe* [149] rămâne cel mai relevant exemplu de analiză a evoluției romanului românesc, din care se reține clasificarea tipologic-genetică. În funcție de modelul de construcție epică, criticul deosebește trei vârste: *romanul doric* („vârsta iluziilor și a inocenței genului”), *romanul ionic* („vârsta conștiinței de sine”), *romanul corintic* („vârsta ironiei”).

## 1.2. NARATOLOGI ȘI REPREZENTĂRI NARATOLOGICE

Ca „știință a povestirii”, naratologia studiază povestea, modul de a povesti o istorie, o întâmplare, o suită de întâmplări și istorii, un destin, în cele din urmă. Deși, așa cum afirma filosoful francez Jean-François Lyotard, narațiune înseamnă totul (povestit în diverse limbaje, de la formula chimică a apei H<sub>2</sub>O, de la abstracta formulă matematică  $(a+b)^2$  până la filosofia lui Martin Heidegger sau

cinematografia lui Woody Allen), naratologia se ocupă în principal de literatură ca ramură a artei. Așadar, obiectul cercetărilor naratologice ține de povestire, de istorisire cu mijloace literare sau artistice. În acest domeniu s-au lansat autori de seamă care au dat științei despre literatură teorii importante cu privire la arta povestirii și relevante studii de pragmatică literară. La mijlocul secolului XX s-a impus școala franceză, așa cum anume francezii au lansat cele mai noi teorii despre limbaj, text și povestire, preluând descoperirile recunoscute deja și, disputând momentele vulnerabile, rezultatele cercetărilor teoretice anterioare lansate de renumitele școli lingvistice de la începutul secolului (cu ramificările lor ulterioare în planul cercetărilor literare). Studiile de naratologie au atins un grad de dezvoltare atât de avansat și s-au nuanțat atât de mult, încât ar fi dificil și riscant să te lansezi acum în acest domeniu și, cum zice Umberto Eco, „să nu te simți în întârziere”. Lucrarea noastră nu are drept scop sinteza vechilor teorii și propunerea uneia noi, de aceea doar întreprinderea unui excurs în lumea naratologiei ni se pare cât se poate de adecvat, cu tot caracterul lui rezumativ, mai cu seamă pentru o lucrare care îmbină analiza pragmatică a unui corpus de romane cu analiza istorică, în ideea stabilirii treptelor de evoluție a *romanului generații '80*.

Interesat de discursul romanului, Mihail Bahtin stabilește în studiul său despre *Locutorul în roman* că discursul, chiar dacă este o formă nemijlocită a limbajului, se reprezintă verbal. „În roman, afirmă exegetul, vorbitorul și discursul său constituie obiect al reprezentării verbale și artistice. Discursul vorbitorului în roman nu este redat pur și simplu și nici reprodus, ci *reprezentat artistic* și totodată – spre deosebire de dramă – reprezentat tot *prin discurs* (al autorului).” [6, p.194] Reprezentarea artistică creează *ideologeme*. „Întrucât locutorul din roman este întotdeauna, într-o măsură sau alta, un ideolog”, cuvintele lui „sunt întotdeauna *ideologeme*”, de aceea „romanul nu este expus pericolului de a deveni un joc verbal fără obiect” [6, p.194].

### 1.2.1. Mihail Bahtin și teoria cronotopului

Tot Mihail Bahtin este autorul unuia dintre cele mai răspândite concepte naratologice, *cronotopul*. În studiul *Formele timpului și ale cronotopului în roman* cercetătorul îl definește drept „unitate timp-spațiu”. „Vom numi *cronotop* (ceea ce în traducere *ad litteram* înseamnă «timp-spațiu») conexiunea esențială a relațiilor temporale și spațiale, valorificate artistic în literatură.” [6, p.194] Termenul are o circulație notorie, mai cu seamă în spațiul exegezei literare din Basarabia, și este folosit adesea impropriu, încât considerăm necesar să atragem atenția asupra unei sintagme-cheie din

definiția lui M. Bahtin și anume: „*unitate timp-spațiu*” „*valorificată artistic în literatură*”. Anume modalitatea de valorificare artistică în câmpul literaturii, dar nu contabilizarea artificială a formelor de timp și spațiu, întrucât rupte din context și luate ca atare nu reprezintă mare interes. „Pentru noi, afirmă M. Bahtin, este important faptul că el exprimă caracterul indisolubil al spațiului și timpului (timpul ca cea de-a patra dimensiune a spațiului). Noi înțelegem cronotopul ca o categorie a formei și conținutului în literatură.”[6, p.294] Pentru exeget cronotopul a însemnat raportare la unitatea timp-spațiu nu doar în ceea ce privește opera literară. Carmen Mușat, în noua sa carte, *Frumoasa necunoscută*, atrage atenția asupra faptului că viziunea bahtiniană despre lume a fost marcată de circumstanțele istorice în care a trăit, așadar, „insistența lui Bahtin asupra importanței contextului istoric în înțelegerea unei opere literare dezvăluie preocuparea lui constantă pentru natura cronotopică a oricărui demers creator”[160, p.48].

### 1.2.2. Gérard Genette și elementele esențiale ale povestirii

Condensat sau expansiv, în literatură timpul devine vizibil, iar spațiul, intensificat, pătrunde în mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei. Efectele de intensificare a spațiului se obțin, așa cum va constata Gérard Genette mai târziu, prin arta descrițiilor. El, unul dintre structuraliștii și naratologii de seamă ai secolului al XX-lea, pornind de la conceptele vehiculate în anii lansării sale, și-a construit propria sa concepție poetică. După debutul din 1966 cu volumul *Figures I*, în cel de-al treilea volum, *Figures III* (1972), teoreticianul francez includea și eseul *Discours de récit, essai de méthode*, rămas până azi o lucrare de referință în istoria naratologiei și în poetica textului epic. De un interes metodologic deosebit, ideile eseului *Discours de récit, essai de méthode* au fost dezvoltate în volumul *Nouveau discours du récit*, publicat în 1983. Deși pornește de la analiza narațiunii simple, comentată de Vladimir Propp în renumita sa lucrare *Морфология сказки* (1928), în scurt timp G. Genette s-a orientat spre structurile complexe ale epicului, de genul celor practicate de Gustave Flaubert și Marcel Proust. De-a lungul activității sale ca naratolog el a definit termenii-cheie ai analizei naratologice. În eseul *Frontierele povestirii* aflăm conceptele operaționale puse la baza teoriei sale: *diegeză*, *narațiune*, *descriere*. Reținem de aici cea mai clară (acceptată prin convenție) definiție a povestirii: „Dacă acceptăm, prin convenție, să ne limităm doar la domeniul expresiei literare, vom defini fără dificultate povestirea (*le récit*) ca fiind reprezentarea unui eveniment sau a unei suite de evenimente, reale sau fictive, cu ajutorul limbajului scris” [109, p.148]. Ceea ce conta pentru exegetul francez și

contează în continuare pentru cei care se ocupă de studierea naturii interioare a acestui complicat mecanism discursiv numit povestire (de proporții mai mici, mai mari sau extrem de mari) este că ea nu „merge de la sine”, că ea presupune prezența unei mari disponibilități a construcției și a unui mare talent de a crea în interiorul limbajului. Umblând la opoziția terminologică din poeticele anticilor (Aristotel și Palton), G. Genette resemantizează termenul *diegesis*. „Diegeza, afirmă el, este universul spațio-temporal desemnat prin povestire.” [261] Ea va consta din povestirea unor evenimente cu includerea dialogurilor, reprezentărilor scenice, multiplicarea perspectivelor, introducerea suspansurilor, descrierilor etc. Prin urmare, „singurul mod pe care îl cunoaște literatura ca reprezentare este povestirea, echivalent verbal al unor evenimente non-verbale și de asemenea (după cum arată exemplul dat de Platon) al unor evenimente verbale, dacă nu dispăre în acest ultim caz în fața unei citații directe unde se abolește orice funcție reprezentativă, așa cum un orator juridic își poate întrerupe discursul pentru a lăsa tribunalul însuși să exprime o mărturie” [109, p.153]. Povestirea însă nu se constituie doar din înșiruirea unor acțiuni și evenimente, oricât de importante ar fi ele. Ea conține în chip firesc „reprezentări de obiecte sau de personaje, caracteristice pentru ceea ce numim astăzi *descriere*” [109, p.154]. În spațiul genului epic, între povestire și descriere nu poate exista opoziție. Descrierea face parte din narațiune, având menirea să construiască spațiul. De timp se face responsabilă povestirea acțiunilor și evenimentelor, iar într-o legătură organică cu ea se află descrierea. Observația lui G. Genette instituie de fapt principiul funcționării textului ca organism complex. Un alt element al narațiunii este *discursul*, confundat adesea cu povestirea, fiind de fapt povestirea în act. G. Genette vedea opoziția dintre obiectivitatea povestirii și subiectivitatea discursului, manifeste prin natura lor însăși, ca ceva artificial, fiind mai degrabă o convenție didactică menită să explicitizeze complexitatea structurală a textului epic, caracterizat prin funcționarea simultană a diverselor constante, în totalitatea sa rotundă. „Discursul poate «povesti» fără a înceta să fie discurs, observă G. Genette, povestirea nu poate «deveni discurs» și totodată rămâne ea însăși. Dar nici nu poate renunța la discurs fără a cădea în uscăciune și indigență: de aceea povestirea nu există, spre a spune așa, nicăieri în forma sa riguroasă. Cea mai mărunțică observație generală, cel mai mărunțic adjectiv, ceva mai mult decât descriptiv, cea mai discretă comparație, cel mai modest «poate», cea mai inofensivă dintre articulațiile logice introduc în trama sa un tip de vorbire care îi este străin, și parcă refractar.” [109, p.162] Dacă povestirea „aparține” evenimentelor, acțiunilor, personajelor, discursul „aparține” naratorului. El atribuie povestirii vioiciune, vitalitate, nuanțe, mici detalii, care, deși mici, devin semnificative pentru individualitatea generală a operei.

Ajutându-se de termenii din analizele lui Franz Karl Stanzel și Tzvetan Todorov, naratologul formulează o teorie coerentă și în mare parte nouă despre structura și funcționarea textului povestitor. În viziunea lui, un text narativ, o povestire (fie că este vorba de o nuvelă sau un roman) are la bază următoarele elemente structurale definatorii: *ordinea*, *frecvența*, *durata*, *vocea*, *modul*. *Ordinea* presupune o serie de combinații care, fiecare, în rezultat produce anumite efecte asupra cititorului. G. Genette se ocupă de structura narațiunilor într-o manieră sistematică, care reflectă progresul instantaneu, simultaneitatea, precum și posibilele lor efecte. Înțelese ca abateri de la ordinea firească, aceste dezorganizări sunt numite de naratolog „anacronie”. În interiorul ordinii, el va deosebi *prolepse*, *analepse*, termeni pe care îi va pune în circulație pe lucrări dintre cele mai diverse, de la romanele lui Proust până la nuvelele și filmele lui Woody Allen [262]. Prin *frecvență* se înțelege numărul de narări ale unui eveniment. În realitate evenimentul care stă la baza unei istorii se întâmplă o singură dată, dar în text poate fi narat de *n* ori. În cazul *duratei* G. Genette distinge, între eveniment și povestirea lui,  *timp de discurs* și  *timp narativ*, acestea fiind elementele principale ale *duratei*. *Vocea* este preocupată de cine și de unde povestește. Exegetul distinge în cazul *voicii* mai multe perspective. Față de acțiunea povestită naratorul se poate plasa în două moduri: în lăuntru ei și în afara ei, iar vocea va fi respectiv *intradiegetică* sau *extradiegetică*. În cazul în care naratorul este sau nu personaj de acțiune, vocea este *heterodiegetică* (naratorul nu este personajul poveștii narate); *homodiegetică* (naratorul este și personaj în poveste). În interdependență față de *vocea* textului se află *modul narativ*, iar dispoziția narativă, afirmă G. Genette depinde de „distanța” și „perspectiva” naratorului. Orice text povestitor se distinge prin modelele dominante, ca în muzică, fiind legat de *voce*. Între distanța naratorului și discursul narat există o legătură intrinsecă. Exegetul adoptă pentru perspectiva naratorului un termen mai specializat, cel de *focalizare*. În funcție de natura și poziția focalizării, el distinge narațiuni *ne-focalizate*, *focalizate intern* sau *focalizate extern*. În cercetarea noastră vom urma, după caz, metodologia și terminologia propusă de teoreticianul G. Genette. A contat precizia terminologică, uzanța ei răspândită în cercetările din spațiul francofon în general, în cel românesc în mod special.

Cel mai recent concept narativ (și mai adecvat obiectului cercetării noastre), numit semnificativ *metalepsă*, este dezbătut în cartea *Métalepse. De la figure à la fiction*, apărută în anul 2004, după trei decenii de la publicarea primului volum de *Figures*. G. Genette vede în *metalepsă* și o figură de construcție a planurilor narrative, nu doar o simplă varietate a metonimiei, procedeu din arsenalul sintaxei poetice. El afirmă și demonstrează prin analize de text că *metalepsa figurativă* declanșează



*metalepsa ficțională*: „Atunci când îmi propun, cum am făcut-o mai sus, să «urmez unele din căile deschise teoretic de această definiție», mă refer în esență la extinderea cercetării prin trecerea de la simpla figură, fie că e vorba de mai multe cuvinte (*metalepsa figurală*), la ceea ce ar trebui să numim ficțiune (*metalepsa ficțională*), care pentru mine este o forma extinsă a figurii. Foarte extinsă, fără îndoială. Nu e nevoie să reamintesc rădăcina comună a acestor două cuvinte, pe care o găsim în verbul latin  *fingere* , care în același timp înseamnă «a forma», «a reprezenta», «a preface» și «a inventa»; ambele substantive  *fictio*  și  *figura* , strămoși ai ficțiunii și figurii noastre, derivă amândouă din acest verb, desemnând mai degrabă, în măsura în care putem distinge denotațiile lor, acțiunea pentru cel dintâi și produsul sau efectul acestei acțiuni pentru cel din urmă” [262, p.16-17] (*Anexa nr.3*). Proprie diferitor paradigme estetice, *metalepsa* are un loc aparte în cutia cu instrumente a prozatorului postmodernist. Efectele jocurilor diegetice și metadiegetice sunt din cele mai spectaculoase. *Metalepsele* postmoderniste presupun intruziuni în opere canonice, cum se întâmplă în cazul nuvelei lui Woody Allen *J'ai séduit Mme Bovary pour vingt dollars (Am sedus-o pe Doamna Bovary contra a douăzeci de dolari)*, în care „un profesor Kugelmass se introduce în romanul lui Gustave Flaubert, din diegeză în metadiegeză, pentru a deveni amantul Emmei...” [262, p. 26-27] (*Anexa nr.3*). Altă dată cititorul real sau potențial se angajează în acțiunea ficțională, cum este cazul nuvelei lui Julio Cortázar *Continuidad de los Parques (Continuitatea parcurilor)* [262, p. 25]. *Metalepsa* dă naștere unui regim narativ fantastic, situat la nivelul metadiegezei.

### 1.2.3. Claude Bremond și teoria rolurilor narrative

Un alt explorator important al câmpului narativ este esteticianul francez Claude Bremond, autorul conceptului de *rol narativ*. Lansat în 1964, el și-a publicat concepția naratologică în cartea *La Logique du récit* (1973), publicată și în limba română în 1981 [21]. Precum Gérard Genette, Claude Bremond se revendică de la *Moștenirea lui Propp*, cum afirmă deja prin titlul unui eseu de-al său. De la formalistul rus Vladimir Propp va prelua, așa cum susține în *Introducere la studiul Principalele roluri narrative*, noțiunile de *funcție*, *secvență* [21, p. 166] ș.a. Prin conceptul de rol narativ autorul înțelege „atribuirea unui subiect-persoană a unui predicat-proces virtual, actualizat sau finalizat” [21, p. 166], operând în interiorul analogiei cu structura gramaticală de bază a enunțului, subiect-predicat, în care se deosebește actantul și acțiunea. Conceptul de *rol narativ* substituie conceptul de *funcție narativă*, atât de dragă formaliştilor. Claude Bremond stabilește două tipuri de roluri narrative:

„pacienți, afectați de procesele modificatoare sau conservatoare, și agenți, inițiatori ai acestor procese” [21, p.170]. Pacientul poate fi *influențat*, *beneficiar* sau *victimă*, iar agentul, la rândul său, poate fi *voluntar* sau *involuntar*. Exegețul atrage atenția că rolurile narrative apar „nu numai în povestire, ci *prin* povestire și *pentru* povestire” [21, p.169]. Ideea lui C. Bremond a fost de a analiza opera epică prin analogie cu modelul uman, constatând în final că în loc de un studiu naratologic a dat mai cu seamă „o metafizică a facultăților umane”. Densă și doctă, cartea lui C. Bremond era percepută drept o lucrare singulară în peisajul naratologiei de atunci. „Nici Propp, nici Dundes, nici Greimas, nici chiar Todorov, cel care introdusese modalitatea optativă în enunțul propozițiilor narrative nu au resimțit necesitatea descrierii formale a facultăților umane legate de acțiune”, afirmă Ioan Pînzaru, prefațatorul versiunii românești a cărții lui Bremond. [21, p.20]

#### 1.2.4. Jaap Lintvelt și teoria punctului de vedere

La aproape două decenii de la apariția tipologiilor lui C. Bremond și G. Genette, intra într-un domeniu care cunoștea „nu numai o tradiție literară, dar și una teoretică” (Mircea Martin) olandezul Jaap Lintvelt. El publica în 1981 la editura pariziană José Corti cartea, devenită ulterior de referință pentru naratologie, *Essai de Typologie narrative. Le „point de vue”*, tradusă în limba română în 1991 cu titlul *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere* [137]. De departe, naratologul nu inventează punctul de vedere în roman, tot așa cum G. Genette nu a inventat perspectiva și tot așa cum C. Bremond nu a inventat rolurile narrative. Aceste realități ale romanului au existat întotdeauna acolo. Ei și-au pus întrebări asupra existenței romanului ca operă literară, a funcționării elementelor în logica ansamblului, asupra unghiului de vedere al romancierului, raporturilor lui cu personajele etc. În ordinea studierii perspectivei sau punctului de vedere, cercetătorilor din a doua jumătate a secolului al XX-lea le-au precedat Percy Lubbock cu volumul *The Craft of Fiction* (1921), J.W. Beach cu sinteza sa *The Twenty Century Novel. Studies in technique* (1932) ș.a. Teoreticianul englez Percy Lubbock, bunăoară, analizând proza lui Henry James, formulează scopul criticii de proză („Autorul romanului era un tehnician, criticul trebuie să-l surprindă asupra faptului și să vadă cum a fost construit romanul” [258, p.274.]). Urmând sfatul predecesorului său englez, Jaap Lintvelt a elaborat un studiu cât se poate de tehnicist, în care a sintetizat, dedicându-le paragrafe aparte, concepțiile celor mai avizați cercetători ai romanului, propunând, la rândul său, una din cele mai complexe scheme de analiză.

Jaap Lintvelt acordă o atenție sporită structurii interne a discursului în roman, fiind mereu în dialog cu teoria acreditată lui G. Genette. Cercetătorul olandez nuanțează, ajustează și dezvoltă teoria exegetului francez, secționându-și demonstrația pe câteva planuri distincte ale tipologiei narative. În cadrul narațiunii heterodiegetice va deosebi *planul perceptiv-psihic* (cu cele două componente ale sale: perspectiva narativă și profunzimea perspectivei narative); *planul temporal* (în care distinge momentul narațiunii, ordinea, durata); *planul spațial* (cu: poziția spațială, mobilitatea spațială); *planul verbal* (cu: statutul naratorului și persoana gramaticală, valoarea temporală a aspectelor trecutului, registrul verbal, gradul de inserție a discursului actorial, aparatul formal al discursului auctorial, tipuri funcționale de discurs auctorial). Clasa narațiunilor heterodiegetice și homodiegetice vor fi trecute ulterior prin câte două perechi de tipologii ale opoziției narațiune actorială/narațiune auctorială. În capitolul III al monografiei este analizat *in extensio* „tipul narativ actorial, tipul narativ neutru” [137, p.80-93], iar în capitolul IV, „tipul narativ auctorial, tipul narativ actorial” [137, p.94-117].

Nu neapărat exhaustivă, dar, fără îndoială, ca „eseu” sau „încercare” cartea este extrem de complexă. În categoria „instanțelor textului narativ literar” el include perechile de concepte *autor concret-cititor concret*, *autor abstract-cititor abstract*, *narator-naratar*, *narator-actor*, detaliind mai cu seamă în interiorul perechii *narator-naratar*. Așa cum ceilalți termeni erau destul de frecvențați la momentul lansării eseului lui J. Lintvelt, termenul de *naratar* atrage atenția prin noutatea sa. Pentru a introduce claritate într-o situație extrem de abstractă totuși, când vine vorba de mecanismul din spatele cortinei de fundal a romanului, naratologul preferă noțiunea de naratar celei de cititor fictiv: „Autorul abstract este cel ce a creat universul romanesc căruia îi aparține *naratorul fictiv* (Schmid) și *cititorul fictiv* (Schmid), și, la rândul său, naratorul fictiv este cel ce comunică *lumea narată* cititorului fictiv. Pentru a face să iasă și mai mult în relief corelația dintre destinator și destinatar, noțiunea de *naratar* va fi preferabilă aceleia de cititor fictiv” [137, p.32]. Așadar, în spațiul romanului conviețuiesc armonios naratorul și naratarul. Naratarul are o prezență mai mult decât discretă. El se profilează, afirmă J. Lintvelt, „în mod indirect prin apelurile ce i le adresează naratorul” [137, p.32], spunându-i de regulă pe nume – „cititorul”.

Densă și riguroasă, tipologia propusă de Jaap Lintvelt servește drept instrument de lucru pentru naratologi. Eseul *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere* conține sinteza modalităților transversale de existență a romanului ca operă narativă. Este clar însă că într-o lucrare concretă nu se vor regăsi, la modul ideal, schemele elaborate de exeget. Aceste scheme există, bineînțeles, ca un

construct teoretic, de aceea consternează întrucâtva imposibilitatea aplicării întregii teorii la o singură lucrare. Apoi aplicarea unui sau altui punct de vedere narativ de către romancier încă nu asigură succesul operei. Efectele punctelor de vedere, oricare ar fi ele, se analizează în contextul întregii opere și țin esențial de capacitatea romancierului de a construi și reprezenta lumile sale ficționale. Modul în care sunt analizate cele două lucrări în finalul eseului (*Pierre et Jean* de Guy de Maupassant și *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras) impresionează prin nivelul tehnicist al discursului analitic, autorul reușind să arate că „narațiunea influențează asupra recepției” [137, p.204], fără a revela câtuși de puțin personalitatea și individualitatea lucrărilor analizate. Anume acestor riscuri sunt expuse adesea analizele naratologice. Naratologii dezasamblează până în cele mai mici detalii opera în proză, scăpându-le uneori ceea ce contează cel mai mult într-o creație literară: originalitatea ei. Constatând această stare de fapt, vom face uz în lucrarea noastră de toate ustensilele și conceptele operaționale ale naratologiei, în măsura în care ne vor ajuta să relevăm profilul inconfundabil atât al autorilor analizați, cât și al întregii generații de romancieri optzeciști, urmărit în dinamica sa complexă. Altfel, în exegeza basarabeană, cea mai pertinentă sinteză asupra momentelor celor mai relevante din evoluția naratologiei occidentale a fost propusă de cercetătoarea Elena Țau, care propune o tipologie utilă în articolul său *Teorii ale perspectivei narrative* [237].

### **1.2.5. Umberto Eco și celelalte entități ale textului: lectorul și naratarul**

Spre deosebire de Jaap Lintvelt, axat pe tipologizare și clasificări, semioticianul, medievalistul și romancierul italian Umberto Eco pune în capul lucrurilor textul. Textul are prioritate. După ce elaborase o serie de studii de mare rezonanță în epocă, cum ar fi *Opera aperta* (1962)/ *Opera deschisă* sau *Trattato di semiotica generale* (1975)/ *Tratatul de semiotică*, în care își orienta cercetările „nu asupra naturii textelor și asupra procesului interpretării lor, ci asupra naturii convențiilor semiotice, adică asupra structurii mai generale a proceselor de comunicare” [90, p.28], el constată că în acele lucrări „problema textului, a generării și interpretării sale rămânea în urmă” [90, p.29]. Odată cu publicarea cărții *Lector in fabula* (1979), tradusă în același an în limba română și publicată ulterior și în a doua ediție (1991), el își va orienta cercetările spre pragmatică, inclusiv spre analiza funcției active a cititorului în strategia poetică a textului literar. Altfel, începând cu grupul textualiștilor de la revista *Tel Quel* și cu analizele lui Umberto Eco, în limbajul cercetărilor textualiste, structurale și semiotice se consolidează conceptul de *text*, deopotrivă cu cele de *cooperare interpretativă a textului*,

*textualitate* ș.a. U. Eco vede în text „un artificiu sintactico-semantic-pragmatic a cărui interpretare prevăzută face parte din propriul proiect generativ” [90, p.101].

Găsim la U. Eco și sugestii aproape didactice, cum ar fi schema analizei strategice a unei opere narative (el o aplică pe lucrarea lui Alphonse Allais *O dramă foarte pariziană*, careia îi consacră ultimul capitol din carte). Având în față două piste interpretative („să vorbim despre plăcerea pe care o oferă textul sau despre motivul pentru care textul poate oferi plăcere” [90, p.33]), Umberto Eco o alege pe cea de-a doua, lăsându-i-o pe prima textualistului francez Roland Barthes.

Existența textului o presupune pe cea a cititorului. Această axiomă este comentată de naratologul italian în perspectiva existenței unor condiții imanente funcționării organice a unui text, narativ, în cazul nostru. Cu alte cuvinte, „un text este emis pentru cineva care îl actualizează – chiar dacă nu se speră (sau nu se dorește) ca acest «cineva» să existe în mod concret și empiric” [90, p.83]. Ceea ce Jaap Lintvelt înțelegea prin *naratar*, Umberto Eco numește *cititorul model*. Rolul lui este de a actualiza textul, de a-l pune în mișcare, întrucât, afirmă semioticianul, „*un text este un produs a cărui soartă interpretativă trebuie să facă parte din propriul mecanism generativ*: a genera un text înseamnă a aplica o strategie din care fac parte presupuzițiile mișcărilor celuilalt – cum se întâmplă, de altfel, în orice strategie” [90, p.85-86]. Într-un anumit sens, textul își prevede cititorul. Care ar fi acel sens? Eco precizează în concepția sa de semiotică a comunicării că „în cazul textelor concepute pentru o audiență foarte vastă (ca romanele, discursurile politice, instrucțiunile științifice etc.), Emitentul și Destinatarul sunt prezenți în text nu atât ca poli ai actului enunțării, cât și ca *roluri actanțiale* ale enunțului (...)” [90, p.93]. În text există câteva *niveluri de cooperare textuală* (cu manifestarea liniară, circumstanțele de enunțare, extensiile între paranteze, coduri și subcoduri). După decelarea nivelului discursiv al textului narativ, pe care îl consideră cel mai adecvat analizei semice („un text narativ prezintă toate problemele teoretice ale oricărui tip de text, și ceva în plus” [90, p.104]), exegetul analizează structurile narative. El diferențiază, aproape pedagogic, între *intrigă* și *fabulă*, precizând că „fabula este schema fundamentală a narațiunii, logica acțiunilor și sintaxa personajelor, cursul evenimentelor ordonat din punct de vedere temporal”, pe când „intriga este povestea așa cum este povestită, de fapt, așa cum apare în suprafețe, cu dislocările ei temporale, cu salturi înainte și înapoi (adică anticipări și flashbackuri), descrieri, digresiuni, reflecții aflate între paranteze. Într-un text narativ, intriga se identifică cu structurile discursive” [90, p.144]. Dacă G. Genette se arată preocupat de intrigă (cu *analepsele*, *prolepsele* planurilor temporale), U. Eco se

preocupă de *contractie și expansiune* ca niveluri ale fabulei, de *fabule deschise* și *fabule închise* ș.a.

În altă ordine de idei, predilecția autorului pentru plimbări interpretative și exegetice valorificare în partea a doua a cărții *Lector in fabula*, a fost continuată în ciclul de conferințe ținute în 1992-1993 la Universitatea Harvard, intitulat *Six Walks in the Fictional Woods/Șase plimbări prin pădurea narativă*. Aici U. Eco preia „mișcările narative” propuse de G. Genette, *analepsă* și *prolepsă*, explicându-le în maniera deja cunoscută a profesorului de semiotică literară. Așadar, precizează el, „când ne este povestită o întâmplare ce se referă la un Timp Narativ 1 (timpul despre care se narează, care poate fi acum două ore sau acum o mie de ani), atât naratorul (la persoana întâi sau a treia), cât și personajele pot să se refere la ceva care s-a petrecut înainte de timpul care se narează. Sau pot să menționeze ceva care, față de timpul narațiunii, abia urmează să se petreacă – și care este anticipat. Așa cum spune G. Genette, analepsa pare să remedieze o scăpare a naratorului, iar prolepsa e o manifestare de impaciță narativă” [91, p.43-44]. Textul narativ este văzut magistral ca o structură biplană, constituit din conținut și expresie. Conținutul, la rândul-i, se constituie din fabulă și subiect, și doar nivelul expresiei va fi omologat unei perspective monoplane, cea a discursului. Ceea ce remarcă U. Eco merită toată atenția, deoarece „într-un text narativ subiectul poate lipsi, dar fabula și discursul nu” [91, p.51]. O fabulă poate ajunge spre cititor prin discursuri diferite. Arta narativă presupune inventivități dintre cele mai insolite, printre care se plimbă cu o lejeritate și plăcere exegetică remarcabilă Umberto Eco. Poate doar Roland Barthes l-ar putea concura în plăcerea de a scrie despre *Plăcerea textului*.

### **1.2.6. Roland Barthes și teoria hedonistă a textului**

Deși este considerat marcă franceză, „în planul general filosofic, după cum afirmă cercetătorul Ion Plămădeală, textualismul a fost consacrat în neopragmatismul lui Richard Rorty” [176, p.63]. Iar conceptele de textualitatea și textualizarea – „ca procese ale scriiturii literare descrise în termeni de producere” [176, p.65] aparțin grupului de la revista *Tel Quel*. Se știe că Roland Barthes nu a făcut parte din grup. Cu toate acestea, în reprezentările exegeților numele lui este asociat telquel-iștilor. Pe drept, întrucât în opera lui se simte o anumită filiație ideologică. Independența exegetului față de grup începe să se manifeste cu precădere în cartea *Plăcerea textului*, probabil cea mai citată carte a lui. Gheorghe Crăciun, scriitorul și teoreticianul care a aplicat dialogal, cu accidentale polemici, în proza de început, mai cu seamă, textualismul barthesian, îi urmărește evoluția și constată punctual că, până

la *Plăcerea textului*, Roland Barthes „pare mai degrabă un autor care rafinează, dezvoltă, «umanizează» concepte, modele și principii propuse de alții. Lucrul cel mai ciudat e acela că Roland Barthes n-a scris niciodată un text particular despre Derrida, pe care, în schimb, îl pomenește des în interviuri. Julia Kristeva are asupra sa o forță de atracție de-a dreptul hipnotică. La fel Sollers, prozatorul. Până în 1973 Roland Barthes lucrează în siajul lor, reclamându-și, totuși, toate drepturile navigatorului solitar. Un navigator destul de morocănos și de crispat. Până în 1973 Roland Barthes este un cititor lipsit de curajul de a(-și) conceptualiza plăcerea” [80, p.77]. Hedonistul a evoluat încet, dar sigur de la structuralism la post-structuralism.

Unul dintre cunoscutele concepte ale lui R. Barthes este cel de *scriitură*, dezvoltat în eseu *Le degré zéro de l'écriture* (1953)/ *Gradul zero al scriiturii* [9, p.5-72]. Termenul a fost preluat în mare parte de discursul analitic al criticii textualist-postmoderniste. Prin *scriitură* exegetul înțelege acea „realitate formală” care își are locul între limbă și stil, „raportul dintre creație și societate”. „Limba și stilul sunt niște realități anterioare oricărei problematice de limbaj; limba și stilul sunt produs natural al Timpului și al persoanei biologice; dar identitatea formală a scriitorului nu se stabilește cu adevărat decât în afara instituirii unor norme ale gramaticii și a unor constante ale stilului, acolo unde continuumul scris, adunat și închis mai întâi într-o natură lingvistică perfect inocentă, va deveni, în sfârșit, un semn total, alegerea unui comportament uman, afirmarea unui anumit Bine, care angajează astfel scriitorul în evidența și în comunicarea unei fericiri sau a unei neliniști și care unește forma normală și singulară totodată a vorbirii sale cu vasta Istorie a celuilalt. Limba și stilul sunt niște forțe oarbe; scriitura este un act de solidaritate istorică. Limba și stilul sunt niște obiecte; scriitura este o funcție; ea este raportul dintre creație și societate, este limbajul literar transformat prin destinația sa socială, este forma considerată în intenția ei umană și legată, în acest fel, de marile crize ale Istoriei.” [9, p.16] Deși R. Barthes invocă drept motivare a scriiturii complexa relație, în lăuntrul limbajului, a scriitorului cu societatea și timpul pe care-l trăiește, la definirea conceptului rămâne mereu ceva pe dinafară. Asta explică nevoia exegetului de a reveni în repetate rânduri la precizarea ariei semantice a conceptului, cum se poate observa și în următoarea secvență concluzivă: „Scriitura este, astfel, o realitate ambiguă: pe de o parte, ea se naște, incontestabil, dintr-o confruntare între scriitor și societatea sa; pe de altă parte, de la această finalitate socială ea trimite scriitorul, printr-un fel de transfer tragic, la sursele instrumentale ale creației sale” [9, p.18]. Înțelegând astfel, scriitura se află în strânsă legătură cu ceea ce numea Mihail Bahtin prin cronotop, ca unitate timp-spațiu manifestă organic prin însemnele sale în structura romanului. Tot așa Roland Barthes stabilește că scriitura

(numită și narațiune = „opțiunea sau expresia unui moment istoric”) s-ar alimenta din legătura profundă dintre Roman și Istorie (păstrăm aici majusculele pe care le preferă exegetul), adică legătură „în construcția unui univers autarhic, a unui univers care își fabrică de la sine propriile dimensiuni și limite, dispunând Timpul său, Spațiul său, populația sa, colecția sa de obiecte și miturile sale” [9, p.27].

În limbajul literaturii române conceptul de text este încetățenit de critica optzecistă, iar, și mai exact, primul critic care folosește acest termen a fost „incisivul și inteligentul” critic Dan Culcer, care adăuga cărții sale *Un loc geometric* subtitlul „texte”. Gheorghe Crăciun, unul dintre teoreticienii cei mai avizați ai optzecismului, afirma că „și pentru impunerea banalului cuvânt *text* s-a dus în literatura noastră «nouă» o mare bătălie, câștigată abia de prozatorii Generației '80” [80, p.33]. Deși în 1980 se lansează în pluton compact poezii optzeciști, conceptul de *text* este impus totuși de prozatorii generației. „Mutația fundamentală care se produce acum, susține Gh. Crăciun, este aceea de la reprezentare la autoreflexivitate, de la, cum ar spune Jean Ricardou, scriitura aventurii la aventura scriiturii.” [80, p.40]

### **1.3. RETORICĂ, LIMBAJ, FICȚIUNE: PENTRU O POETICĂ A ROMANULUI**

#### **1.3.1. Mihail Bahtin: dialogismul și teoria discursului**

În lucrarea *Discursul în roman* M. Bahtin pune începutul unei viziuni moderne asupra romanului ca operă de limbaj. „Până în secolul al XX-lea, afirma el, nu a existat un mod clar de abordare a problemei stilisticii romanului, abordare care să pornească de la recunoașterea specificului stilistic al discursului românesc (al prozei literare)” [6, p.113], disociind categoric între discursul poetic și cel românesc. Înțelegând romanul ca ansamblu pluristilistic, plurilingval, plurivocal, M. Bahtin stabilește „tipurile principale ale unităților compozițional-stilistice în care se împarte de obicei ansamblul românesc: 1. narațiunea literară directă a autorului (în toate variantele ei); 2. stilizarea diferitelor forme ale narațiunii orale curente (*skazul* – povestirea la persoana întâi); 3. stilizarea diferitelor forme ale narațiunii semiliterare (scrise) curente (scrisori, jurnale intime etc.); 4. diversele forme literare, dar care nu vădese intervenția măiestriei artistice, ale limbajului autorului (considerații morale, filosofice, științifice, declamații retorice, descrieri etnografice, procese-verbale etc.); 5. limbajul individualizat din punct de vedere stilistic al personajelor” [6, p.115]. Observațiile cercetătorului stau



la baza a ceea ce se va numi în mod curent în studiile de naratologie *discurs romanesc*. Acestea sunt: structură naratologică și metastructură a discursului, narațiune de la persoana întâi, forme de limbaj intercalate, perspectivă narativă, punct de vedere etc., funcționând în textul în proză simultan ca unități de construcție și mărci stilistice. „Aceste unități stilistice eterogene, precizează M. Bahtin, intrând în roman, se îmbină într-un sistem artistic armonios și se supun unității stilistice superioare a ansamblului, care nu poate fi identificat cu niciuna dintre unitățile subordonate lui.” [6, p.115] Conform aceleiași logici, „stilul romanului este o îmbinare de stiluri; limbajul romanului este un sistem de «limbi»” [6, p.115]. Discursul romanesc, adică modalitatea de *a zice* (în scris) o lume este determinat de orientarea lui „dialogică printre enunțuri «străine» în cadrul aceluiași limbaj (dialogizarea tradițională a discursului), printre alte «limbaje sociale» în cadrul aceleiași limbi naționale”, orientare care „creează noi și fundamentale posibilități artistice discursului, *artisticitatea* lui în proză, care-și află cea mai deplină și mai profundă expresie în roman” [6, p.130].

Retorica și poetica romanului au constituit obiect de studiu și pentru exegeza anglo-saxonă, din care fac parte Wayne C. Booth și David Lodge. Bunăoară, Wayne C. Booth, în cartea sa *Retorica romanului (The Rethoric of Fiction)* [19], apărută în 1961 (tradusă în română în 1976), analizând metodele narative, evidențiază tehnica *punctului de vedere*. Criticul și teoreticianul american afirmă că arta romanului, indiferent de metoda de creație, ține intrinsec de retorică. Înțelegând romanul, și literatura în general, ca act implicit, dar special și specializat, de comunicare, W.C. Booth vede în retorica romanului arta de a comunica cu cititorii.

### **1.3.2. David Lodge și limbajul romanului**

Naratologul și romancierul englez David Lodge atrăgea atenția asupra legăturii indisolubile dintre tehnica și conținutul romanului. Volumul său *Language of Fiction / Limbajul romanului* [138], publicat în anul 1966 și reeditat în 1984, întrunește într-o viziune unitară o serie de „eseuri de critică și analiză verbală în câmpul romanului englez”. Fragmentul liminar „Mediul romancierului îl constituie limbajul: orice ar face, el operează în și prin limbaj. Din punctul meu de vedere, acest lucru este o axiomă, care cred că va putea fi unanim acceptată ca atare” [138, p.7] conține unul dintre centrii ideatici ai cărții. La depărtarea de o jumătate de secol, axioma pare să devină un truism. Instrumentele de analiză a romanului s-au perfecționat, tehnologiile s-au înnoit, dar romanul rămâne în continuare o operă de limbaj, iar tendințele naratologiei nu ies din zona esențelor artei romanești: atât construcția,

temperamentul, structura personajelor, cât și reprezentarea lumii în general – toate se realizează în spațiul limbajului și cu ajutorul limbajului.

Așadar, metodele și instrumentele de analiză ale romanului au trecut prin diverse momente de evaluare și reevaluare. Deși mai puțin flexibile la mutațiile din interiorul textelor narative decât, bunăoară, receptivitatea criticii de poezie, critica textelor în proză (critica de proză), la mijlocul secolului XX, a trecut printr-o schimbare esențială în abordarea textului narativ. *Noua Critică*, precum afirmă D. Lodge, impulsionează schimbarea punctului de vedere și a tehnicilor de instrumentare a narațiunii. Invocându-l pe unul din exegeții notorii de la mijlocul secolului trecut, pe Mark Schorer care rezuma elocvent principiile criticii moderne, exegetul englez îi preia ideea potrivit căreia „forma (sau «tehnica») și conținutul sunt inseparabile” [138, p.10]. De asemenea D. Lodge constată, de rând cu Virginia Woolf, că scopul unui romancier, al romanului în general, este *crearea iluziei vieții*. În parte a doua cărții, în care dezbate asupra conceptelor de stil și stilistică, stil și lingvistică modernă autorul pornește de la vechea definiție a stilului, „stilul este omul” (Buffon), ajungând să subsemneze afirmației lui Middleton Murry, potrivit căruia stilul înseamnă tehnică a expunerii. Scriitorul englez sprijină părerea lui Percy Lubbock care preciza că „romanele sunt structuri atât de vaste și complicate, iar experiența noastră cu privire la ele este atât de răspândită în timp, încât minții omenești îi este imposibil să conceapă romanul ca pe un întreg fără o anume estompare sau pierdere din vedere a părților prin a căror acumulare a fost transmisă această totalitate” [138, p.88]. Deși se îndoiește că problema în cauză ar fi proprie doar criticii romanului, D. Lodge sugerează două etape de lucru valabile în cazul eficientizării *metodelor de analiză* a romanului. Este vorba de aplicarea unei selecții mai riguroase decât în cazul criticii poeziei, urmând două căi posibile: „(1) să izoleze, deliberat sau la întâmplare, unul sau mai multe pasaje și să le supună unei analize de text amănunțite sau (2) să urmărească firele călăuzitoare din limbajul unui roman luat în întregime” [138, p.88]. Indicațiile metodologie ale exegetului vizează ceea ce se numește în alți termeni *critica textuală* și *critica structurală*.

Un alt moment inovațional propus de autorul cărții *Limbajul romanului* ține de delimitarea unor microunități din care se compun „structurile lungi și ambițioase” numite romane. Una din aceste microunități este *întâmplarea*. afirmă teoreticianul, invocând părerea lui Marvin Mudrick, potrivit căruia „în roman unitatea de bază nu este cuvântul, ca în poezie, ci *întâmplarea*”. Deosebit de interesantă ne pare ideea cu privire la unitatea „segmentală” a romanului care ar fi „*întâmplarea*”, or,

în viziunea altui naratolog, Ian Watt, limbajul în roman are un caracter referențial mult mai pronunțat decât în poezie, spre exemplu.

Alte aspecte dezbătute țin de relativitatea „scrisului prost”, de funcțiile repetiției etc. „Se pretinde adeseori, pentru a se micșora importanța limbajului în arta romanului, că marii romancierii își pot permite să scrie prost fără riscul de a-și pierde stima noastră”, afirmă el. D. Lodge observă că uneori se declară ca fiind „scris prost” un roman căruia i s-au aplicat „criteriile neadecvate ale scrisului «bun»”. Și asta ar fi una dintre problemele esențiale în interpretarea romanului. Dar nu doar a acestui gen, ci și a literaturii circumscrise diverselor paradigme estetice, care este citită prin grile anchilozate, cu aceleași instrumente critice, oricare ar fi nota inedită a lucrării date. Concluzia lui D. Lodge asupra disputei despre „scrisul prost în roman”, este tranșantă: „un roman mare, sau măcar bun, dar care e scris prost reprezintă o contradicție în termeni. Opera de artă nu poate fi izbutită dacă mijloacele artistice sunt întrebunțate necorespunzător” 138, p.36]. Este și acesta o axiomă. Totodată, invazia de tehnici și procedee, oricât de inovative și sofisticate ar fi, nu atribuie *sui generis* valoare unui roman. Niciun procedeu tehnic în sine nu salvează construcția și scriitura, de aceea am considerat inutilă contabilizarea excesivă și seacă a tehnicilor și procedeelelor unei construcții românești, fără a vedea cum funcționează în text, care sunt efectele de ansamblu ale structurii și macrostructurii, și care, în cele din urmă, sunt dividendele lor în totalitatea operei. Indubitabil, punerea în aplicare a unui procedeu narativ ține de talentul autorului. Bunăoară, toți romancierii, de la cel mediocru la cel genial, au personaje în operele lor, dar asta nu le sporește instant valoarea.

Modalitatea de conectare a unui procedeu, a unei soluții tehnice în concepția și practica ansamblului narativ atribuie valoare operei. Tocmai talentul autorului se face responsabil de mesajul, ideea, arhitectura și „montura” romanului, de aceea teoria romanului ne interesează atât pe cât să preluăm sau să ne formăm corpusul de instrumente utile și adecvate pentru a vedea cum funcționează textul, care este gradul lui de noutate, în ce măsură poate provoca cititorul și capta atenția lui. Și, nu în ultimul rând, cât timp fizic îi oferă cititorul unui roman. În contextul celor enunțate, amintim că romanele supuse analizei în lucrarea de față nu sunt în exclusivitate și toate deopotrivă cele mai bune romane care s-au scris în literatura română sau în literatura română din Basarabia, dar ele toate formează un *corpus de romane* scrise de autori optzeciști, or optzecismul a avut un cuvânt important de spus în arta romanului românesc.

### 1.3.3. Brian McHale și ficțiunea postmodernistă

La două decenii de la publicarea volumului *Language of Fiction*, în spațiul limbii engleze apare o altă lucrare de referință în ceea ce privește interpretarea romanului. Dacă David Lodge își sprijinea demonstrația în principal pe romanul modernist, Brian McHale își focalizează atenția pe romanul postmodernist. În anul 1987 profesorul de la Universitatea de Stat din Ohio își publica monografia *Postmodernist Fiction*, tradusă și în limba română în 2009 [154]. Elaborată în obișnuita deja democrație a discursului analitic american, cartea începe prin a se situa în categoria „operelor descriptive”, „ceea ce înseamnă că nu aspiră să contribuie la teoria literară, deși există în ea teorie din belșug – prea multă pentru unii, fără îndoială, și poate nu suficientă pentru alții” [154, p.13]. Subiectivismul nostru iminent a rezonat în chip firesc la declarațiile lui B. McHale, întrucât nici noi nu propunem aici un studiu de teorie literară, ci articularea într-un ansamblu exegetic a unei poetici, urmărită punctual pe textele romancierilor din generația '80, care, în parte, este și postmodernistă.

Profesorul Brian McHale își revendică tipologia propusă în cartea sa de la nimeni altul decât de la David Lodge, cel din cartea publicată în anul 1977, *The Modes of Modern Writing*, în care propunea el însuși o tipologie a strategiilor postmoderniste. Cartea lui B. McHale se remarcă prin cultivarea unui limbajul tranzitiv de o simplitate impresionantă. Abordând unul dintre cele mai dense subiecte ca acela al romanului și scriiturii postmoderniste autorul reușește să elibereze cititorul de prejudecata că textul postmodernist ar fi un hățiș fără lumină. El propune de fapt „un repertoriu de motive și procedee, precum și un sistem de relații și diferențe împărțit de o anumită clasă de texte” [154, p.13]. Exegetul american readuce în discuție vechea problemă a discrepanțelor dintre modernism și postmodernism. Studiul se desfășoară cu preponderență în zona poeticii, autorul deosebind „poetica epistemologică modernistă” de cea „ontologică postmodernistă”. Totodată, așa cum nu există estetică practică pură, adică o operă literară nu poate cadra întru totul cu paradigma unui curent literar (artificială, totuși, fiind stabilită pe cale teoretică), tot așa nu există nici poetică pură modernistă, nici poetică pură postmodernistă. Apartenența la una sau alta se definește prin stabilirea *dominantei*. Autorul termenului de *dominantă poetică* este considerat Iuri Tânianov, iar consacrarea lui aparține lui Roman Jakobson, care, cum observă B. McHale, credea că „dominanta poate fi definită drept componenta focalizată a unei opere de artă: ea conduce, determină și transformă celelalte componente. Dominanta este aceea care garantează integritatea structurii [...], o operă poetică este un sistem structurat, un set de procedee artistice ordonat ierarhic. Evoluția poetică este o schimbare

în această ierarhie [...] Imaginea [...] istoriei literare se schimbă substanțial; devine incomparabil mai bogată și în același timp mai monolitică, mai sintetică și mai ordonată decât erau *membra disjecta* ale cercetării literare anterioare” [154, p.23]. Pentru B. McHale nu sunt suficiente nici clasificarea opozitivă modernism/postmodernism propusă de Ihab Hassan, la care fac referință ritualică toți cercetătorii postmodernismului, nici enumerarea celor cinci strategii – „contradicție, discontinuitate, aleatoriu, exces, scurtcircuit” – ale lui David Lodge, nici seria „de convenții compoziționale și semantice ale codului perioadei postmodernismului” descrisă opozitiv de Douwe Fokkema. După părerea profesorului american, „în toate aceste cazuri, opozițiile tind să fie gradate și neintegrate; asta înseamnă că putem observa cum o trăsătură postmodernistă se află în opoziție cu corespondenta ei modernistă, dar nu putem vedea cum o poetică postmodernistă ca întreg este în opoziție cu o poetică modernistă ca întreg, întrucât niciunul dintre seturile propuse de trăsături nu a fost interogată cu privire la caracterul sistemic profund [...]: este vorba despre opoziții statice, care ne spun prea puțin sau nu ne spun nimic despre mecanismul schimbării istorice” [154, p.25]. În ce privește dominantă ca „instrument conceptual”, chiar dacă termenul a fundamentat în principiu structuralismul de mult depășit în exegeza occidentală, Brian McHale îl preia drept concept aplicabil realităților postmoderniste, întrucât anume dominantă explică modalitatea de funcționare a sistemului ca atare. „Cu ajutorul acestui instrument conceptual, afirmă el, putem scoate la lumină sistemele care fundamentează aceste liste eterogene, dar și să începem să oferim explicații pentru schimbarea istorică. Pentru că a descrie schimbarea dominantei înseamnă efectiv a descrie procesul schimbării literar-istorice.” [154, p.25] În rezultatul incursiunii în dezbaterile despre ficțiunea postmodernistă, el pornește în demonstrația sa de la două teze generale. Prima teză se sprijină pe ideea că *ficțiunea modernistă este de natură epistemologică*, adică ea „desfășoară strategii care angajează și aduc în prim-plan întrebări [...]: «Cum pot să interpretez această lume din care sunt și eu o parte? Și ce sunt eu în ea?». Alte întrebări tipic moderniste ar putea fi adăugate: ce anume poate fi cunoscut? Cine este cel/cea care cunoaște? Cum pot să cunoască și cu ce grad de certitudine? Cum se schimbă obiectul cunoașterii când are loc această transmitere? Care sunt limitele a ceea ce putem cunoaște? ș.a.m.d.” [154, p.28]. Cea de-a doua teză ține de *natura ontologică a dominantei postmoderniste*, care „înseamnă că ficțiunea postmodernistă dezvoltă strategii care angajează și aduc în prim-plan întrebări [...] «postcognitive»: «Ce fel de lume este aceasta? Ce e de făcut în ea? Care dintre eurile mele să o facă?». Alte întrebări tipic postmoderniste se referă fie la ontologia textului literar în sine, fie la ontologia lumii pe care o proiectează, cum ar fi: ce este o lume? Ce fel de lume există, cum sunt

constituite și cum diferă ele? Ce se întâmplă când tipuri diferite de lumi sunt puse să se confrunte sau când hotarele dintre lumi sunt încălcate? Care este modalitatea de existență a unui text și care este modalitatea de existență a lumii (sau a lumilor) pe care o/le proiectează? Cum este structurată o lume imaginară? ș.a.m.d.” [154, p.29-30]. Brian McHale evidențiază în opera unor scriitori occidentali de seamă momentul de trecere de la poetica modernistă spre poetica postmodernistă, printre aceștia regăsindu-se Samuel Becket, Vladimir Nabokov, Robert Coover, Thomas Pynchon etc. Opoziția naratologului american prezintă interes deosebit și pentru studiul de față, întrucât romanul optzecist nu se edifică pe o poetică univoc postmodernistă. Teza noastră în cazul studiului romanului generației '80 ține tocmai de coabitarea scriiturii moderniste cu cea postmodernistă. S-a invocat integral seria de întrebări, deoarece ele motivează diferența paradigmatică a strategiilor narrative practicate și de romancierii optzeciști. O parte dintre ei construiesc ficțiuni cu dominante moderniste, iar alta, cu dominante postmoderniste. În câmpul analizei românești, se determină, după caz, pentru fiecare scriitor, mai mult – pentru fiecare roman în parte – dominantă sa.

Altfel, B. McHale își asumă libertatea exegetică, în esență și ea postmodernistă, să studieze macro-lumea prin unicitatea și identitatea totodată a micro-lumii. „Ficțiunea postmodernistă [...] ne dă un pretext pentru a face ontologie fără licență într-o ceașcă de ceai”, afirmă el în spiritul său ludic [154, p.52]. Totodată, stabilește cu limpezime seria de discrepanțe semantice între „dominantă ontologică a postmodernismului” și „ontologia postmodernismului”, preluând definiția lui Toma Pavel, care consideră că „o ontologie este «o descriere teoretică a unui univers»” [Apud: 154, p.54-55]. Ceea ce-l determină pe B. McHale să punteze cu exactitate că „în definiția lui Pavel, cuvântul operațional este, din punctul meu de vedere, articolul nehotărât: o ontologie este o descriere a *unui* univers, nu a *universului*; adică ar putea descrie *orice* univers, potențial o *pluritate* de universuri. Cu alte cuvinte, a «face» ontologie din această perspectivă nu înseamnă a căuta cu necesitate un fundament pentru universul nostru; ar putea să implice la fel de bine descrierea altor universuri; incluzând universuri «posibile» sau chiar «imposibile» – și, nu în ultimul rând, celălalt univers sau heterocosmosul ficțiunii” [154, p.55].

Întrucât romanul construiește, reprezintă și pune în iluzie lumea, o lume posibilă, termenul *lume* (substituit în unele romane postmoderniste prin cel de *zonă*) reprezintă axa conceptuală a cărții. Termenul de *zonă* îl substituie pe cel de *lume* în cazul în care, precizează Brian McHale, „nu reușim să detectăm regulile de bază ale construirii unei lumi”. Unii scriitori postmoderniști „au găsit un nume

diferit pentru acest soi de spațiu heterotopic. Ei îi spun «zona» [154, p. 79]. Patru din cele șase părți ale *Ficțiunii postmoderniste* au în vedere acest concept narativ și naratologic: partea a doua: *Lumi*; partea a treia: *Construcția*; partea a patra: *Cuvinte*; partea a cincea: *Fundamente*. Deși nu este întotdeauna autorul lor, exegetul consolidează în uzul curent al analizei postmoderniste a romanului postmodernist concepte de genul: „lumi posibile” (Toma Pavel), „sublumi” (Umberto Eco), „stres ontologic”, „zonă heterotopică”, „juxtapunere”-„interpolare”-„suprapunere”-„falsă atribuire”, „încorporare”, „realeme”, „denarare” etc., pe care le vom aplica în procesul analizei strategiilor și practicilor narative ale romanului optzecist.

#### **1.4. OPTZECISMUL, REPLICA ROMÂNEASCĂ LA POSTMODERNISMUL OCCIDENTAL**

În spațiul european, postmodernismul s-a manifestat aproape concomitent cu apariția sa în țara de origine, SUA. Mai mult decât atât, forme ale postmodernismului au fost prezente latent în subsidiar și în societățile totalitare din Europa Centrală și cea Orientală.

##### **1.4.1. Postmodernismul la o relectura rezumativă**

Vom aminti, în context, doar câteva momente din istoria complexă a manifestării și receptării fenomenului. Conceptul de postmodernism, apărut la sfârșitul anilor '60, a fost folosit „întâi, cum afirmă Ihab Hassan, unul dintre clasicii exegezei asupra fenomenului dat, de Toynbee și de Irving Howe sau Harry Levin în America” [135, p.270]. Legitimarea conceptului s-a produs ulterior prin contribuția altor filosofi și scriitori notorii, precum Ihab Hassan [117], Malcom Bradbury [255], Jean-François Lyotard [143], Gianni Vattimo [250], David Harvey [116], Linda Hutcheon [119], Matei Călinescu [28], Brian McHale [154] ș.a. La unii dintre cei enumerați am făcut referință deja în paragrafele anterioare. În anul 1961 Ihab Hassan inaugura exegeza postmodernistă prin studiul asupra romanului american contemporan (*The Radical Innocence* [257]). Într-un interviu, acordat după treizeci de ani, revenea la ce însemna în înțelegerea sa postmodernismul: „Aș spune că înseamnă noi deschideri, dar și noi închideri, raporturi diverse între parte și întreg, macrostructuri și forme specifice..., raporturi noi între individ și pluralitate. Asta este pentru mine postmodernismul” [135, p.272].

Se știe că postmodernismul a cunoscut imediat un interes sporit din partea filosofilor, sociologilor, fenomenologilor și criticilor. În 1979, filosoful francez Jean-François Lyotard își publica lucrarea *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, apărută în 1993 și în versiune românească [143, p.113], în care vedea lumea din secolul XX ca pe o „neîncredere în metapovești”. Lumea își pierde centrul, afirma el, iar „căderii în desuetudine a dispozitivului metanarativ de legitimare îi corespunde mai ales criza filosofiei metafizice și cea a instituției universitare care depindea de ea, funcția narativă își pierde functorii, marele erou, marile primejdii, marile aventuri și marele scop. Ea se dispersează într-o puzderie de elemente lingvistice narrative, dar și denotative, perspective, descriptive etc., fiecare purtând cu sine valențe pragmatice *sui generis*. Fiecare dintre noi, trăiește la răscrucea unor astfel de elemente” [143, p.15-16]. Postmodernismul se identifică, așadar (prin coincidență sau deliberat), cu delegitimarea ordinii fixe și a mișcării centrifuge a lumii. Faptul îl determină pe filosoful italian Gianni Vattimo să pornească în abordarea fenomenului de la teza unui raport nou instituit între postmodernitate, teoria nihilismului a lui Friederich Nietzsche și cea a depășirii metafizicii a lui Martin Heidegger.

#### **1.4.1.1. Postmodernismul în viziunea lui Gianni Vattimo**

În cartea sa *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă / La fine d'ella modernità*, apărută în italiană în anul 1985 și în versiune românească în 1993 [250], Gianni Vattimo afirmă că „numai prin raportarea la problematica nietzscheană a eternei reînnoiri și la cea heideggeriană a depășirii metafizicii teoretizările postmodernismului sporadice și nu întotdeauna coerente capătă rigoare și demnitate filosofică” [250, p.5]. În îndelungata polemică asupra ambiguității termenului de postmodernism, filosoful afirmă categoric că semantica lui denotă fenomenul ruperii de modernitate. Prin urmare, „prefixul *post* din post-modernism indică într-adevăr o despărțire de modernitate care, întrucât dorește să se sustragă logicilor ei de dezvoltare, și anume, mai ales, ideii de «depășire» critică în direcția unei noi fundături, caută și ea tocmai ceea ce Nietzsche și Heidegger au căutat prin raportarea lor «critică» aparte față de gândirea occidentală” [250, p.6-7].

Postmodernismul se impune ca noutate față de modernism și asta îl așază în coerența evolutivă a istoricității fenomenologice. Dar comportamentul atipic al curentului, impunând noutatea, atacă iremediabil categoria însăși. Ceea ce perturbă orizontul de așteptare este tocmai acțiunea disolutivă a fenomenului. Altfel, autorul constată că „postmodernismul este caracterizat nu numai ca noutate față de modernism, ci, și mai curând, ca disoluție a categoriei noului, ca experiență de «sfârșit al istoriei», decât ca prezentare a unui stadiu diferit, mai avansat sau mai înapoiat, nu contează, al istoriei ca atare”



[250, p.8]. Sfârșitul istoriei înseamnă, în viziunea lui G. Vattimo, că „ideea unei istorii ca proces unitar se dizolvă” [250, p.9], ceea ce ar fi avut în vedere și filosoful liberal american Francis Fukuyama în articolul său „Sfârșitul istoriei?”, publicat în anul 1989 în revista *The National Interest* și dezbătută ulterior în cartea *Sfârșitul istoriei și ultimul om* [99]. Fenomenologul G. Vattimo instituie în cartea sa o serie sinonimică de mare importanță pentru înțelegerea postmodernității: post-modernitate, non-istoricitate, post-istoricitate. Este clar că ideea de noutate și progres intră în rutină. „Istoria, care, în viziunea creștină, apărea ca istorie a salvării, susține G. Vattimo, a devenit mai întâi căutarea unei condiții de perfecțiune intramundană și apoi, treptat-treptat, istorie a progresului: dar idealul progresului e gol, valoarea lui finală e aceea de a realiza condiții în care un progres mereu nou să fie posibil. O dată înlăturată însă acea «țintă», secularizarea devine și dizolvarea noțiunii de progres – anume dizolvarea are loc în cultură între secolele al XIX-lea și al XX-lea” [250, p.11].

Totodată, se sugerează că cercetătorii fenomenului trebuie să aibă în vedere că disoluția și „anularea” istoricității nu înseamnă dispariția istoriei, ci, raportată de obicei la o istorie unitară și organică, cum le plăcea romanticilor să susțină, în postmodernism istoria își pierde caracterul unitar, întrucât „disoluțiile înseamnă, desigur, înainte de toate ruptură a unității și nu pur și simplu sfârșit al istoriei” [250, p.12]. Disoluția „timpului unitar” o provoacă pe cea a caracterului unitar al genurilor literare, ceea ce se poate observa, ținând cont de obiectul cercetării noastre, în zona romanului (inclusiv cel optzecist). De vreme ce unitatea istoriei era susținută de caracterul unitar al discursului ce îngloba evenimente cărora anume discursul le atribuia coerență, sfârșitul istoriei ar putea să însemne și sfârșit al „istoriografiei ca imagine fie chiar în culori variate a unui curs de evenimente unitar, care la rândul-i, dacă i se ia unitatea discursului ce vorbea despre ele, își pierde orice consistență ce i se poate recunoaște” [250, p.13].

Dacă se admite că istoria intră în disoluție, în disoluție intră și alte categorii care formau un echilibru puternic al modernității. Însuși Adevărul ar putea să intre în disoluție. Filosoful italian procedează la un tip insolit de echilibristică între concepții și discursuri cu totul divergente, la prima vedere. Nihilismul este legat de numele lui Nietzsche, iar ființa de cel al lui Heidegger. G. Vattimo constată că procesul disoluției intră și pe terenul ființei. Prin urmare, „nu în faptul că ființa e în puterea subiectului constă nihilismul; ci că ființa s-a dizolvat în discursul valorii, în transformările indefinite ale echivalenței universale” [250, p.24]. Ca replică la manifestarea nihilismului, marxismul a dat ideea de reintrare în normalitate, în practică – s-a propus o nouă formă a societății – societatea

socialistă. Dar și marea discuție a „științelor spiritului” cu „științele naturii” s-a așezat în același cadru al manifestării nihilismului. „La Nietzsche, cum se știe, afirmă G. Vattimo, Dumnezeu moare tocmai pentru că știința nu mai are nevoie să ajungă la cauzele ultime, omul nu mai are nevoie să se creadă un suflet nemuritor etc. [...] Aici, în această accentuare a superfluității valorilor ultime, se află rădăcina nihilismului deplin.” [250, p.26] Acea renumită frază a filosofului pesimist „Lumea adevărată a devenit poveste” din cartea *Amurgul idolilor* mi se pare esențială pentru înțelegerea traiectoriei de mișcare a narațiunilor din secolul XX și cea a metanarațiunilor din secolul XXI. Substituirea lumii cu povestea ei, pe de o parte, și substituirea poveștii cu o proiecție a ei în virtual sunt trepte clare în calea îndepărtării de ce numea Nietzsche „lumea adevărată”. Totodată, afirmă filosoful, „printre atâtea trape și sertare cu fund dublu ale textului lui Nietzsche este și acesta: că odată recunoscut lumii adevărate caracterul ei de poveste, se atribuie apoi poveștii vechea demnitate metafizică («gloria») a lumii adevărate” [250, p.27]. Prin urmare, povestea, narațiunea înlocuiește realitatea. Luând în considerare această stare de lucruri și reconfigurarea perspectivei asupra ordinii lumii, ne putem explica de ce în secolul XX romanul ca gen proteic devine și mai acaparator, cunoscând o dezvoltare fără precedent.

Dezbaterile în marginea „morții sau amurgului artei”, a intrării în disoluție a „valorii noului”, a hegemoniei fragmentarismului, a pluralității și re-gândirii continue a lumii se poartă și în legătură cu termenul de *postmodernism*, adept al căruia se declară fără echivoc G. Vattimo. „Din punct de vedere filosofic, afirmă el, dacă ne gândim la modernitate ca epocă a istorismului și a linearității istoriei, postmodernismul are un sens profund și bogat, e o categorie ce merită să fie utilizată” [250, p.187]. Ceea ce reținem noi ca teren tare în sistemul nostru de referință pentru lucrarea de față este că într-un anume sens sfârșitul istoriei, sfârșitul metafizicii, sfârșitul modernității, sfârșitul literaturii (toate expresiile stau la baza postmodernismului) înseamnă de fapt *re-gândirea* lor. Nu renunțarea la ele, ci regândirea lor continuă. Să le regândești și să le consumi – prin aceasta postmodernismul reprezintă una dintre cele mai interesante paradigme ale istoriei lumii.

Cât privește experiența totalitarismului născut din ideologia utopiei comuniste, trebuie apelat la înțelegerea pe care o are filosoful liberal american Francis Fukuyama. El arăta, în cartea sa *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, că ideologia comunistă reprezintă un proiect eșuat dinainte de a se naște ca filosofie practică, iar cauza stă în schimbarea esențială pe care o introduce Karl Marx, punând accentul pe producție. În viziunea lui F. Fukuyama sfârșitul istoriei ar însemna implicit disoluția unei

narațiuni mitice unitare, cum ar fi cea a comunismului. Filosofii cu vederi de stânga nu au întârziat să precizeze că teoria lui F. Fukuyama a țintit în distrugerea ideii și ideologiei comuniste.

#### 1.4.1.2. Postmodernismul în înțelegerea Lindei Hutcheon

O altă simbioză dintre filosofia, istoria și poetica postmodernismului este oferită de cercetătoarea canadiană Linda Hutcheon în renumitul său studiu *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction* (1988), apărut la începutul secolului XXI și în versiune românească [119]. Ea menționează că filosofia și teoria curentului intrase, la sfârșitul secolului XX, într-o acută nevoie de o atitudine obiectivă, detașată față de postmodernitate, față de excesele egolatre sau contestatate aduse curentului. După L. Hutcheon, postmodernismul este „un fenomen cultural curent, care există, care a generat multe dezbateri publice astfel încât merită o atenție de natură *critică*” [119, p.7]. Ceea ce ar fi de reținut din sistemul de idei al L. Hutcheon este cea cu privire la *interferență*. Așadar, postmodernismul reprezintă totalitatea unor zone de interferență, iar conștiința structurată pe interferență sparge ideea de concepte și structuri unitar-totalitare. „Demersul meu, afirmă cercetătoare, se focalizează pe acele zone de semnificativă interferență a teoriei cu practica estetică, fapt care ne-ar putea duce la articularea a ceea ce aș dori să numesc o «poetică» a postmodernismului, o structură conceptuală flexibilă care în același timp să constituie și să conțină cultura postmodernă, discursurile noastre despre ea, precum și cele adiacente ei.” [119, p.7] Ea asociază „zonele de interferență” paradoxurilor (termen intrat în tradiția receptării literaturii). Paradoxurile reprezintă unul din conceptele așezate în orizontul de așteptare ale esteticii modernismului. „Zonele de interferență a căror evidență mi se impune, constată L. Hutcheon, sunt acelea ale paradoxurilor instalate atunci când autonomiei estetice și auto-reflexivității moderniste li se opune o rezistență sub forma unei fundamentări în lumea istorică, socială și politică”, iar „ceea ce caracterizează postmodernismul în ficțiune ar fi ceea ce în studiul de față numesc «metaficțiune istoriografică»” [119, p.7-8]. Lumea istorică apare ca un teren fertil pentru paradigma poetică postmodernistă, scriitorul mișcându-se pe un eșichier amplu, care cuprinde istorie factologică, diversitate estetică, limbaje canonizate, mostre de scriituri etc. Deși este „intens auto-reflexivă și simultan parodică”, arta postmodernistă tinde și „încearcă să-și găsească rădăcini într-un târâm în care reflexivitatea și parodia apar ca scurt-circuitate: în lumea istorică” [119, p.8]. Zonele de interferență, contradicția paradoxurilor își asociază, în ordinea unei poetici în mișcare, ironia. Așadar, „ce e cu adevărat nou e

ironia care însoțește constant contextul versiunii postmoderniste a acestor contradicții, precum și recurența lor obsesivă” [119, p.8].

Fiind un fenomen al interogării și punerii la îndoială, noua estetică este înțeleasă de autoarea cărții *Poetica postmodernismului* ca „vector de problematizare a culturii noastre contemporane: ridică întrebări (sau pune în ecuație) cu privire la bunul simț și la «natural». Dar nu oferă niciodată răspunsuri care să nu fie provizorii și determinate (și limitate) contextual” [119, p.9-10]. În viziunea L. Hutcheon, termenii specifici discursului conceptual postmodernist sunt „a teoretiza, a contextualiza, a totaliza, a particulariza, a textualiza ș.a.m.d.” [119, p.10], care surprind și care redau ideea de proces. Lumea care s-a instalat la mijlocul secolului trecut, iar pentru partea estică după anii ‘80, are ca certitudine doar mișcarea, schimbarea, fragmentarizarea.

#### 1.4.1.3. Postmodernismul prin optica lui Fredric Jameson

De vreme ce lumea unitară nu mai există, postmodernismul *dezarticulează* unitatea trecutului, iar ustensilele cele mai eficiente sunt pastișa și parodia. În viziunea universitarului Fredric Jameson [123], un alt cercetător dedicat postmodernismului, deși cunoscute din vechime, acestea nu sunt simple forme sau instrumente de comunicare sau preluare a fragmentelor de trecut. Ele reprezintă elemente constituente ale unei noi paradigme și ale unui nou concept cultural. Menționăm totodată că sistemul referențial al lui Fredric Jameson este stabilit în perimetrul genurilor și stilurilor „curate”, prin urmare „subiectul individual”, „stilul personal” sunt, bineînțeles, erodate de noile concepte și tehnici naratoriale. Cu toate acestea, disparițiile deplânse de profesorul de la Universitatea Duke sunt înlocuite tot cu subiecte, dar *altfel* de subiecte, tot de stiluri personale, dar *altfel* de stiluri personale. Pentru a vedea lucrurile în mișcare, poate că este bine să numim aceste realități cu alte cuvinte, dar trebuie să admitem că schimbările nu au avut efect atât de radical, încât să genereze alt aparat categorial. Ceea ce a marcat literatura modernismul, multitudinea de stiluri și limbaje, observă F. Jameson trece, în momentul schimbării paradigmatică, în coduri postmoderniste. „În saltul dialectic, afirmă el, de la cantitate la calitate, explozia literaturii moderne într-o mulțime de stiluri și manierisme individuale, distincte, a fost urmată de o fragmentare lingvistică a vieții sociale însăși până la punctul în care norma în sine este eclipsată: redusă la un discurs al mass-mediei neutre și reificat [...], care devine apoi încă un idiolect printre atâtea altele. Stilurile moderniste devin în consecință coduri postmoderniste” [123, p.31]. Cercetătorul deosebește în ideologia și poetica postmodernismului concepte vechi umplute cu *alt sens*, ceea ce ar însemna, pentru a invoca un termen în vorbă, *reciclare*

*conceptuală*. Acesta ar fi *un nou paseism* („cei care produc cultura nu mai au unde să-și întoarcă privirile decât înspre trecut: imitarea stilurilor moarte, vorbirea prin intermediul tuturor măștilor și vocilor înmagazinate în muzeul imaginar al culturii astăzi globale” [123, p.32]); *un nou istorism* („refolosirea la modul aleatoriu a tuturor stilurilor din trecut, jocul aluziilor stilistice întâmplătoare și, în general, ceea ce Henry Lefebvre a numit primatul crescând al lui «neo»” [123, p.32]); „*nostalgia ca modalitate*” („Totuși nu trebuie să se presupună că acest proces este însoțit de indiferență: dimpotrivă, remarcabila intensificare a dependenței, în zilele noastre, de imaginea fotografică, este chiar un simptom tangibil al unui omniprezent, omnivor și chiar libidinal istorism” [123, p.32]) etc.

#### **1.4.1.4. Postmodernism american vs postmodernism european**

Prezentând viziunea globalizantă asupra postmodernismului, este cazul să amintim că acest fenomen social și curent literar are particularități sau diferențe pe care și le-a manifestat în funcție de multiple criterii. De regulă, este invocat cel de natură socială, dar ar fi și unul cultural-geografic. Întrucât postmodernismul s-a născut în SUA, a fost o vreme când filosofii și scriitorii americani au dominat piața ideilor. Asta nu înseamnă că au fost unicii, iar invocatele nume în parcursul desfășurat mai sus (J.F. Lyotard, G. Vattimo) stau mărturie. Diferența, una organică și rezonabilă totodată, a determinat atractivitatea curentului. Ea s-a manifestat inclusiv la scriitorii din aceeași generație și de aceeași limbă (engleză), dar de pe continente diferite. Scriitorul și exegetul englez Malcom Bradbury, bunăoară, se consideră un postmodernist european față de congenerii săi americani, explicându-și diferența prin atitudinea sa europeană. „Cred că este o diferență esențială între scriitorii americani și englezi, ca să vorbesc numai de scriitorii care aparțin unei direcții teoretice anume. Chiar la cei care se ocupă de postmodernism există o notabilă diferență de atitudine. Eu însumi mă simt foarte legat de ideile postmoderne, fiind considerat un scriitor postmodern. În cele din urmă cred că scriitorii englezi sunt mult mai profund europeni în ceea ce privește noțiunile de istorie, ideologie, originalitate, decât scriitorii americani în general. Într-un mod foarte ciudat, poți trăi în America fără să simți că aparții istoriei. Pentru mine, în schimb, istoria modelează literatura. Proza mea, forate legată de ideile estetice ale acestui sfârșit de secol și, în special, de perioada de la sfârșitul postmodernismului, este totuși greu de înțeles fără ideea istoriei, a politicului, a războiului. Asta mă face să mă cred cu adevărat un scriitor european.” [134, p.273]

Dincolo de problema diferențelor, criticul, profesorul și scriitorul englez Malcom Bradbury o invocă și pe cea a etapelor postmodernismului. El deosebește existența unui „prepostmodernism”

american de după cel de-al Doilea Război Mondial, „când între anii '50-'60 exista din nou speranța, un fel de utopie entuziastă care a durat până în 1968”. Apoi a urmat „perioada sumbră a postmodernismului, așa încât scriitorii americani ai anilor '80, cum ar fi John de Lile, poartă în scrisul lor sentimente postmoderne, dar se simte mult apăsătoare amenințare asupra umanității” [134, p.275]. Schimbările radicale care au intervenit în Europa anilor 1985-1990 au impus, în chip firesc, și schimbări în fenomenul postmodernismului, care a cuprins o perioadă de jumătate de veac. Scriitorul englez este convins că „atunci când ideologia se transformă, și estetica se transformă” [134, p.276]. Postmodernismul s-a transformat, firește, s-a îmbogățit prin intrarea unui flux puternic compus din literaturile Europei Centrale și de Est. Amestecul nu a însemnat „alterare”, cum credea în 1991 criticul englez îmbrățișând un punct de vedere vestit, ci diversificare și îmbogățire, credem noi, care privim, bineînțeles, fenomenul din unghiul de vedere estic al literaturii contemporane.

#### **1.4.2. Jocul și echivocul -ismelor:**

##### **modernism/ postmodernism/ post-postmodernism/ postumanism**

Epoca contemporană este marcată de o adevărată jonglerie terminologică a formațiilor lexico-semantice încheiate în sufixele *-ism/ist*. Secolul XX cunoaște o diversitate impresionată de curente și mișcări literare, dar ceea ce ni se pare semnificativ este că ele nu s-au manifestat atât în ordine cronologică, cât mai cu seamă într-o anumită simultaneitate ofensivă. Pluritatea lumii se reflectă în mod firesc în diversitatea de concepții filosofice, curente culturale, paradigme estetice. Cu toate acestea, la mijlocul secolului se localizează nașterea *postmodernismului*. Termenul este concurat de conceptul de *postmodern*, care, deși derivă din aceeași bază lexicală, nu înseamnă același lucru. Termenul postmodern acoperă o realitate mult mai vastă. De regulă, se aplică epocilor, iar timpul pe care îl trăim după anul 1990 este numit *epocă postmodernă*. Epoca postmodernă include și curentul (estetica, paradigma) *postmodernismului*, care, cum bine se știe, nu are un statut exclusivist. Am menționat în paragrafele anterioare că postmodernismul, deși decantat ca realitate culturală și socială, nu a avut vreme îndelungată recunoaștere cvasitotală. Matei Călinescu, bunăoară, se întreabă în renumita sa carte *Cinci fețe ale modernității* dacă postmodernismul reprezintă o nouă „față” a modernității. În 1986, adăugând un capitol nou la cartea sa, scriitorul se medita astfel: „oare în ultimii aproximativ zece ani noțiunea de

postmodernism și-a câștigat suficiente trăsături distinctive, pentru a fi privită de un «fizionomist cultural» drept o autentică «față a modernității», pe același plan cu modernismul, decadența, avangarda sau kitsch-ul? Evident că este o întrebare retorică, de vreme ce simplul fapt de a adăuga *Fețelor modernității* acest nou capitol despre postmodernism presupune un răspuns pozitiv” [28, p. 222].

Cu toate acestea, intrinseca ambiguitate terminologică indusă de prefixul *post-*, care înseamnă ceva care urmează după, dar neapărat în prelungire, nu în contrast, ca ceva absolut nou, a dat naștere la variații terminologice, cum ar fi cea de *modernism tardiv* sau de *neomodernism*, sau de o *nouă avangardă* etc. În studiul său *Tranziția literară și postmodernismul* [169], cercetătorul Sergiu Pavlicenco abordează „fenomene literare de tranziție, tranziția în literatură, în general, și postmodernismul, ca fenomen de tranziție, în special”. În lucrarea noastră *Postmodernismul între avangardă și postmodernism* menționăm că autorul studiului arată câtă instabilitate terminologică există în privința acestui fenomen de tranziție. „Trecut prin sita celor întâmplate deja în istoria literară, prin logica evoluției literare, definit drept fenomen «recuperator», apoi fenomen de «avangardă», postmodernismul înseamnă de fiecare dată altceva. Autorul constată că paradigmele tradiționale nu-l încap. Schemele exegetice, tipic procustiene, se dovedesc prea înguste, rămânând pe dinafară cu ceva esențial. Astfel, se va constata că, deși este o formație lexicală cu *post-*, fenomenul numit postmodernism are ceva în plus. Atitudinea lui recuperatoare față de modernism, să zicem, este doar unul dintre elementele paradigmei. Funcțiile se ramifică și autorul decelează, cu limpezimea care-l caracterizează, statutul de fenomen/ curent de tranziție dar diferită de cea tradițională manifestată prin curente de natură recuperatoare, «deoarece se revine nu la trecutul imediat, aici la cel modernist, sau nu numai la acest trecut cultural, ci la trecutul întregii culturi umane, în general în scopul recuperării acesteia». În altă parte, postmodernismul va deveni ca «o nouă avangardă», dar, totuși, diferită de neoavangardele tradiționale” [207, p. 136]. Considerăm că, în cazul clasicizării progresive a postmodernismului, ar fi de prisos să insistăm asupra diferențelor de paradigmă între modernism și postmodernism. Cu atât mai mult cu cât și aceste abordări au devenit un bun comun pentru cei interesați de estetica acestor două curente literare și fenomene societale [183, 184].

Evoluțiile de la începutul secolului XXI pun problema definirii noilor realități atât culturale, literare, cât și societale, la modul general. Se încearcă, bunăoară, introducerea

conceptului de *post-postmodernism*, care ar marca ieșirea sau dilatarea paradigmei postmodernismului. Termenul însă nu s-a fixat în circuitul epistemologic și cel cultural. Noile realități ale lumii contemporane sunt definite mai degrabă ca *postumaniste*. În ce măsură acest concept va acoperi inclusiv schimbările de ordin estetic și literar rămâne de văzut. Revenind la obiectul cercetării noastre, constatăm că romanul generației '80 rămâne încadrat în linii mari în estetica postmodernismului. Noile interpretări ale literaturii lansate de după anii '90 evită clasificările conform criteriului generaționist, iar scriitorii nu se mai manifestă ca aparținând unor grupuri bine conturate. O anumită *arhe-anarhe-tipologie* în concepția și formele de manifestare ale noii literaturi dau semne tot mai evidente.

### 1.4.3. Postmodernismul estic

Teza de la care pornim în acest paragraf este că în interiorul literaturii europene (prin care înțelegem literaturile țărilor continentale) se disting, conform aceluiași criterii, cel puțin două tipuri de postmodernism: postmodernismul vestic și cel estic. Îngustând aria de prezentare a receptării fenomenului postmodernist, ar fi cazul să insistăm succint asupra contribuțiilor la expertizarea fenomenului în plan românesc. Aici s-au manifestat Liviu Petrescu [173], Ion Bogdan Lefter [136], Mircea Cărtărescu [36], Magda Cârneli [39], Mihaela Constantinescu [69], Adrian Dinu Rachieru [192] ș.a. În mediul basarabean, paradigma postmodernismului a fost dezbătută teoretic și comentată pe texte exemplare de scriitorii optzeciști grupați în jurul revistelor *Sud-Est cultural*, *Contrafort* și *Semn*. Amintim mai cu seamă dezbaterile organizate de revista *Sud-Est* în anul 1997 (nr. 2) și cea din 2007, organizată de revista *Semn*, *Postmodernismul în curriculum școlar* [183], în care semnav Eugeniu Lungu [142], Mircea V. Ciobanu [54], Nicolae Leahu [132], Maria Șlehtițchi [205], Margareta Curtescu [85], Lucia Țurcanu [243], Ala Sainenco [198]. Criticul Nicolae Leahu prezenta un spectru de perspective asupra fenomenului, de la cea teoretică la cea de istorie literară [132, p.12-17], acestea fiind însoțite de o analiză punctuală a lucrărilor lui Mircea Cărtărescu [132, p.18-22]. Ar trebui să reținem de asemenea polemica pe care o poartă lui Sergiu Pavlicenco în cartea sa *Tranziția în literatură și postmodernismul* [169], la care ne-am referit într-un text aparte [219].

La moment, curentul nu mai prezintă pentru nimeni un pretext pentru dispute. Intrat în toate istoriile literare, în studiile de referință, postmodernismul este unanim acceptat. Pentru exemplificare, amintim doar că Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* îi dedică



*Generației '80. Postmodernismului* [150, p.1303-1392] nouăzeci de pagini. Mihai Cimpoi, pe versantul basarabean, observă, într-o formulă mai evazivă (va fi având motivele sale istoricul literar), *Cearta dintre tradiționaliști și (post)moderni* [47, p.226-245], analizând-o în douăzeci de pagini. De rând cu istoricii literari, fenomenul a cunoscut interpretări de sinteză. Exemplare în acest sens sunt cele semnate de I. B. Lefter și M. Cărtărescu. În cartea *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, la care am făcut ample referințe anterior, se află cronica apariției și încetățenirii curentului. Teza lui I. B. Lefter potrivit căreia apariția postmodernismului a întâmpinat în spațiul românesc o puternică rezistență ține deja de istoria literaturii. Tot de istorie ține și rezistența la afirmarea postmodernismului în stânga Prutului, rezistență degradată în atacuri la persoană, din lipsa unei minime tradiții a polemicilor de idei, a polemicilor literare. Aici cea mai vehementă opoziție la postmodernism a fost manifestată, este adevărat tardiv, de săptămânalul *Literatura și Arta*, care și-a mobilizat forțele în atacurile declanșate împotriva noilor criterii de apreciere a literaturii din stânga Prutului. Cerata dintre *tradiționaliști și postmoderniști* a avut ca pretext lansarea setului de antologii *Literatura din Basarabia. Secolul XX* în carul unui proiect comun al editurilor Știința și Arc în anul 2004. Postmoderniștii au fost învinuiți la pachet de pornografie, lipsă de valoare, lipsă de discernământ critic și de iremediabilă decadentă. Nu se întâmpla în esență nimic deosebit, decât că și scriitorii basarabeni treceau prin ordinea firească de impunere a unei noi paradigme estetice. Este de reținut că în Estul Europei expansiunea postmodernismului a coincis cu schimbarea sistemului politic, cu prăbușirea totalitarismului, însemnând, mai mult sau mai puțin, confruntări între *canoane* atât de ordin social, cât și de ordin estetic și cultural. Contextul explică o dată în plus rezistența la schimbare.

Cu toată rezistența la noutatea postmodernismului, el a continuat să capete teren și să se legitimeze. Exegetul Mircea Cărtărescu a semnat, la sfârșitul secolului XX, cel mai dens studiu dedicat postmodernismului, o carte rezultată din cercetările sale doctorale. Analiza din *Postmodernismul românesc* [36] așază fenomenul într-o perspectivă multiplă: de la „postmodernitatea ca experiență ontologică, epistemologică și istorică «salbă»” la „postmodernismul românesc”, cu aplicații tematice punctuale (*Generația '80 în context postmodern*) desfășurate pe genuri: *Poezia optzecistă*, *Proza optzecistă*. Mircea Cărtărescu, asemenea altor cercetători ai postmodernismului estic, constată că ar fi existat un postmodernism românesc „subteran” în anii '45-'70, manifest în principal prin gruparea de la „Albatros”, mișcarea onirică, Școala de la Târgoviște. În analiza pe corpusul românesc al postmodernismului, M. Cărtărescu înaintează de la teza „că postmodernismul nu este doar o etapă în evoluția formelor artistice, nici doar un curent literar, ci o întrerupere a acelei ordini culturale în care

este posibilă evoluția formelor și curentelor literare, o „convalescență” după iluzia modernistă, făcută posibilă de o schimbare de civilizație, și nu doar de cultură” [36, p.207]. O altă idee acreditată de scriitor este că generația '80 are multiple tangențe, dar nu totale și nu în fiecare caz aparate, cu estetica postmodernismului. Totuși remarcăm că ideile și comentariile se produceau post-factum. Ele țineau deja de zona istoriei literare.

Deși în obiectivele noastre nu intră dezbaterea punctuală asupra istoriei postmodernismului, vom preciza că suntem adepții tezei despre recunoașterea vârstei postmoderne a culturii din lumea comunismului Europei de Centru și de Est (manifestă în *underground*-ul societății totalitare), adepți ai funcționării paradigmei estetice a postmodernismului și în această zonă a literaturii europene. Filosofii culturii, istoricii literari și exegeții spațiului estic al literaturii europene stabilesc începuturile „postmodernismelor autohtone” la sfârșitul anilor șaiszeci ai secolului trecut, iar pentru spațiul românesc, cum s-a putut observa, în chiar primele decenii postbelice, anii 1945-1970 (Mircea Cărtărescu). În acest sens, cărțile semnate de istorici și exegeți ex-sovietici pot servi drept repere „autorizate”: *Постмодерн в России: литература и теория* [289] a filosofului rus Mihail Erștein, *Русская постмодернистская литература* [286], semnată de exegeta din Belarus Irina Skoropanova și *Олитературное время. (Гипо)теория литературных жанров* [287], semnată de exegetul din Sankt-Petersburg Igor Smirnov.

Spre deosebire de ontologia curentului occidental, postmodernismul „oriental” sau „estic” are la baza apariției și existenței sale alte situații și motivații: el se manifestă ca o ideologie anti-stânga, împotriva politicilor și propagandei comuniste și face uz de aceleași concepte antitotalitare. Am menționat acest fapt și în lucrarea noastră *Romanul generației '80. Poetica genului* [224]. Și criticul Mircea V. Ciobanu afirma că „postmodernismul pe teren socialist este o artă antitotalitară în sens dublu. O replică ludică la o artă de beton și o replică liberă, polimorfă, la o gândire totalitară, unidirecționată” [53, p.259]. Ținta postmodernismului estic, pe lângă cea a surogatelor economice, este și de natură ideologică. Toate acestea coagulează activitatea tinerilor scriitori într-o mișcare cu însemne paradigmatiche comune – preponderent optzecistă – din zona centrului, estului și sud-estului Europei. Scriitorii care s-au lansat în perioada dezghețului gorbaciovist au și format generația '80, la care ne referim în lucrarea de față.

#### 1.4.4. Postmodernism și/sau optzecism?

Conceptul de postmodernism intră în circuitul literar românesc prin filieră engleză. Criticul Ion Bogdan Lefter afirmă că, până la apariția în 1986, când se publică renumita dezbateră asupra postmodernismului în revista *Caiete critice* [184], numărul dublu (1-2), la care au făcut referință timp de trei decenii deja toate studiile asupra fenomenului, anii '80 se remarcă în spațiul cultural prin două evenimente importante: „lansarea unei întregi generații de scriitori și intrarea în etapa postmodernității” [136, p.171]. Altfel, istoriile literare abordează aceste două evenimente ca un tot unitar. Atât Nicolae Manolescu, cât și Mihai Cimpoi le comentează laolaltă. Ei aplică acestui moment din istoria literaturii române o perspectivă exterioară, fiind reprezentanți de seamă ai generației '60. Perspectivile lor coincid totuși cu cea a lui Radu G. Țeposu, cel mai de seamă istoric literar al generației, el însuși optzecist. Criticul, după parcurgerea treptelor de înțelegere și afirmare a postmodernismului, la sfârșitul capitolului *Semnele schimbării. Postmodernismul din Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă așterne* (să credem că o face în numele generației sale) o frază testamentară: „Ultima nebunie care îmi va rămâne, probabil, este aceea de a mă crede postmodern. E treaba criticii să mă vindece de ea” [239, p.69], având în vedere o critică a criticii, probabil. Așadar, între postmodernism și optzecism există o vie sinonimitate. Remarcăm totuși că, de vreme ce nu se atestă sinonime totale (alții ar spune că sinonime nu există în general), nici între optzecism și postmodernism nu există coincidențe totale. Anticipând, atragem atenția că unii scriitori optzeciști au continuat să practice paradigma modernismului, a unui modernism tardiv.

În linii generale, coincidența dintre optzecism și postmodernism, mai degrabă identitatea lor (fie și parțială) se sprijină pe explicații de ordin istoric și paradigmatic. Conceptul de postmodernism este folosit pentru prima oară în spațiul literar românesc de un scriitor optzecist. Este vorba de poetul și criticul literar Alexandru Mușina, iar generația lui și-a asumat în totalitate estetica și filosofia acestui curent. Atragem atenția că optzecismul denumeste o generație de scriitori, iar postmodernismul definește un curent estetic și cultural. Identitatea lor a făcut ca optzecismul să treacă adesea drept un curent literar. Așa sau altfel, în vederea evitării echivocurilor, noi vom considera optzecismul o generație postmodernistă. Considerăm de asemenea că postmodernismul este o entitatea semantică și funcțională mai largă, acoperind mai multe generații de creatori.

Postmodernismul ia naștere ca un curent de avangardă. Modelul atitudinal al scriitorilor postmoderniști va fi nimeni altul decât I. L. Caragiale. Optzeciștii ar fi „fii” lui, potrivit criticului

Mircea A. Diaconu, „nu doar pentru recursul la cotidian și derizoriu, ci mai ales pentru ce se poate numi o adevărată fascinație a neantului” [87, p.13]. Optzecismul românesc, apărut în contextul istoric al anilor 1980-1990, ia naștere de asemenea ca „experiment literar”. Ce contesta experimentul literar al acelor ani? Răspunsul poate fi găsit în eseurile lui Gheorghe Crăciun, unul dintre exponenții de seamă ai generației '80. Cu o privire din inter, dar și prin excepționalul spirit analitic pe care l-a avut, el afirma în 1998 că experimentalistii refuzau „subiectele mari, cărțile groase, plictiseala discursurilor interminabile din romanele obsedantului deceniu, inofensiva metafizică lirică, strategia esopică a jumătăților de adevăr. Autorii de texte literare și-au luat activitatea în serios, au exclus ideea alinierii la ceea ce era permis, au dat dovadă de consecvență cu propriile lor căutări, reușind să se facă din când în când prezenți în unele reviste (mai ales studentești, ca «Echinox», «Dialog» și «Opinia», dar și în «Viața românească», «Vatra», «Astra», «Caiete critice»), prin luări de poziție, manifeste mascate, poezii, texte, opinii, răspunsuri. Acceptați de nevoie, unii dintre ei au reușit să-și publice cu mare dificultate cărțile ciuntite de cenzură. Experimentul nostru a avut în bună măsură un caracter *underground*” [80, p.34]. Și Vitalie Ciobanu observa că „scriitorii tineri români au ținut să se afirme promovând o atitudine anticanonică în literatură. Dacă generația anilor '60-'70 și-au făcut un program din recuperarea valorilor liberale excomunicate de comunism, «optzeciștii» au materializat noile tendințe literare” [57, p.130]. Pe de altă parte, critica tânără tratează relația generație '80 – postmodernism în termenii relativității pe care le-o acordă perspectiva timpului și situarea în afara fenomenului. Mihai Iovănel consideră, bunăoară, că postmodernismul a servit optzecismului drept concept-umbrelă, „acesta având și avantajul aparenței unei conectări globale la postmodernismul internațional” [122, p.127].

#### **1.4.5. Optzecismul și conceptul de generații literare**

Prezentând portretul în mișcare al generației sale, istoricul optzecist Radu G. Țeposu se ajută de criteriul lui Albert Thibaudet (*Criteriul lui Thibaudet* [239, p.9-14]). Criteriul nu era altul decât iminentul algoritm aplicat la delimitarea generațiilor. Criticul și istoricului literar francez Albert Thibaudet, lansându-se în disputa declanșată de apariția cărții lui F. Mentré *Les générations sociales* (1920), atrăgea atenția contemporanilor săi că nu „fiecare an își produce generația originală și bine conturată” [232, p.190], dificultatea constând în „a trece de la o idee clară la o idee obscură. Ideea clară e aceea a unei generații familiale. Ideea obscură e idee de generație socială sau generație istorică,

pentru că, limitând chiar numai la treizeci de ani – de la douăzeci și cinci la cincizeci și cinci de ani – durata vieții active și productive, adulții activi și productivi fac parte din epoci diferite și se împropătează neîncetat, fără să vedem niciodată că propriu-zis ceva începe sau se termină” [232, p.190]. Acceptând în principiu că într-un secol intră trei generații, întrucât, se considera atunci, „media vieții sociale utile, a vieții productive a adultului, e de circa treizeci și trei de ani” [232, p.193], Albert Thibaudet afirma că în cazul generațiilor literare segmentarea nu se motivează. Deosebirea ține de ruptura pe care o impun generațiile literare față de continuitatea pe care o respectă, de regulă, generațiile familiale, sociale. „La cealaltă extremitate, susține el în articolul *Ideea de generație* (1921), literații, artiștii, reprezintă caracterul opus, pentru că ești artist și scriitor în măsura în care aduci ceva nou, în care rupi cu un trecut.” [232, p.198]

Criticul stabilește *algoritmul general al unei generații*: „o generație alcătuiește un tot întreg de o vastă amploare”; „are trăsături particulare”; trăsăturile particulare sunt născute „dintr-o mișcare”; trăsăturile particulare „nu se reduc la lucruri sau idei” [232, p.199]. În concluzie, criticul afirmă că „nici o altă problemă în afara celei a generațiilor nu e mai suspusă la rectificări din partea generațiilor succesive și nu poartă mai mult reflexul particular al spiritului în care a fost tratată” [232, p.199]. În viziunea sa, ordinea cea mai adecvată procesului de studiere și elaborare a istoriei unei literaturi este cea a generațiilor. La modul practic, în notițele publicate postum (1936) în cartea *Istoria literaturii franceze de la 1790 până în zilele noastre*, sub îngrijirea lui Léon Bopp și Jean Paulhan, istoricul literar diviza cele cinci secole de literatură franceză în cincisprezece generații literare, iar pentru secolul XIX stabilește cinci generații literare: „generația de la 1789”, „*generația lui Napoleon*” [232, p.350], generația de la 1820; generația de la 1850; generația de la 1885; generația de la 1914.

Așadar, *generația literară* întrunește un șir de trăsături comune: (1) scriitorii ce alcătuiesc o generație sunt născuți în aceeași perioadă, (2) fac parte în principiu din aceeași generație biologică; (3) se constituie în jurul unor scriitori cu nume de rezonanță, care propun o paradigmă estetică nouă; (4) formează grupuri de presiune, cu ideologie proprie, care ulterior se poate transforma în mișcare literară.

Deși conceptul de generație a fost preluat rapid, fiind alternat în istoriile literare românești din perioada interbelică cu cel de epocă literară, termenul cu oarecare independență funcțional-semantică apare mai târziu. O prezență tardivă este chiar la Ion Negoitescu în *Istoria literaturii române* („Generația anilor '40. Pașoptiștii”), apărută în 1991 [165]. Criticul care îl relansează este Nicolae

Manolescu, iar scriitorii care-l fixează în uzul discursului public sunt optzeciștii. După N. Manolescu, bunăoară, literatura română din secolul XX cuprinde trei generații: generația interbelică, șaizecismul și optzecismul [150], pe când Laurențiu Ulici deosebea pentru perioada postbelică o singură generație. Apărută în 1993, cartea lui *Literatura română contemporană* „dispune materia în funcție de criteriul istoric al generațiilor, afirmă Mihai Iovănel, identificând între 1956 și 1986 o unică generație compusă din trei promoții decenale: «șaizeciștii», «șaptezeciștii» și «optzeciștii», cărora li se adaugă «promoția reformată». Compusă din autori al căror debut a fost întârziat de natura anilor '50 (Mircea Horia Simionescu, Alice Botez, Constantin Țoiu, Leonid Dimov ș.a.)” [122, p.126].

Pentru R. G. Țeposu, schimbările pe care le produc nou-veniții în literatură în jurul anului 1980 conturează o nouă generație, deși admite că orice clasificare trebuie luată „cu un grăunte de sare, cu toleranța fără de care literatura ar încremeni într-o judecată schematică” [239, p.13]. Ulterior această generație avea să fie comparată ca structură și manifestare cu generația interbelică. „Generația care în comunism joacă rolul Tinerei Generații interbelice – dar potrivit altor reguli –, afirmă M. Iovănel, este generația optzecistă, care, spre deosebire de generația șaizecistă a lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, unificată în principal de reacțiunea la realismul socialist al anilor '50 și mai puțin printr-o poetică de grup, este compactă atât biografic (prin formarea în cadrul unui număr redus de cenacluri), cât și teoretic (un prim concept unificator va fi textualismul dezvoltat de Marin Mincu, dar și de optzeciști ca Gheorghe Iova, ulterior substituit, din a doua parte a anilor '80, prin conceptul-umbrelă al postmodernismului)” [122, p.127]. În eseu *Poezia generației '80*, criticul Nicolae Leahu, care prezintă optzecismul ca un tot întreg, incluzând în câmpul analizei sale și câțiva poeți basarabeni, distinge ca semnificative pentru conturarea unei generații literare „câteva momente ce țin de mentalitatea și comportamentul generației 80” [131, p.41], acestea fiind: generația „ca formă de rezistență estetică”; constituirea din „grupuri literare distincte”; preocuparea optzeciștilor înșiși „pentru delimitări generaționiste” etc.

Preocuparea aparține de generația '80, în zona ei basarabeană, vine din partea criticului Eugen Lungu. În 1995, acesta publica antologia *Portret de grup*, prin care arăta existența optzecismului basarabean ca parte a unei generații literare. În Basarabia, optzecismul lua ființă prin poezie. Începutul este stabilit în anul debutului ca poet al lui Nicolae Popa (*Timpul probabil*, 1983) sau al poetei Lorina Bălțeanu (*Obstacolul sticlei*, 1984), cum afirmă criticul Grigore Chiper în cartea sa *Poezia optzecistă basarabeană. Schimbare de paradigmă* [43]. Ca generație compactă însă se manifestă la sfârșitul

deceniului nouă, când se lansează prozatorii. Anul 1988 este luat de reper în legătură cu debutului lui Vasile Gârnet prin romanul *Martorul*. Menționăm că dacă poezia optzecistă a cunoscut exegeze, unele consacrate deja, analiza și comentariul prozei, îndeosebi ale romanului optzecist, sunt disipate în diferite studii (poate și din cauza domeniului extrem de vast) sau în volume de critică literară (compuse în principal din cronici). Tot așa stau lucrurile și cu critica literară. Încercarea noastră în lucrarea de față este de a construi un tablou al liniilor de mișcare a romanului optzecist (mizând în principal pe comentarii aplicate pe o serie de romane), creând eșantioane reprezentative (pentru segmentul regional al optzecismului și pentru cel general românesc) și constituind în cele din urmă portretul complet al romanului optzecist basarabean.

Optzecismul basarabean s-a născut pe muchia schimbării sistemului politic și administrativ, în momentul clătinării imperiului din care RSSM făcea parte. Căderea unui colos statal ca cel al URSS-ului a lăsat amprentă în chip evident asupra impunerii și evoluției de mai departe a acestei generații, „tardooptzecismul” (Mircea Cărtărescu) basarabenilor are în mare parte această explicație. Aflarea la „periferia câmpului literar” a scriitorilor optzeciști din dreapta Prutului este proprie și celor basarabeni, deși, la momentul debutului, tinerii scriitori din RSSM mai prind tiraje impunătoare ale primelor lor cărți. Bunăoară, romanul de debut al lui Vitalie Ciobanu, *Schimbarea din strajă*, apărea, în 1991, într-un tiraj de douăzeci de mii de exemplare. Alții însă rămân cu manuscrise în edituri, așteptând ani buni să debuteze. Asta explică în mare măsură completarea tabloului optzecismului basarabean cu nume noi abia după 1993-1995, intrările continuând până în anul 2000 (uneori și după), când se anunță un nou tip de literatură, care nu se mai știe dacă aparține unei generații compacte. În *postumanism*, conceptul de generație literară înclină spre disoluție.

#### **1.4.6. Generații, promoții, modele**

Cum s-a arătat mai sus, în istoriografia literară românească nu există unanimitate cu privire la delimitarea generațiilor literare. Situație valabilă și pentru istoriile literare publicate pe segmentul basarabean. Mihai Cimpoi, bunăoară, aplică principiul deceniului, stabilind o generație șaiszeci, alta șaptezeci, o alta optzeci. Aceeași perspectivă este de găsit și la unii editori. Editura Cartier, spre exemplu, a publicat în anii 2015-2017 trei antologii de poezie, care configurau trei cercuri generaționiste postbelice: *Portret de grup. După douăzeci de ani. O antologie a poeziei optzeciste din Basarabia* (2015, antologator Eugen Lungu), *Dreptul la nume. O antologie a poeziei șaiszeciste*

din *Basarabia* (2016, antologator Andrei Țurcanu) și *Caligrafii. O antologie a poeziei șaptezeciste din Basarabia* (2017, antologatoare Lucia Țurcanu). În viziunea noastră nu unitatea cronologică (deceniul) ar trebui să stea la baza delimitării generațiilor. Definitorii ni se par totuși trăsăturile care anunță o anumită identitate de substanță: îmbrățișarea acelorași principii estetice, mișcarea în spațiul aceleiași ideologii literare, grup compact, compatibilitatea biologică, în tot cazul fără salturi extreme. Altfel, considerăm că ceea ce se numește de obicei *generația '70* nu este decât o *promoție*, care a tras în timp spre două generații: unii țin de estetica șaizecistă (Nicolae Dabija, Ion Hadârcă, Ion Bogatu, din basarabeni), alții au evoluat spre cea optzecistă (Arcadie Suceveanu, Leo Butnaru). Tot așa cum în anii '90 vom deosebi *promoția '90* a generației '80.

Optzeciștii (scriitori, teoreticieni și istorici ai fenomenului), după ce au scos serii cu sigila generației, prin 1995 se arată oboseți de neconținutele discuții pe tema generației '80, încadrând-o ca fapt împlinit în tabloul general al istoriei literare românești. Mihai Iovănel îl invoca în acest sens pe Gheorghe Crăciun, care într-un text publicat în nr. 6 pe 1995 al revistei orădene *Familia*, afirma următoarele: „Părerea mea este că în cultura română s-ar putea vorbi de patru mari modele literare, sau patru paradigme: modelul bonjurist, cel junimist, cel interbelic și cel optzecist sau postmodernist sau cum vreți să-l numiți. Începând cu anii 1948 și până în 1970, dincolo de proletcultism, acest model constă din recuperări și epuizări ale unor etape care n-au apucat să se consume natural din cauza nenorocirilor care au venit peste noi. Părerea mea este că acest model în care noi suntem acum este într-o perioadă de regres, de coborâre, că el a avut în generația 80 momentul de vârf și că ceea ce se întâmplă de zece ani încoace ține de același model, iar cei ce se numesc generația 90 nu fac decât să-l epuizeze” [122, p.131]. Clasificarea lui Gheorghe Crăciun este demnă de luat în seamă de istoricii literari și de cei ai genurilor literare.

Întrucât, așa cum s-a putut vedea din cele prezentate până acum, optzecismul literar înseamnă implicit și în mare măsură postmodernism, extinderea lui capătă legitimitate și pentru alte literaturi. Expresia *generația '80* este aplicabilă, de regulă, literaturii române, dar, existând această identitate între optzecism și postmodernism, am considerat motivată incursiunea în literaturile din regiunea noastră, în mod special pe segmentul postmodernist al lor. Am considerat că ceea ce denumesc conceptul *generația '80* poate cuprinde o realitate mai largă, acoperind literaturile din centul, sud-estul și estul Europei, fiind specifică cu precădere literaturilor din fostele țări socialiste.



## 1.5. CONCLUZII la capitolul 1

Sinteza asupra aspectului teoretic al obiectului cercetării noastre a determinat stabilirea unor repere conceptuale operaționale pe care le vom pune la baza studiului romanului generației '80.

- Romanul ca gen literar este înțeles ca o structură proteică, „indisolubilă”, care scapă definiției exhaustive.
- La definirea romanului se va ține cont de algoritmul bahtinian: 1) „romanul este o formă pur compozițională a organizării maselor verbale; prin ea se realizează în obiectul estetic forma arhitectonică a desăvârșirii artistice a unui eveniment istoric ori social, fiind o variantă a încununării epice”; 2) „romanul este o diversitate socială, organizată artistic, de limbaje, uneori de limbi și de voci individuale” și 3) „ca ansamblu este un fenomen pluristilistic, plurilingval”.
- În studiile de specialitate se acceptă compatibilitatea conceptuală în cazul termenilor de naratologie și poetica romanului.
- Studiile naratologice au creat reprezentări științifice care au stabilit conceptele funcționale în cazul analizelor teoretice, mai cu seamă asupra romanului. Lucrările filosofilor literaturii, naratologilor și istoricilor genului (M. Bahtin, E. Auerbach, R.-M. Albérès, G. Genette, C. Bremond, J. Lintvelt, U. Eco, B. McHalle, N. Manolescu, D. Lodge ș.a.) conțin concepții și tipologii uneori extrem de riguroase asupra modului de construcție și funcționare a epicului românesc. Din aceste teorii s-a dedus o realitate și un adevăr neîndoielnic: romanul este un gen în mișcare, care împinge înainte, prin natura sa, poetica prozei și naratologia.
- Conceptul de postmodernism, apărut la sfârșitul anilor '60, a fost folosit de americanii Toynbee, Irving Howe, Harry Levin. Legitimarea lui s-a produs prin contribuția unor nume importante precum Ihab Hassan, Malcom Bradbury, Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo, David Harvey, Linda Hutcheon, Matei Călinescu, Brian McHale ș.a.
- S-a constatat că există câteva tipuri de postmodernism: un curent general, lansat la mijlocul secolului XX; postmodernismul american, postmodernismul european. În cel european se distinge postmodernismul vestic și postmodernismul estic. În funcție de contextul național, se disting aspectele naționale ale curentului.
- În legătură cu perioada literară investigată, s-a constatat că postmodernismul din spațiul

țărilor „postapocaliptice”, din care fac parte și România, și Republica Moldova, s-a afirmat odată cu scriitorii care au debutat în jurul anului 1980, formând o generație „transnațională”, numită în spațiul literaturii române generația '80. Totodată, s-a constata că atât în România, cât și în țările din spațiul ex-sovietic a existat un postmodernism *avant la lettre*.

- Între optzecism și postmodernism există coincidențe conceptuale, paradigmatică, de extracție ideologică și estetică. În mare parte optzecismul este postmodernist, deși între optzeciști se numără și scriitori care cultivă o estetică modernistă.

## 2. FIGURI REPREZENTATIVE ALE OPTZECISMULUI ROMANESC DIN ȚĂRILE EX-COMUNISTE

Cum s-a arătat în paragraful *Postmodernismul estic*, în partea de Est a Europei s-a manifestat, dar în condiții și cu motivări speciale, aceeași estetică a postmodernismului. Curentul a marcat toate ramurile artei. Postmodernismul literar a înregistrat limbaje dintre cele mai insolite. Interesul pentru experiența postmodernismului estic este constant. Bunăoară, un grup de cercetători ruși au investigat practicile postmodernismului din literaturile slave, elaborând un volum de sinteze intitulat *Постмодернизм в славянских литератур*, care poate servi drept ghid în spațiul postmodernismului slav [284]. Așadar, postmodernismul estic este un fapt împlinit. Cât privește impactul scriitorilor lansați în literaturile estice, sud-estice și central-europene din anii '80, s-a constatat că, preponderant, ei au îmbrățișat paradigma postmodernismului. În unele cazuri, ei au legitimat, prin scrierile lor, conceptele și limbajele narațiunilor postmoderniste.

De regulă, generațiile de scriitori sunt analizate în interiorul literaturilor naționale sau al unei literaturi imperiale, dacă este cazul. Conștienți de faptul că o literatură înseamnă un proces literar viu, conectat la pulsul unor societăți și literaturi concrete, credem totuși că în cazul generației '80 putem aborda acest fenomen și din perspectivă *transnațională*, având în vedere prin acest concept literatura din *regiuni suprastatale*. În general, optzecismul este un fenomen propriu culturilor și literaturilor din țările care aveau în anii '80 ai secolului XX un regim politic și administrativ totalitar. Spiritul generaționist optzecist se manifestă în literatura rusă, în cea ucraineană, în toate literaturile din țările socialiste. După mai bine de trei decenii de dominare a arenei social-culturale în țările „postapocaliptice”, fenomenul a intrat pe panta clasicizării. Secolul XXI literar începe prin decantarea și analiza la rece a naturii și impactului optzecismului în literaturile naționale, dar și la nivel transnațional. Bunăoară, PinchukArtCentre anunța inaugurarea programului literar *Hotarele generației: 1985-2004* («Грани поколений: 1985-2004»), preconizată pentru ziua de 4 august 2015, cu prelegerea președintelui PEN Clubului ucrainean, scriitorul Nicolai Reabciuk, *Optzeciștii: din underground în mainstream* («Восьмидесятники: из андеграунда в мейнстрим») [282]. În programul evenimentului figurau de asemenea numele scriitorului și criticului Mihail Brânăh, al teoreticianului și culturologului Tamara Gundorova, al scriitoarei Oksana Zabușko. Generația optzecistă a avut și are un impact definitiv și în evoluția literaturii georgiene [285], a altor literaturi din zona Caucazului. Conceptul de optzecism funcționează în

literatura rusă cu sens dublu. Există un optzecism rus plasat la sfârșitul secolului XIX și un altul, situat la sfârșitul secolului XX.

Ideea impunerii unui nou statut al literaturilor în secolul XX european a devenit obiect de investigare pentru un grup de cercetători de la Universitatea *Transilvania* din Brașov, întruniți în grantul de cercetare PNII IDEI\_760, *Discursuri culturale și forme de legitimare a literaturii europene a secolului XX*. Unul dintre ei, Adrian Lăcătuș, observă caracterul suprastatal și transnațional al câmpului experimentului literar, optzecist în esență. Cercetătorul constată că, fiind „percepută încă de multe ori ca o artă combinatorie evazionistă, proza experimentală a Europei Centrale și de Est (cu autori precum Péter Esterházy, László Krasznohorkai, Herta Müller, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun) poate revela, ca *mimesis* anti-narativ, sacadat și negativ, specificul ireductibil al unei experiențe istorie neasimilate și remanente”[124, p.34]. Și exegeta Elena Prus menționează în conferința sa *Unitatea paradoxală a culturii europene: universalitatea valorilor comune și diversitatea expresiilor* că „influența literaturilor naționale/ a autorilor reprezentativi unele/ unora asupra celorlalte/ celorlalți ca realitate de schimb sau opoziție (idei care presupun diversitate), demonstrează cum literaturile naționale s-au constituit ca un ansamblu mai vast” [191, p.40].

Mai nou, profesorul Cristian Moraru anunța în cadrul unei prelegeri ținute la sfârșitul anului 2017 la Universitatea Yale și în aricolul său *Literatura universală nu există – World Literature și recitirea literaturii române în secolul 21*, publicat în revista *Observator cultural*, câteva concepte compatibile cu seria de concepte promovate de noi în lucrarea de față. Este vorba de „conceptul de rețea, mai precis, *ecosistemul literar*”, care oferă „un punct de vedere despre literatura lumii și literatura română în ea la începutul noului mileniu, perspectivă care [...] implică o abandonare sau cel puțin o redefinire radicală a noțiunilor de universal și de literatură universală” [157, p.14]. Așadar, ideile prind contur și suntem pe deplin îndreptățiți să construim acest demers, deoarece în întreaga *zonă* la care ne referim s-a produs schimbarea de sistem social, în întreaga zonă s-a trecut sau se mai trece spre un alt tip de societate, iar optzeciștilor le-a revenit misiunea de a participa la schimbare atât prin activități social-politice, cât și, asta cu atât mai important, la schimbări de ideologie literară, paradigmă, mentalitate, discurs, scriitură. Ei s-au sincronizat în spațiul sistemului de valori europene și au făcut uz de aceleași metode și tehnici de scriere a literaturii, a romanului, în

mod special. Unul dintre adepții acestei idei, criticul basarabean Mircea V. Ciobanu, a și început omologarea tehnicilor și perspectivelor postmodernismului estic într-un tablou general [51, p.14].

Pentru lărgirea ariei de analiză a romanului optzecist, vorbind în termeni sociologici, am proiectat un eșantion reprezentativ, din care fac parte scriitorul rus-francez Andrei Makine polonezul Andrzej Stasiuk, ucraineanul Iuri Andruhovâci, maghiarul Péter Esterházy, bulgarul Gheorghii Gospodinov. Acestor cinci romancieri li s-a alăturat o scriitoare, Oksana Zabușko, care se nimeri să fie tot ucraineancă. Autori incluși sunt optzeciști, atât prin vârsta lor biologică (doar Gheorghii Gospodinov ar fi un optzecist din promoția '90), cât și prin concepții; se declară (ori s-au declarat) scriitori postmoderniști; se mișcă în interiorul aceleiași paradigme; cultivă o poetică romanescă încadrabilă în estetica postmodernismului; toți au o receptare internațională remarcabilă, fiind traduși în zeci de limbi. Am considerat trăsăturile întrunite de romanele acestor scriitori suficiente pentru argumentarea eșantionului.

## **2.1. ROMANUL MAGHIAR, ÎNTRE PORNOGRAFIA SOCIETALĂ ȘI EPICUL FERPAR**

### **2.1.1. Péter Esterházy, scriitorul celei de-A Treia Europă**

Unul dintre cei mai importanți scriitori contemporani, maghiarul Péter Esterházy (1950-2016) s-a manifestat ca autor polivalent, făcând figură aparte în contextul literaturii maghiare și al celei europene. Tradus în mai bine de douăzeci de limbi, el este considerat un inovator al romanului european contemporan. Criticul și istoricul literar Cornel Ungureanu, cel care a acordat o atenție deosebită literaturilor Europei Centrale (domeniul de interes al grupului *A treia Europă*), spunea într-un eseu publicat în anul 2009 în revista *Viața românească* că ar putea să povestească o „jumătate de oră, de ce adevărata cercetare a Europei Centrale începe de la câțiva autori foarte importanți, dintre care unul este chiar Péter Esterházy. E un prozator extraordinar, îmi începeam dialogurile cu cei de la *A treia Europă*, e scriitorul cu cel mai întins arbore genealogic din Europa. Dacă te întorci prin Viena, prin Italia, prin Croația, prin Italia dai de statuile strămoșilor lui. De străzi, de parcuri, de piațete care se numesc Esterházy. Există prăjitura Esterházy, o delicată, mi-a explicat Smaranda. E cu ciocolată. De ce, dacă ai un asemenea arbore genealogic, mai trebuie să scrii și literatură, m-a întrebat unul dintre studenții mei. Și a adăugat celebra frază a lui Călinescu: fiul lui Goethe nu e nimic, un Montmorency rămâne un Montmorency. Da, riguros exact, a răspuns pedagogul care eram, însă Scriitorul Péter se naște într-o

societate – într-o țară – în care aristocrația nu mai există. Vechea aristocrație, fie ea și Esterházy, e înlocuită de noua aristocrație, care e a artiștilor”[247].

Scriitorul (*Anexa nr.1; Anexa nr. 2*), ca și M. Brudbery invocat în paragraful 1.2.2, simte o legătură puternică față de limbă, istorie, trăsătură care instituie diferența dintre postmodernismul american și cel european. În interviul acordat lui Cosmin Cioloș pentru revista *România literară*, Péter Esterházy menționa că reprezintă „ceva care e foarte legat de limbă și în același timp vin din Europa Centrală și de Est, din Ungaria”, știindu-se foarte legat de istorie. „Pentru această situație, precizează el, e foarte elocventă o dată care apare foarte des în cărțile mele, e vorba de 16 iunie. 16 iunie e o sugestie intertextuală foarte fină. Este ziua în care are loc romanul lui Joyce, *Ulysses*. Aș putea spune puțin exagerat că e ziua în care se petrece fiecare roman modern. În același timp, pe 16 iunie 1958 a fost executat prim-ministrul maghiar Imre Nagy, personaj central al revoluției din '56” [66].

### **2.1.2. Scriitura autobiografică, între ferpar și epopee**

Péter Esterházy și-a dedicat două dintre romanele sale memoriei părinților. *Verbele auxiliare ale inimii* este scris în urma decesului mamei sale (1980), iar *Harmonia caelestis* a fost definitivat la doi ani după moartea tatălui său (1998). Primul, de proporții semnificativ restrânse, trece drept *un ferpar*. Cel de-al doilea, deși are la bază un eveniment de aceeași natură, după volum (809 pagini), seamănă mai degrabă cu *o saga*, cu *o epopee*.

#### **2.1.2.1. Memoria mamei și revelația scriiturii: *Verbele auxiliare ale inimii***

În romanul *Verbele auxiliare ale inimii* autorul recompune ultimele săptămâni din viața mamei sale și moartea ei. Referințe secvențiale la acest moment se regăsesc și în romanul *Un strop de pornografie maghiară*, publicat cu un an mai înainte. Legătura dintre cele două cărți este evidentă. Bunăoară, secvența intitulată tot *Verbele auxiliare ale inimii* din romanul *Un strop de pornografie maghiară* ar reprezenta *in nuce* narațiunea ulterioară: „Treaba asta s-a întâmplat în dimineața aceea toridă de februarie când a murit mama lui, Beatriz Viterbo”. *Cuvântul introductiv* la romanul *Verbele auxiliare ale inimii* reînnoadă istoria din cartea anterioară. Nu întâmplător autorul rezumă aici idei de artă poetică. Înainte de toate, dintr-un plan metadiscursiv, el dezvăluie întrucâtva strategia narativă și anunță tonalitatea ferparului. Relevant este și faptul că textul se deschide cu mărturisirea nevoii de a scrie înainte ca suferința, ca o muțenie năucă, să-i încătușeze harul. „Au trecut deja două săptămâni de la moartea mamei

și trebuie să mă apuc de lucru înainte ca dorința extrem de arzătoare care m-a încercat la înmormântare, adică nevoia de a scrie-despre-ea, să nu redevină acea năucă muțenie cu care am reacționat când am auzit că murise.” Scriitorul nu vrea să reconstituie cu instrumente tradiționale acea realitate. Ideea lui este să renunțe la limbaj, renunțând de fapt la structura canonică atât a unui ferpar, cât și la cea a unui roman. „Nu mă folosesc de limbaj, spune el, nu vreau să recunosc realitatea, și cu atât mai puțin să v-o înfățoșez. Nu-mi trece prin cap nici să definesc lumea asta, pentru că a defini nu înseamnă altceva decât a jertfi în permanență definiția, obiectul definit...” Așadar, *Verbele auxiliare ale inimii* este un *anti-roman* și este un *anti-necrolog*. Deși subiectul face referiri directe la un iminent substrat autobiografic, Péter Esterházy a știut să-l întrețese în manieră proprie în ozorul scriiturii, luându-l drept material pentru băteala pânzelor sale narative. În unul din interviuri el atrage atenția interlocutoarei sale asupra acestui moment: „La mine, trebuie să fii atent cu autobiografia, dacă ceva este sau nu autobiografic. Sau dacă ceva este realitate ori ficțiune. De multe ori, asta reprezintă chiar cheia cărții. Niciodată nu prelucrez evenimentele vieții mele, ci le consider drept material” [66]. Metabolizarea materialului autobiografic în structura ei organică constituie originalitatea acestei cărți.

Romanul *Verbele auxiliare ale inimii* reprezintă o artă narativă înălțată pe răni vii: pe rana sângerândă din trupul mamei și pe cea din sufletul fiului. Naratorul nu povestește o istorie. El folosește evenimentul ca pretext, după care *povestirea devine listare*, de parcă o mână nevăzută întoarce înainte și înapoi paginile memoriei, din care se desprind întâmplări, reacții, gânduri, asocieri, analogii, închipuiri, referințe, conexiuni inter- și transtextuale. În cadrul cu margini înnegrite păstos totul este posibil, întrucât legile și logica lumii comune au fost abolite. Sentimentul tragic pricinuit de pierderea mamei este uneori estompat, altă dată amplificat de conștiința naratorului care își iscodește memoria senzațiilor, cruzimea percepțiilor și agerimea imaginației. Tonalitățile și perspectivele sunt amestecate cu desăvârșire, de aceea adesea nu este limpede cine povestește, fiul sau scriitorul. Stările și experiențele acestei entități bicefale cu o singură inimă sunt mai cu seamă paradoxale, însumând tristețe, suferință, durere, panică, lehamete, nepăsare, compasiune, detașare, înstrăinare, iubire. Sunt cuvintele inimii care cere ajutor, care pulsează, punând în rotire universul textului, un text ce-și caută identitatea. Suferința și moartea mamei îi bulversează fiului lumea lăuntrică, care răbufnește ca o lavă în reacții complexe. Exemplară în acest sens și de mare rafinament este scena despărțirii fiului de mamă („Simt că parcă mă arde. E fierbinte. «Nu te mișca, rana.» Stăm culcați. «Trebuie să plec.» «Du-te, nătăflețule.» Cobor cu greu. Îi sărut mâna. «O să mor», îmi spune mama. «Aș...», îi răspund. «Mi-e frică, băiețelul meu.» Văd

că totuși am murdărit cearșaful de noroi.” [97]). Observația din ultima propoziție a celui care povestește poate însemna detașare și indiferență. Neverosimil, dar adevărat, copiii maturi aflați la patul de moarte al bătrânului părinte ar putea să trăiască stări din acestea. Și totuși observația finală, care pare să-l scoată pe fiu în afara dialogului, este una din exemplarele soluții de limbaj prin care autorul izbuteste să comunice adâncimea regretului filial în fața implacabilei dispariții a ființei care i-a dat viață.

Din universul atomizat al romanului mai fac parte fratele, sora și tatăl. Punctul care focusează gândurile, amintirile și acțiunile lor include deopotrivă ființa mamei și amintirile despre ea. Boala ei le provoacă celor trei copii suferință, în chip firesc, dar ea este și motivul expulzării lor din confortul existențial, al unei blazări cotidiene. Moartea ființei apropiate este resimțită de individ ca o mare pierdere, ca o neacceptată criză, care dezarticulează monotonia, rutina vieții de zi cu zi, percepută ca ritm normal. De fapt dispoziția personajelor oscilează între două linii: cea a regretului participativ și cea a meditației recuperatoare a unei absențe iminente. Întoarcerea fiilor pentru a veghea la căpătâiul mamei lor le readuce în amintire experiențele copilăriei, reflexele ei. Personajele trăiesc în simultaneitatea copleșitoare a trecutului și prezentului, pe care Petér Estreházy reușește să o prezinte cu maximă autenticitate, prin verosimilul situațiilor și reacțiilor insolite și pline de candoare ale personajelor.

Romanul *Verbele auxiliare ale inimii* se remarcă și prin așezarea neobișnuită a textului în pagină. Fără numerotarea paginilor, luat în ramă neagră, romanul ca o frază mare reprezintă fluxul neîntrerupt al reflecției naratorului. Este un flux în două registre: primul așezat în partea de sus a paginii, celălalt, în partea de jos, iar între ele, în câmpul imaculat, se află o neîntreruptă fâșie de alb, un coridor, poate, pentru călătoria sufletului. Limitele de sus și de jos ale ferparului diferă și prin corpul de literă. Reproducem aici pentru exemplificare un singur fragment. Este chiar începutul romanului:

Al Tatălui și al Fiului –  
Deși știam de ani de zile că mama este bolnavă, că „se simte căinește”, ne-a surprins pe toți când ne-a telefonat tata, anunțându-ne cu o voce fermă și precaută, cumpătată și nouă pentru noi, nemaiauzită până atunci, că mama așa și pe dincolo, iar el n-ar considera inutil, aceasta e convingerea sa personală, dacă „în aceste momente” am fi *acasă*, adică dacă ne-am duce acasă, astfel că am început să dăm din colț în colț, să folosim cu toții aceleași cuvinte, să apelăm la ocupațiile cotidiene, care nu suportă amânare, ceea ce nu înseamnă neapărat nepăsare sau lipsă de sentimente, ci mai degrabă manifestare a instinctului natural, acea convingere rațională că „problema” nu poate fi „atât de gravă”, doar niciodată nu a fost atât de gravă (exact cum obișnuia să ne spună tata: „nu e necaz, până nu este necaz, numai când este necaz, e necaz”); dar tatăl nostru s-a răstit atunci la noi, iar noi ne-am năpustit din toate colțurile lumii.



E FRIG... CÂND, ÎN SFÂRȘIT, NE-AM ÎMBRĂCAT, S-A MIRAT FOARTE TARE CĂ PORT CRAVATĂ NEAGRĂ ȘI M-A ÎNTREBAT DUPĂ CARE PORT DOLIU. I-AM SPUS CĂ MI-A MURIT MAMA. ATUNCI, M-A ÎNTREBAT CÂND ANUME, IAR EU I-AM RĂSPUNS: – IERI. – S-A DAT PUȚIN ÎNDĂRĂT, FĂRĂ SĂ MAI SCOATĂ NICIO VORBĂ. AȘ FI VRUT SĂ ADAUG CĂ NU AVEAM NICI O VINĂ, DAR MI-AM ÎNGHIȚIT CUVINTELE, AMINTINDU-MI CĂ ACEST LUCRU I-L SPUSESEM ȘI ȘEFULUI MEU. DE ALTMINTERI, CE ÎNSEAMNĂ ASTA? ORICUM, OMUL ESTE ÎNTR-UN FEL PUȚIN VINOVAȚ. [97]

Idea de spațiere insolită a paginii complinește distribuirea povestirii pe dimensiuni temporale diferite, ceea ce ar însemna desfacerea simultaneității organice a percepției timpului și anularea ideii de întreg: sus sunt narate ultimele săptămâni din viața mamei, jos sunt povestite întâmplările, reacțiile ipotetice din lumi paralele, reacții concomitente sau ulterioare pierderii mamei. Aici copiii li se alătură tatăl, a cărui prezență dislocă percepția tragediei. Cu moartea mamei, moare familia. Locul ei îl ia familia văduvă. „AȚI DEVORATO-O PE MAMA VOASTRĂ!” exclamă vocea indefinită a pragului de jos al textului. „(AM DEVORAT-O PE MAICĂ-MEA.)”, repetă fiul scriitor. Ochiul imaginației lui pătrunde în afara vieții, dincolo de ea, în momentele când semnele existenței reale (soț, fii, fiică) se amestecă în chip suprarealist cu ceea ce vor fi însemnând ființele lumii de dincolo, cum ar fi arhanghelul care va fi priveghind sufletul defunctei („PENTRU A NU FI RECUNOSCUȚ, ARHANGHELUL A LUAT FORMA UNUI CRAB DE BUZUNAR, DE MĂRIMEA UNEI VIGONII. «A ÎNTÂMPINAT FOARTE FRUMOS ȘI ANEMIC FINEȚEA SFÂRȘITULUI. IAR MUSTRAREA DE CONȘTIINȚĂ I-A FOST DE-A DREPTUL FANTASTICĂ.»”) [97]. Este locul unde roiesc gândurile, transformându-se în halucinații, unde regretele și reproșurile concresec, unde limitele spațiului cu tot ce înseamnă realitate și închipuire se reconfigurează mereu. Ce era sus se mută jos, ce era jos trece sus.

O conștiință metanarativă înțelege că învălmășeala se potolește cu aceleași cuvinte ajutătoare inimii în ceasurile grele ale ființei: „CÂND SCRIEM O CARTE, ABIA LA SFÂRȘITUL CĂRȚII AFLĂM CU CE ANUME TREBUIA SĂ ÎNCEPEM: AL TATĂLUI ȘI AL FIULUI – ”[97]. Cartea deschisă sub semnul rugăciunii pentru sufletul mamei își întregește semnificația, încheindu-se în chenarul rugăciunii rostite pentru scriitură. Fără a uita de trista realitate a destinului de scriitor care are conștiința că, indiferent de cum ar întoarce-o, scrisul fiului se alimenta din moartea mamei sale („este

lamentabil că scrisul meu crește din moartea ei”). În acest sens constatarea rece și înspăimântătoare, cum că scriitorul ar fi devorat-o pe maică-sa, reflectă în chip metaforic drama creației și a artistului.

### 2.1.2.2. Romanul dinastiei paterne: *Harmonia caelestis*

Scriitorul și editorul francez Jean-Maurice Montremy, în debutul interviului pe care i-l lua scriitorului maghiar în legătură cu lansarea la Paris (decembrie 2001) a versiunii franceze a romanului *Harmonia caelestis*, pe care îl definea ca un „amestec de ficțiune și autobiografie”, afirma: „Acest album de familie învârtește memoria fastuoasă a unei linii. De asemenea scriitorul își reînvie tinerețea din timpul comunismului, între exproprieri și hărțuire. Jucându-se cu toate registrele, de la sublim la trivial, Esterházy impune totuși o formă exigentă, în care toate se articulează și se ornamează cu un sens foarte sigur al compoziției” [267] (*Anexa nr.3*). Și Cornel Ungureanu își încheia eseul său despre romancierul Péter Esterházy cu referințe prețioase la *Harmonia caelestis*: „Unchiul Roberto, personajul care își trăiește autonomia, care e căsătorit cu o braziliană: Sporește HAOSUL, e sfatul părintelui către unchiul Roberto. Sporește haosul – epistemologia anarhică ar stimula procesul cunoașterii care ajunge să slujească HARMONIA CAELESTIS. Și mai ales anarhia din cartea următoare, cea despre Esterházy tatăl – informatorul” [247].

*Harmonia caelestis* a fost definitivat la doi ani după moartea tatălui scriitorului, în 1998. Dacă primul roman, de proporții semnificativ restrânse, trece drept un ferpar, cel de-al doilea, are proporțiile unei epopei. Volumul cărții ne-a trezit imediat asocierea cu romanul lui Mircea Cărtărescu *Orbitor*, dar mai cu seamă cu recentul *Solenoid*. Totuși nu doar volumul îi atribuie romanului *Harmonia caelestis* proprietăți epopeice. Mai cu seamă reconstituirea istoriei familiei nobile Esterházy, urmărită de prin secolul al XIX-lea până în contemporaneitate, face ca acest roman să devină o saga. Péter Esterházy reconstituie în planul ficțiunii românești (întrețesută dens cu informații biografice și factologice) istoria familiei sale pe linie paternă. Autorul afirma că prin această carte a vrut să-și clarifice relația cu tatăl său (un așa-zis tată al său), precizând într-un interviu că el cultivă o relație aparte între biografia sa, între autobiografie și roman/romane. „Motivația scrierii acestei cărți în care, zice-se, e vorba despre tata este că am vrut să clarific relația mea cu tatăl meu. Relația dintre mine-cel-real și tatăl-meu-cel-real, precizează scriitorul, ar încăpea în cel mult o nuvelă de patru pagini” [252]. De altfel, potrivit unor detalii din biografia literară, Péter Esterházy a îmbunătățit ediția a doua a romanului *Harmonia caelestis* (2002) cu un *Apendice* sau *Addenda*, în care a inclus activitatea de informator a tatălui său din perioada

Ungariei comuniste. Documentele descoperite după publicarea primei ediții i-au modificat autorului întrucâtva perspectiva și atitudinea față de personajul central.

Critica literară internațională a observat semnele definatorii ale poetici scriitorului, care îmbină în aceeași linie de subiect impresiile personale și experiențele ficționale. Linia de subiect se dovedește a fi mai degrabă fracturată și explodată decât lineară și deci comodă cititorului. Nu doar sarcasmul, trecerile abrupte de la un procedeu la altul, de la o stare la alta (atât de prezente în narațiune, dar și în comportamentul personajelor, în dispoziția naratorului), dar și distribuirea planurilor narrative, a registrelor discursive, a planurilor literale ale textului fac dovada unui artist neordinar, a unui creator autentic, care a pus limbajul în slujba concepției narrative. Scriitorul și criticul american John Updike observa că în romanele lui P. Esterházy detaliile fizice răsar din umbra ambivalenței emoționale („Physical details leap from the murk of emotional ambivalence”). Pentru scriitor, „totul face parte din text”, niciun semn din pagină nu este de prisos, totul poartă semnificație. În măsura în care se poate judeca în baza unor texte traduse, putem afirma că Péter Esterházy a fost un adevărat creator de limbaj și de lumi.

## **2.2. ROMANUL RUS DE LIMBĂ FRANCEZĂ DIN SPAȚIUL LITERATURII TRANSCULTURALE**

### **2.2.1. Andrei Makine: ipostazele scriitorului**

Andrei Makine reprezintă unul din cazurile neordinare ale literaturii europene actuale. Am putea aminti în același context de româncă de etnie germană Herta Müller, de cehul, naturalizat de literatura franceză, Milan Kundera. Andrei Makine, de rând cu o serie de scriitori ruși sau de origine rusă care l-au precedat, cum ar fi Ivan Bunin, Vladimir Nabokov, realizează conexiunea Vestului cu Estul european în spațiul unei *literaturi fără frontiere*. Născut în Siberia, în 1957, Andrei Makine (*Anexa nr.1; Anexa nr.2*) are rădăcini franceze, una din bunicile sale fiind franțuzoaica Charlotte Lemonnier pe care contorsionările istoriei politice din secolul XX au ținut-o pentru totdeauna departe de baștina sa. Nepotul și-a răzbunat bunica, manifestând o dragoste aparte pentru limba și cultura din care își trăgea rădăcinile și hotărând să se dedice studiului „limbii sale strămaternă”, cum o numea maică-sa pe când era copil.

Ca poet Andrei Makine s-a lansat în spațiul limbii ruse. În adolescență și tinerețe, cum mărturisea

în conferința de presă ținută cu prilejul vizitei sale la București în anul 2013, a exersat formele clasice, poezia cu formă fixă, sonetul, formând structuri mai complexe, cum ar fi coroane constituite din 14-15 sonete. Poezia însă a rămas la vârsta începuturilor, întrucât scriitorul s-a dedicat ulterior altor genuri literare. Înainte de a deveni scriitor, însă și-a dat două doctorate și amândouă în literatură. Primul, despre literatura franceză din anii 1970-1980, a fost susținut la Universitatea de Stat *Mihail Lomonosov* din Moscova. În a doua disertație a analizat poetica nostalgiei în opera lui Ivan Bunin, unul dintre mentorii săi spirituali. Teza a fost susținută la Sorbona, în primii săi ani de aflare la Paris. Scriitorul a fost un timp și profesor de literatură rusă la Școala Normală Superioară din Paris, dar a abandonat cariera universitară în favoarea scrisului.

### **2.2.2. Testamentul francez și romanul ca gest recuperator**

Când ajunge la Paris, A. Makine desoperă Franța cea reală. Clivajul iminent dintre mit și realitate nu-l sperie. Scriitorul era călit, venea doar din spațiul URSS-ului. De altfel, experiența din URSS, care a însemnat lipsuri și asceză, l-a ajutat să reziste în fața provocărilor și condițiilor extrem de dificile în care se pomeni emigrantul sovietic. În unul din interviurile sale scriitorul afirma: „M-a salvat faptul că am primit o bună călire sovietică... rezistența, puțința de a te mulțumi cu puținul. Întrucât pentru toate era disponibilitatea de a neglija interesul material și tendința către cel spiritual” [281] (*Anexa nr.3*). Se știe că, la începutul vieții sale pariziene, Andrei Makine a locuit într-o criptă din Cimitirul Père-Lachaise. Anticipare, premoniție, semn al destinului? Nevoia unui loc pentru adăpost (cripta avea lumină și apă!) și hotărârea tânărului scriitor de a sta „cu chirie” (soluție insolită, firește, dar cât caracter!) în unul din cele mai cunoscute cimitire din lume era într-un anume fel avansul paradoxal pentru celebritatea pe care i-a adus-o mai târziu publicarea celui de-al patrulea roman. Notorietatea scriitorului este în creștere, iar recunoașterea valorii sale prin alegerea, în 3 martie 2016, ca membru al Academiei Franceze, printre cei „patruzeci de nemuritori”, pare să împlinească un plan dinainte stabilit în destinul său literar.

Scriitorul a parcurs calea din cripta luminată a cimitirului oamenilor celebri spre fotoliul cu numărul 5 de sub cupola academică franceză, tot așa cum neamul său a străbătut acoladele istoriei dinspre Vest spre Est și de acolo, asemenea unui reflux al sângelui, înapoi la origini. Secolul XX se încheia pentru memoria familiei Lemonnier-Makine cu întoarcerea scriitorului în cultura străbunilor săi, iar următorul începea prin recunoașterea lui drept mare creator în spațiul limbii și literaturii franceze. Așadar, născut la Krasnoiarsk, Andrei Makine a cunoscut celebritatea la Paris. Destinul lui

apare simbolic pentru destinul Europei în general, scriitorul refăcând prin opera sa, numită adesea transculturală, unitatea culturală și literară a Europei continentale. Venind din afară, din Siberia, în scurt timp el s-a așezat în miezul ei artistic, la Paris.

Andreï Makine și-a făcut cunoscut numele de scriitor prin romanele scrise în limbă franceză. Debutul a avut loc în anul 1990 cu romanul *Fiica unui erou al Uniunii Sovietice* (*La Fille d'un héros de l'Union soviétique*). Povestea debutului merită să fie invocată măcar rezumativ, întrucât este ea însăși un subiect de roman. Se prea poate că ideea romanului ține de perioada aflării scriitorului la Novgorod. Fiind scris de un rus și direct în limba franceză, editurile pariziene îl respingeau din neîncredere și prejudecăți. Scriitorul, într-un final, se hotărî să le spună editorilor ce voiau să audă: că romanul este scris de dânsul în limba rusă și că este tradus în limba franceză de Albert Lemonnier, o invenție a scriitorului. Mai dificil a fost când editorul i-a cerit lui Makine să prezinte textul original, pentru a verifica profesionalismul traducerii. De vreme ce textul în limba rusă nu exista, autorul s-a văzut nevoit să scrie în timp record varianta în limba rusă. În cele din urmă, romanul *Fiica unui erou al Uniunii Sovietice* a apărut la Editura Robert Laffont, în traducerea inexistentului Albert Lemonnier, autorul ficționând numele străbunicii sale pe linie maternă. Au urmat apoi alte două romane: *Confession d'un porte-drapeau déchu* (1992), *Au temps du fleuve Amour* (1994). În anul 1995, la Editura Mercure de France, vede lumina tiparului cel de-al patrulea roman al lui Andreï Makine, *Le Testament français/ Testamentul francez*, care i-a adus scriitorului recunoaștere. După cele trei premii importante care l-au propulsat în prima linie a romanului francez, Andreï Makine a continuat să provoace lumea literară cu alte invenții. Bunăoară, timp de zece ani (2001-2011), scriitorul a publicat romane de o altă factură – filosofică, metafizică –, semnându-le cu pseudonim. Luarea unui pseudonim (care se dovede prosper) arată dedublarea ontologică ascunsă în interiorul personalității scriitorului. Se pare că, așa cum recunoștea el însuși, Gabiel Osmond îl reprezintă pe Andreï Makine cu adevărat, mai cu seamă prin directetea cu care abordează subiectele esențiale ale vieții umane, ca cel al iubirii.

### **2.2.3. Dualitate și individualitate: testamentul lumilor concave**

Romanul *Testamentul francez* este cartea care l-a făcut celebru pe A. Makine. În ea se concentrează esența scriiturii sale. Romanul, ca și *Verbele auxiliare ale inimii* al lui P. Esterházy, este clasificat adesea ca proză memorialistică. Mélat Hélène, directorul Centrului de studii franco-ruse în științe umanistice și sociale din Moscova, în studiul său *Andreï Makine: Testament français ou*

*Testament russe*, sublinia una dintre caracteristicile esențiale ale romanului lui A. Makine: *dualitatea*. Critica francofonă a constat că una dintre problemele pe care se centrează discursul românesc al lui A. Makine este cea a identității. Cercetătoarea Elena Prus atrăgea atenția asupra acestui fapt în studiul său *Andreï Makine: mythocréation identitaire française* [268, p.166-176], analizând o altă lucrare a academicianului francez, *Cette France qu'on oublie d'aimer*. Marcat de problema autoidentificării individului, universul românesc al *Testamentului francez* stă sub semnul dualității, prezent de la începutul poveștii până la sfârșit. „Romanul, afirmă cercetătoarea franceză, [...] conține, începând cu paratextul, semnele concrete ale dualității care caracterizează: un nume de autor rus, un prenume nefranțuzit și un cuvânt «francez» în titlu. De fapt, de-a lungul textului, francitatea și rusitatea tot interpretează o partitură în care va domina ba vocea uneia, ba a celeilalte” [266, p.41] (*Anexa nr.3*). De bună seamă, naratorul reprezintă el însuși înainte de toate o conștiință duală, reconstituind imaginea copilăriei sale siberiene marcate de prezența luminoasă a bunicii Charlotte Lemonnier.

În altă ordine de idei, istoria *Testamentului francez* conține și povestea efortului de păstrare și perpetuare a identității. Acea femeie frumoasă, răătăcită în imensitatea înzăpezită a Siberiei, „se născuse în Franța, la începutul secolului, în familia lui Norbert și Albertine Lemonnier”. Se îndrăgosti de un rus și rămăsese să trăiască toate dramele și tragediile noii sale patrii. Înfruntarea intemperiilor istoriei, fidelitatea față de sine și cei dragi inimii sale, păstrarea legăturii tănuite cu patria sa de origine, fără a respinge lumea în care îi fu dat să trăiască, constituie una din cele două linii narrative ale romanului.

Istoria copilăriei povestitorului reprezintă cea de-a doua linie de subiect. Nepotul de fiică al lui Charlotte își caută reperele proprii sale identități. S-a spus în legătură cu semnificația romanului lui Andreï Makine că reprezintă arhetipal calea regăsirii identității pierdute. Dar Charlotte Lemonnier nici pentru o clipă nu și-a pierdut legătura cu lumea din care venea. În lumea sa lăuntrică firea i-a rămas aceeași. Nepotul însă, rememorând propriile experiențe și amintirile bunicii sale, își caută sau își construiește mai cu seamă identitatea. În finalul romanului, prin scrisoarea pe care o primește nepotul după moartea bunicii, se deznoadă în mod neașteptat firele încâlcite din destinele personajelor. Adevărul se dezleagă și nepotul află că nu-i venea rudă de sânge lui Charlotte. El era nepotul de suflet, fiind adoptat după moartea mamei sale naturale în gulag și crescut cu dragoste și grijă de familia sa cu rădăcini franceze. „Seara, povestește naratorul, mai mult ca să am conștiința împăcată, m-am hotărât să citesc până la capăt paginile Charlottei. Iarăși am dat de femeia închisă, de atrocitățile din lagăr și de copilul care adusese în lumea aceea aspră și murdară câteva clipe

senine... Charlotte scria că reușise să obțină aprobarea de a merge la spitalul în care agoniza femeia aceea... [...] Scrisoarea era scrisă în rusește, iar Charlotte trecea la franceză numai în rândul acela, ca și cum nu ar mai fi fost sigură de rusa ei. Sau ca și cum franceza, franceza aceea dintr-o altă epocă, trebuia să-mi permită o oarecare detașare față de ceea ce avea să-mi spună: «Femeia aceea, care se numea Maria Stepanovna Dolina, era mama ta. Ea a vrut să nu ți se spună nimic cât mai multă vreme...»[147, p.280].

În scrisoarea care-l găsește după moartea ei, bunica desface taina nașterii nepotului. Oricum va fi fost, naratorul își identifica origini franceze, fie acestea și niște origini imaginare, și trăia intens și organic înrudirea sufletească cu ceea ce a însemnat pentru el bunica sa Charlotte și lumea din care venea ea. Crescut și educat în dragoste pentru cultura și lumea franceză, identificarea cu „Atlantida” franceză ieșită din valuri de ceață (imagine obsedantă a tânărului narator) este definitivă pentru universul său lăuntric. Indiferent de ceea ce află din scrisoarea bunicii sale, el își asumase de mult spiritul lumii spre care tindea. Atlantida din imaginația sa îi marcase definitiv identitatea. Așadar, legământul dintre bunică și nepot, deși perturbat de fatalitate, devine semn al destinului său, urmat fără ezitări.

Romanul *Testamentul francez* se construiește din amintiri. Iar amintirile se așază pe linii conexe, două a câte două. Două linii direcționează destinele celor două personaje: naratorul și Charlotte Lemonnier, iar altele două, așezate la nivelul general al construcției romanești, cuprind coordonate spațiale, una reală și alta mitică. În acest sens, ideea despre dualitatea romanului, se susține, fără îndoială. Sunt două lumi, Orientul și Occidentul, a căror legătură se află în miezul destinului Charlottei Lemonnier. Romanul se deschide cu reflecțiile naratorului care contemplă fotografia de epocă. Încă din copilărie îi atrăgea atenția zâmbetul femeilor, prins instantaneu de șirul de fotografii din albumul de familie. Este un procedeu cât se poate de comun pentru un roman de retrospectivă, dar nu acest procedeu asigură valoarea cărții, ci nervul scriiturii, sentimentul, lumina și poeticitatea universului uman construit cu har. Dincolo de amprenta memorialistică a romanului, *Testamentul francez* este un omagiu adus feminității, nobleței, delicateții sufletești, gestului, ținutei, limbajului... „Încă de copil, își amintește naratorul, ghiceam că zâmbetul acela aparte însemna pentru fiecare femeie o mică și ciudată victorie. Da, o revanșă efemeră asupra dezamăgirilor, asupra grosolăniei oamenilor, asupra rarității lucrurilor frumoase și adevărate din această lume. Dacă aș fi știut să o spun pe vremea aceea, aș fi numit „feminitate” felul acela de a zâmbi. Dar limbajul meu era pe atunci prea concret. Mă mulțumeam să cercetez, în albumele noastre cu fotografii, chipurile femeilor și să

regăsesc licărirea aceea de frumusețe pe unele dintre ele.”[147, p.11]. Cu timpul va afla însă că licărire era rezultatul unui „truculeț” pe care îl destăinuise femeilor din jurul său franțuzoaica Charlotte Lemonnier: a rosti discret un „pe-tite pomme”.

Istoria celor două personaje, unul narat și altul narant, formează un ciorchine de povești, întâmplări, istorioare, observații – toate, cu excepția ultimei secvențe a romanului, de factură evocatoare. Deși amintirile se declanșează în valuri, autorul instituie în ele o anumită coerență. Romanul începe cu evocarea copilăriei fragede și se încheie cu secvențe din prezentul naratorului. Prin urmare, coerența timpului, deși perturbată de avalanșele memoriei, pune și în structura romanului necesara ordine. Răsturnarea de situație din finalul romanului, care pare să dinamiteze întregul mesaj al cărții, face parte din strategiile scriitorului.

Tainele bunicii, descoperite din întâmplare de nepot și soră-sa mai mare, îi amintesc naratorului-matur de primele sale percepții. Iată, bunăoară, ce asociații îi trezește amintirea despre fluturii siamezi prin care bunica obișnuia să abată atenția nepoților de la întrebările la care ea încă nu putea răspunde: „Capturarea sfîncșilor împerecheați mi-a readus în minte două amintiri foarte îndepărtate, cele mai misterioase din copilăria mea. Prima, de pe la opt ani, se rezumă la câteva cuvinte dintr-un cântec vechi pe care bunica mi-l murmură mai degrabă decât mi-l cânta, uneori, așezată în balconul ei, cu capul plecat spre o haină căreia îi cărpea gulerul sau îi întărirea nasturii. Cele care mă umpleau de încântare erau chiar ultimele versuri din cântecul ei: ...Și-acolo vom dormi pîn-la sfîrșitul lumii. [...]

A doua amintire nu putea fi datată, atât era de îndepărtată. Nici măcar nu era un «eu» precis în nebulozitatea ei. Doar senzația intensă de lumină, mirosul înțepător al ierburilor și niște dâre argintate străbătând densitatea albastră a aerului – cu mulți ani mai târziu aveam să-mi dau seama că erau funigiei. Insesizabilă și confuză, sclipirea aceea avea să-mi devină totuși dragă, căci reușisem să mă conving că era vorba de o reminiscență prenatală. Da, de un ecou pe care mi-l trimitea ascendența mea franțuzească. Asta pentru că într-o istorisire a bunicii regăseam toate elementele acelei amintiri: soarele de toamnă din călătoria ei în Provența, parfumul lanurilor de lavandă și chiar funigiei aceia unduind în văzduhul înmiresmat. N-aveam să îndrăznesc niciodată să-i vorbesc despre preștiința mea de copil” [147, p.15-16].

Naratorul trăiește revelația propriilor amintiri despre experiența copilăriei, dar și amintirea amintirilor povestite de bunica sa. Așadar, proiecțiile timpului, ale realității și imaginației se ambiguizau și alchimizau continuu. În mintea sa de copil, imaginarul învăluia realitatea, el fiind personajul ce naveta mereu între lumea dispărută, plină de lumini, miresme și chipuri imaginare, și



lumea cea reală, care devenea ea însăși, în consecință, mai altfel decât realitatea însăși: „Realitatea rusă se întrezărea adesea sub patina delicată a vocabulelor noastre franțuzești. Președintele Republicii nu scăpa de ceva stalinist în portretul pe care i-l schița imaginația noastră. Neuilly se popula cu colhoznici. Iar Parisul care ieșea încet din apă purta în el o emoție foarte rusească – răgazul trecător de după încă un cataclism istoric, bucuria de a fi pus capăt unui război, de a fi supraviețuit unor represii uriase. Am rătăcit pe străzile lui ude, acoperite de nisip și de mâl. Locuitorii îngrămădeau în fața ușilor mobile și haine ca să se usuce – cum fac rușii după o iarnă pe care încep să o creadă veșnică” [147, p.35].

Povestitorul va încerca mereu sentimentul unei metafizice învolburări, generat de un cronotop în mișcare, aflat într-un continuu amestec de planuri – ale realității și închipuirii. Lumea Siberiei în care s-a născut și a copilărit este secundată de misterul unei lumi ascunse în mit, în cărți, ziare, fotografii, în subsolurile memoriei. Lumea străbunilor săi și, înainte de toate, a bunicii sale pe linie maternă, franțuoaica delicată Charlotte, este învăluită de cețurile timpului mitic.

Trăsătura esențială a universului acestui roman este ambiguitatea. „Amintirea prenatală”, invocată în citatul de mai sus, se dovedește de fapt o iluzie, spulberată de scrisoarea Charlottei către nepotul său, prin care se închid istoriile romanului: „Noaptea, am regăsit în minte imaginea pe care o crezusem întotdeauna un fel de reminiscență prenatală, venită de la strămoșii mei francezi, și de care, în copilărie, eram foarte mândru. Vedeam în ea dovada francității mele ereditare. Era ziua aceea de toamnă însorită, la marginea unei păduri, cu invizibilă prezentă feminină, cu un aer foarte curat și cu funigei unduind prin spațiul luminos... Acum înțelegeam că pădurea era, de fapt, taigaua nesfârșită și că fermecătoarea vară a fetelor bătrâne avea să piară într-o iarnă siberiană care dura nouă luni. Funigiei argintii și ușori din iluzia mea franceză nu erau decât niște șiruri de sârmă ghimpată nouă, care nu avuse timp să ruginească. Mă plimbam cu mama pe teritoriul „lagărului de femei”... Era prima mea amintire din copilărie” [147, p.281].

Cercul ce închidea cu aflarea unui adevăr dramatic, care îi dezbracă prima amintire din copilărie de ornamentele imaginației. „Nepotul” se dovedește a fi un copil născut în gulagul stalinist, iar „bunica”, înainte să moară, îi dezvăluie taina pe care o păstrase ani de-a rândul. Adevărul trece testamentul bunicii din categoria legăturii de sânge în cea a legăturii de cultură, educație, a legăturii sufletești, care trebuia să fie mai puternică. Prin urmare, dincolo de înrudirea de sânge, identitatea, în viziunea lui Andrei Makine, înseamnă înrudire spirituală și identificarea conștientă a individului cu ethosul unei sau altei culturi. Deși rus pur-sânge, naratorul are o constituție spirituală intrinsec franceză –

aceasta ar fi una dintre semnificațiile testamentului francez lăsat de Charlotte Lemonnier nepotului său.

#### **2.2.4. Conștiința europeană a scriitorului transcultural**

Romanul *Testamentul francez* este unul dintre semnele definitorii ale unei generații. Optzecismul cu aplicații mai largi, transnaționale, cum le-am numit convențional, are o *conștiință transculturală*, de unificare a coordonatelor din diverse spații culturale, dincolo de diferențele de ordin politic și social. Ele sunt depășite cu ușurință sau metabolizate în trupul literaturii pe care o produce și convertite în forme ale artei autentice. Andrei Makine își ia subiectele pentru romanele sale scrise în franceză din viața URSS-ului sau din istoria Imperiului Rus (cum ar fi romanul *Une femme aimée*, 2013, despre Ecaterina cea Mare). În felul acesta el devine un autor de frontieră, de îngemănare a două lumi, a două istorii, a două culturi, pe care reușește să și le asume în opere literare de înaltă ținută artistică. Nici rus, nici francez, și rus, și francez, scriitorul și opera sa intră în categoria de literatură a emigranților, de aceea nici el însuși, se pare, nu se poate defini categoric. Întrebat într-un interviu dacă se consideră scriitor rus de expresie franceză sau scriitor francez cu rădăcini ruse, scriitorul a răspuns scurt și cât se poate de clar: „Eu sunt ceea ce sunt cărțile mele”. Recunoscut ca unul dintre marii creatori în limba franceză, locuind de decenii bune în mediul francez, Andrei Makine încarnează în sine însuși o profundă dualitate ontologică, întorcându-se continuu, prin subiectele din romanele sale, spre Rusia, scriind un îndelung *Recviem pentru Est*, stare asemănătoare cu cea a personajelor din romanele sale.

### **2.3. ROMANUL POLONEZ ȘI IMAGINEA LUMII DECUPATE**

#### **2.3.1. Nonconformistul Andrzej Stasiuk**

Nonconformist și rebel, polonezul Andrzej Stasiuk (*Anexa nr. 1; Anexa nr. 2*) este un caracter insolit. Autor al unui tip aparte de proză – proză de călătorie (imaginară, memorialistică, documentară, ficțională), începând cu eseul *Jurnal de bord* din volumul *Europa mea*, semnat împreună cu Iuri Andruhovâci, congenerul său ucrainean, continuând cu jurnalele *Călătorind spre Babadag* și *Fado* –, Andrzej Stasiuk a publicat un singur roman, dar semnificativ și concludent pentru evoluția romanului optzecist din Estul Europei, romanul *Nouă* [203]. Prin această carte autorul a „fixat” în formula unei reprezentări narrative imaginea ucronică a societății poloneze din anii '90, simptomatică pentru

schimbările economice și mentale prin care a trecut întreaga regiune.

Preocupările narative ale lui Andrzej Stasiuk se orientează deliberat și programatic spre lumile care dispar. Despre aceasta mărturisea scriitorul în interviul acordat lui Ovidiu Șimonca, cu prilejul lansării la București a romanului *Nouă* și a volumului *Fado*. „Întotdeauna, *afirmă el*, scriitorul este martorul a ceva ce se încheie, a ceva ce dispare. O temă a literaturii, chiar banală, este tocmai această trecere, această schimbare, această dispariție a ceva.”[204] Aceasta constituie preocuparea lui. Și mai este ceva: în vreme ce scriitorii din spațiul ex-socialist fac eforturi, adesea disperate, să intre în atenția confrăților lor, a traducătorilor și a criticii occidentale, fiind de altfel el însuși un autor tradus intens și bine primit în Occident, A. Stasiuk se declară un admirator constant și fidel al locului său, al Estului. „Nu mă interesează ce face și ce crede Occidentul, *afirmă scriitorul*. Nu putem să ne plasăm, mereu, într-o poziție care să presupună, în permanență, o raportare la Occident. Eu, pur și simplu, cred că aceste țări despre care scriu, din această parte a Europei, țări foste comuniste, sunt mai interesante, sunt țări postapocaliptice, care au în spate această experiență teribilă a comunismului, care a fost o apocalipsă. Eu n-am nicio problemă cu Occidentul. Dar dacă este să optez între a merge, la propriu, spre Occident, și a merge spre București sau spre Babadag, întotdeauna am ales să merg spre Est.”[204]

Apocalipsa comunistă rămâne una din temele care vor suscita încă multă vreme interesul și atenția scriitorilor din această zonă. Andrzej Stasiuk se întreabă în proza sa cum a putut fi posibilă apocalipsa comunismului în partea noastră de Europă, în lume în general. În același interviu publicat de revista *Observator cultural* în noiembrie 2010, scriitorul preciza că nu manifestă o anumită atitudine politică și că nu simpatizează un anumit partid. „Dar despre comunism îmi pun mereu întrebări. Sunt într-o continuă nedumerire, mă tot gândesc: cum a putut fi posibil așa ceva? Nu pot să răspund la această întrebare. Pur și simplu, a fost posibil. Eu nu-mi propun să dau explicații, eu descriu această lume, atât de diversă, atât de fascinantă, care a trecut prin comunism și care, acum, se regăsește pe sine.” [204] În romanul *Nouă*, autorul se îndreaptă, cum spunea că preferă, spre lumea Estului, care în 1990 făcea eforturi disperate de ieșire din sistemul totalitar și de adaptare la un alt sistem. El pune în iluzia romanului o lume în tranziție, cu iminenta sa distopie, care însemna trecerea din totalitarism spre democrație. Asta supunea ființa umană la eșecuri și mai dramatice decât în totalitarism, or schimbarea socială constituie una dintre cele mai dramatice încercări la care este supusă ființa umană. Pentru autor, *Estul în schimbare* reprezintă viața autentică, suferința autentică. „Aceste țări, *afirmă el*, au trăit comunismul, cu tot ceea ce a presupus acest sistem, dar au ieșit din

comunism. N-au ieșit liniștite, aranjate, dezvoltate. Au ieșit cu traume. Întotdeauna sunt interesante locurile care suferă de ceva, care își caută propria identitate. Dar această căutare presupune viață autentică. Toți acești pași temători spre o altă realitate sunt foarte interesanți. Și te aduc spre o suferință comună, dar și spre un spațiu comun” [204].

Epuizanta zonă de trecere, care pentru unele țări ale spațiului ex-sovietic nu s-a terminat nici astăzi, prezintă pentru scriitor un interes aparte. Viața aici generează adevărate probleme existențiale. Subiectele sunt autentice, exprimă căutări adevărate, iar nu artefacte. Scriitorul este solicitat să se angajeze cu pasiune în reprezentarea romanescă a lumii alunecate în deriva istoriei. Zona de trecere a lumilor dintr-un sistem de organizare socială în altul, trecere prin care ființa umană este deusolată, constituie subiectul preferat al lui Andrzej Stasiuk. „Sub acest strat de comunism, afirmă el, este o întreagă cultură, care nu s-a alterat, e în continuare acolo. Așa e și în România, și în Polonia. Aparent, comunismul a distrus tot, dar eu nu cred că e așa. E o lume fermecătoare, fiecare drum, fiecare sat are un specific, un farmec, sunt zone vii, care își caută identitatea. E o lume care freamătă, care nu se lasă înfrântă, care e autentică. Cu tot respectul, Europa occidentală nu este dătătoare de asemenea tentații și trăiri intelectuale. Zona aceasta – între Occident și Rusia – este o zonă de trecere, este cumva sfâșiată, și de aici interesul meu.” [204]

### 2.3.2. Provocarea romanului fără subiect

Sfâșierea ființei în trecerea de aici dincolo, aflată într-o mișcare care adesea își pierde rațiunea și sensul, constituie punctul de pornire și de ajungere al romanului *Nouă* (1999). Autorului i-au trebuit *nouă ani* – timp de reflecție asupra zbuciumaților ani '90 –, pentru a se putea îndepărta suficient de ei și a-i proiecta într-o structură narativă insolită. Andrzej Stasiuk a reușit performanța de a scrie un roman fără subiect, fără început și fără sfârșit, inspirat din realitatea trivială, din cotidianul cel mai anost, în care fetele visează la cizme noi, pe tocuri, negre și până la genunchi, iar bandiții – la prostituatele rusoaice. Romanul unei suprarealiste goane și fugi printr-un spațiu de urbe labirintică cuprinde viața câtorva „oameni oarecare” (tipologia „omului mic” iese din nou la rampă) – personaje din Varșovia anului 1990. Acțiunea are loc în perioada nașterii noilor relații economice, ale capitalismului – un capitalism sălbatic, cu inerentele drame ale falimentului și sucombării viselor de prosperitate din anii '80. Ovidiu Șimonca bănuia că Paweł, ratându-și șansa de a ajunge un om prosper în noua Polonie, va fi având nostalgii comuniste. „Mă gândesc la personajul dvs, Paweł, din *Nouă*,

care nu se descurcă în noua societate. Ați vrut să-l impregnați cu o anumită nostalgie după comunism?”, îl întrebă el pe autorul romanului, la care acesta îi răspunse negativ: „Nu. Paweł este unul dintre acei polonezi care au încercat să se adapteze noii societăți și n-a reușit. Dar a încercat, a dorit să lase deoparte comunismul și să lucreze, a încercat o afacere, brutal stopată de o societate care l-a respins. Și a văzut că șmecherii izbândesc, ei se îmbogățesc peste noapte. Dar nu cred că este nostalgic. Paweł este un om oarecare – aceștia sunt cei mai interesanți în toată literatura –, pe care viața îl încearcă, dar nu se dă bătut, nu se refugiază în trecut” [204]. Galeria de personaje masculine ale romanului – Paweł, Jacek, Bolek Boluś, Max, Paker – este secondată de cea feminină, luată din aceeași zonă a cotidianului: Zosia, Irina, Beata, Syl, Liuška. De fapt A. Stasiuk nu construiește destine, romanul este elaborat în ideea creării unui *personaj colectiv*: societatea polonă a anilor '90, în interiorul căreia se mișcă câteva proiecții vagi de personaje... S-ar putea crede că acesta este un neajuns al construcției romanului, dacă asemenea „personaje”, cu destin imprecis și zigzagat, nu ar face parte din chiar concepția lucrării. Narațiunea, de tip secvențial, trece de la un personaj la altul, care se mișcă, cu mica sa istorie, cu viața sa, pe fundalul proiecției unui personaj generic – Varșovia, asamblată și ea, în decorul de fundal al Poloniei, încorporată și aceasta, la rândul ei, în metaimaginea unei zone geografice „ex-socialiste și ex-totalitare”, care cuprinde Polonia, un fragment de Ucraină, un alt fragment de Rusie, un alt fragment de Germanie etc. *Conceptul naratologic generativ* al lui Andrzej Stasiuk absoarbe realități geografice și politice extinsese peste contururile unei țări, ale unui oraș, ale câtorva istorii umane, fie și reprezentative. Romanul cuprinde lumea scriitorului, Europa sa, așa cum o desprindem și din eseul *Jurnal de bord*: lumea surprinsă într-un timp concret, secvența de timp istoric prins între prăbușirea unui sistem (totalitar) și formarea altui sistem (pluralist).

### 2.3.3. Omul mic, individul oarecare

Predilecția lui A. Stasiuk pentru omul obișnuit, pentru omul statistic, explică de fapt tipul de proză și tipul de roman pe care le cultivă. Paweł este tipologic polonezul de rând care a crezut în schimbarea sistemului, s-a angajat în afaceri, fiindcă asta simțea că îi este vocația încă de mic. A muncit pe brânci pentru a ajunge un om de afaceri. Însă orice sistem social își arde valorile și naște bolile sale. Noul sistem își devoră și el neapărat copiii. În tranziție se instituie alte relații economice, dar și alte forme ale parazitismului financiar, altă mafie... Utopia lumii libere și democratice, fără racile sociale se spulberă rapid și irevocabil... Racketul, bunăoară, prin care a trecut zona Europei Centrale și de Est este una din axele tematice ale romanului. Deși remarcăm că nici autorul, nici

naratorul romanului nu o evidențiază ostentativ (o temă productivă, totuși), la fel cum nu le pune într-o refracție preferențială nici pe celelalte. Nu tema contează, în cele din urmă pentru romanul lui A. Stasiuk, ci acea *atmosferă* monotonă a lumii debusolate. O exasperare mocnită domină aerului Varșoviei crepusculare, apocaliptice din care nimeni nu poate ieși. Indivizii sunt captivii acestei lumi, care se zbate ca în viscerele unui monstru. Inclusiv Max, mafirotul, capiștea hoților, este nefericit: fiul său, unicul fiu, este absorbit de otrava perversiunilor. Nimeni nu se simte împlinit. Angoasa pune stăpânire pe universul întreg, „totul arăta ca după o înfrângere sau epidemie, fiindcă străzile și podurile erau pustii, iar pasagerii din autobuze semănau cu niște deținuți sau fugari” [203, p.209].

Așa cum o epicul are nevoie de fabulă, iar fabula de actanți, Paweł este personajul care străbate lumea romanului. Intrat în datorii, el încearcă să-și remedieze situația. Prins într-un cerc al neputinței și al lipsei de sprijin din partea prietenilor de cândva, încearcă disperat să-și salveze afacerea în derivă, apelând la colegii de odinioară, îmbogățiți în noua Varșovie prin furt și estorcări. El nu știa, în naivitatea sa, că tocmai ei îi trăgeau capacul. Romanul începe brusc cu această căutare disperată și se încheie cu personajul pe un acoperiș, salvându-se (salvându-se oare? pentru cât timp?) de cei care îl urmăreau. Mișcarea circulară în interiorul unui oraș reia arhetipala mișcare în labirint, unul spațial, altul economic și celălalt temporal. Un timp în care soarele se pare că doar apune, chiar și atunci când e dimineată și se află la Răsărit. Lumina lui opacă se difuzează mereu prin ceață.

Regresiunea lui Paweł are funcție ontologic-recuperatoare. El își răscolește adolescența, vârsta pe când începea să-și câștige primii bani (prima monedă de cinci zloți) și prindea gustul reușitei micilor afaceri, acel gust pe care nu-l poate uita, din care făcuse o adevărată pasiune și o vocație, în cele din urmă: „De fiecare dată își amintea gustul clipei când o așeză [*moneta de cinci zloți – precizare M.Ș.*] pe tejgheua magazinului și privea cum vânzătoarea scoate din ladă oranjada și cum ia de pe raft un baton de ciocolată umplută cu roz, cum i le dă absolut nepăsătoare, adăugând și restul de treizeci de groși” [203, p.165]. Apoi coboară în anul 1983, când, împreună cu prietenul său Jacek, începe afacerile cu puf, cu cojoace etc. Fugare – Jacek alergat de doi tipi necunoscuți, Paweł de asemenea este urmărit în căutarea fără succes a banilor pentru a-și acoperi datoriile –, personajele prozatorului polonez, fie că se cufundă în vis/visare, fie că își întorc pe toate fețele trecutul, își rememorează viața într-un mod cu totul special, în speranța să descopere acolo, „unde la fund, adevăratul început”. Hăituit de gonașii lui Max, cel care pune la cale ruina lui Paweł, Jacek vede oboseala Varșoviei înfrânte. Așadar, istoria pe care o urmărește naratorul acestui roman este istoria unei lumi din Centrul Europei, limitrofă uneia estice, alteia vestice. Spațiul geografic, dar și structura

toponimică a Varșoviei sunt umplute cu o colcăială continuă și amorfă. Spre sfârșitul romanului, naratorul formulează aforistic ideea despre indiferența metafizică a lumii față de clocotul ei interior: „Toate astea se întâmplă și se vor întâmpla, deoarece lumea nu prezintă fisuri și crăpături. Dacă ceva dispare, apare imediat ceva nou” [203, p.267].

Universul reprezentat în romanul *Nouă* este asemenea unui loc visceral. *Lumea este cel de-al doilea personaj colectiv* al romanului. Alături de chipul protagonistului Paweł, de imaginea colectivă a Varșoviei, lumea reprezintă un alt nod al focalizării construcției romanești. Imaginea ei de faptură tentaculară cu o prezență iluzorie se desprinde din percepțiile lui Jacek, bunăoară: „Lumea îi aluneca șuierând prin cap, dar nu-i dădea speranțe și nici nu-i trezea amintiri. Conținutul gândurilor lui era legat de prezent și identic cu ceea ce-i înregistrau simțurile. I se părea că lucrurile nu au niciun fel de consecințe, și nici continuare, asemenea unui program de televiziune care se compune din câteva imagini și nimic altceva” [203, p.209].

*Mișcarea* este certitudinea vieții din romanul *Nouă*. Drumurile, rețeaua de căi constituie nucleul conceptual și generativ al construcției epicului. Personajele contemplă așteptarea, așteaptă, urcă, coboară fără încetare dintr-un mijloc de transport, fie acesta tramvai (poate, tramvaiul înainte de toate), autobuz, tren, mașină. Mișcarea este subsumată unui vector circular, iar ființa umană trăiește o dramatică angoasă a gonirii în desigururi tot mai adânci, asemenea unei insecte prinse în imensa pânză de păianjen. Alteori, personajele fac necesare escapade în trecutul lor. Nimic mai constant și mai sigur în romanul lui Andrzej Stasiuk decât mișcarea vieții, a unui oraș, a unor oameni. Detaliile și nuanțele, amănuntele mișcării înseamnă viața și lumea urbei. Schimbările de peisaj (fie că este vorba de viața unui sau altui individ, a unui bărbat sau a unei femei, a unui om de afaceri deposedat de afacerea sa, a unui hoț, a unui killer, sau a unui mafiot) sunt atât de ne semnificative, încât nimeni nu le mai înregistrează absența, iar absența a ceva sau a cuiva se suplinește imediat, cu puterea regeneratoare nesecată a vieții.

Așa cum A. Stasiuk nu-și propune să-și individualizeze apăsător personajele, să le ridice la înălțimea caracterelor, modul șters de a le pune în iluzie face parte din strategiile sale narative. Lumea și starea contează; or, intrarea în confuzia acelei lumi nu este marcată de însemne delimitatoare. Atmosfera de ilaritate domină spațiul acestui roman, ceea ce ne face să credem că autorul și-a ambiguizat discursul în chip deliberat. Din punct de vedere tehnic, construcția narațiunii amintește scenariul de film, care se sprijină pe cele câteva linii ale vieții personajelor asemănătoare cu liniile de tramvai sau de tren, intrând

și ieșind mereu din gări sau triaje. Impresia de construcție a unei rețele de linii proprii unui triaj sau nod ubicuu de căi și linii impregnează întreaga arhitectură a romanului. Naratorul apare asemenea unei locomotive care trece de pe o cale pe alta, mișcându-se în sens circular într-un cronotop apocaliptic, depresiv și angoasant. Este un timp și un spațiu marcat de „mirosul hainelor vechi, al pantofilor și gustul prafului”, de lumina „cenușie, prăfoasă care se depunea pe obiectele din cameră”. Paweł este prins în teascu timpului, al monstrului care nu iartă pe nimeni. „Nimic nu distruge culorile ca timpul, nimic nu șterge marginile precum curgerea orelor” [203, p.42], constată filosofic naratorul.

În pauzele dintre urmăriri și goniri, personajele se retrag în conul trecutului, și-l reconstituie cu înfrigurare, în speranța deznădăjduită de a se înțelege și de a-și descoperi începutul și cauza declinului, de a afla cine sunt cei care îi amenință cu moartea. Deși urmărirea, goana și pericolul de a cădea în mâinile bandiților constituie motivarea interioară a busculadelor și vârtejurilor de mișcare, *Nouă* nu este un roman polițienesc. El se subsumează romanului de tip social, deși și includerea lui în categoria dată ar fi motivată doar parțial. *Nouă* este un roman despre cursul continuu al vieții, fără început și fără sfârșit. E cum s-ar lua, într-un gest de secționare segmentată, un jet de viață, e cum s-ar lua dintr-un zid un bloc de cărămizi pentru a le studia liantul, rețelele interioare, porii prin care respiră, după care tot atât de bine s-ar pune la loc în marea construcție.

În romanul *Nouă* Andrzej Stasiuk practică un tip aparte de *onirism*. Personajele sale se complac în stări de meditație filosofică, își cultivă regresioni gnoseologice instituite de ambiguitatea dintre veghe și somn. Confuzia dintre lumea reală și cea visată le facilitează intrarea în labirintul trecutului, de unde, într-un mod ciudat, scot la lumina conștiinței dramele existențiale, viața care își pierde progresiv sensul și culoarea.

Naratorul este un fin observator, având harul compunerii lumii din detalii, cât mai fidel comunicate în modulațiile discursului. El fixează în structura și câmpul textului percepțiile extrem de nuanțate ale personajelor față de realitate, raportarea lor la existențialul ce inundă lumina și umbrele lumii în care se zbat. Paweł și Jacek încremenesc de frică atunci când gonașii lui Max ajung la ușa apartamentului în care se adăpostiră. Paralizia de frică este descrisă subtil de narator, care aleargă și el printre obstacolele vieții celor două personaje: „Corpul e sensibil atunci când îl umple frica. Stăteau întinși pe jos, pe burtă, încremeniți, pentru a nu mișca aerul și a nu acoperi lumina” [203, p. 244]. În acele momente povestitorul, ca și Paweł, „semăna cu o șopârlă bolnavă, epuizată” [203, p. 246].

Discursul aforistic și fibra poetică. Prin caracterul aforistic al discursului, proza lui Andrzej Stasiuk amintește întrucâtva de cea a scriitorului ceh-francez Milan Kundera. Observațiile naratorului



devin expresii aforistice: „Toate întâmplările se potrivesc unele cu altele odată ce trec” [203, p. 90] sau „Nu mai recunoștea nimic. Așa se întâmplă întotdeauna când creierul e sătul de sine însuși și tânjește să se elibereze” [203, p. 216]. Discursului aforistic se îmbină cu fibra poetică a textului. Fiind o proză mai mult reflexivă, romanul *Nouă* face loc și observațiilor ochiului poetic. Micile poeme, cu observația pliată pe o undă lirică, fac deliciul acestui tip de proză.

Romancierul polon Andrzej Stasiuk practică o scriitură proprie generației '80. Deși autorul nu-și revendică apartenența la paradigmă estetică a postmodernismului, precum nu o face nici congenerul său ucrainean Iuri Andruhovâci, critica și istoria literară îl localizează în tabloul general al esteticii acestui curent artistic și cultural.

## **2.4. ROMANUL OPTZECIST UCRAINEAN: POSTMODERNISM ȘI FEMINISM**

### **2.4.1. Iuri Andruhovâci: căderea imperiului și înălțarea romanului**

Scriitorii generației '80 din spațiul ex-sovietic se lansează în literatură în plin moment de *perestroika gorbaciovistă*, când imperiul își trăiește ultimii ani, iar noile configurații geopolitice abia își schițează proiecțiile, mai bine zis, abia sunt în mințile serviciilor speciale și ale unor capi ai mișcărilor naționale din republicile-sovietice/socialiste-surori. În oglinda retrovizoare a „personalului” literaturii din Estul și Sud-Estul Europei, care include în mod explicabil și literaturile din țările ex-sovietice, se conturează, cum s-a constatat, o generație '80, comună spațiului desprins din construcția seculară a două imperii de sorginte rusească. Scriitorii optzeciști recurg la paradigma postmodernismului în mod deschis și asumat și se prind în circuitul unei generații optzeciste europene. Deși sunt lansate în literaturile naționale, operele acestor scriitori fac obiectul istoriei literaturii europene, care depășește cadrul literaturii occidentale, prin câteva însemne caracteristice doar acestei zone geografice. Acestea țin de natura relațiilor sociale și istorico-politice ale zonei, de realitățile imediate, devenite sursă factologică pentru construcția romanului (a literaturii în general), de raportarea eului narator la lume ca obiect referențial (romanul poartă, de regulă, alură autobiografică), ceea ce impregnează simultan arhitectura romanului ca operă de construcție narativă.

#### 2.4.1.1. Carnavalesc și utopie: experiența Moscovei

Din arealul optzecismului ex-sovietic am selectat ca fiind exponențial romanul ucraineanului Iuri Andruhovâci, autor consacrat, apreciat pe plan național și european, a cărui operă a fost tradusă în multe limbi. Iuri Andruhovâci (*Anexa nr.1; Anexa nr.2*), s-a aflat în perioada 1989-1991 ca student la Cursul superior de literatură al Institutului de Literatură *Maxim Gorki* de la Moscova, unde a trăit în atmosfera celor din urmă ani ai Imperiului Sovietic. Cunoscut ca poet postmodernist, beneficiind de o bursă la Feldafing, în lunile februarie-aprilie 1992 și-a definitivat cel de-al doilea roman al său, *Moscoviada*, care l-a făcut celebru. Autorul își amintește despre efortul cu care l-a scris, ajungând „seara, sleit de puteri în urma deplasărilor la care îmi sileam eroul printr-o Moscovă imaginară, aflată pe jumătate în descompunere” [2, p.246]. Imaginea centrală a romanului este cea a unui tânăr intelectual ucrainean care hălăduiește într-o Moscovă crepusculară. Moscova care era, cum spune autorul, „deopotrivă centru al imperiului și focar al dezagregării lui. Ca nicăieri în altă parte, la Moscova puteai simți că SISTEMUL își trăia sfârșitul” [2, p.244].

Publicat în anul 1993, romanul *Moscoviada* a intrat în circuitul postmodernismului european prin multiple traduceri. Critica ucraineană l-a așezat încă de la apariție în rândul romanelor de referință ale postmodernismului național, unde se regăsesc lucrări precum *Польові дослідження з українського сексу/ Studii în teren despre sexul ucrainean* (1996) de Oksana Zabușko, *Воццек* (1996) de Yuri Izdrik, *Пикник на льду/ Moartea pinguinului* (1997) de Andrei Kurkov ș.a. Larisa Tibenco afirmă, bunăoară, în sinteza *Pinguinul Mișa și sexul ucrainean*, publicată în hebdomadarul bucureștean *Observator cultural*, că „Andruhovâci este cunoscut de la sfârșitul anilor '80, dar mai ales în anii '90, drept unul din corifeii «fenomenului stanislavian», așa cum este numit un grup de autori originari din orașul Stanislau (astăzi Ivano-Frankivsk) din vestul Ucrainei. Scrierile întregului grup se caracterizează printr-o nouă tematică, prin mânuirea cu virtuozitate a limbii ucrainene și prin manifestarea apartenenței lor culturale europene (care a jucat un rol deosebit de important după îndelungata politică de rusificare). Prin captivantele sale romane *Moscoviada* și *O perversiune*, Andruhovâci a reputat succese în întreaga Ucraină, inclusiv în estul țării. Romanele lui sunt analizate drept exemple de scrieri postmoderne, chiar dacă autorul respinge astfel de definiții. Proza sa este interesantă, în același timp ironică și jucăușă, dar și profund filosofică. În spațiul german, Andruhovâci a devenit cunoscut prin traducerile a doua volume de eseuri, *Ultimul meu teritoriu și Europa mea*” [233].

În spațiul românesc vede lumina tiparului mai întâi lucrarea *Revizuire central-răsăritene*, o simbioză dintre eseu, povestire și jurnal, inclusă în cartea *Europa mea*, alături de proza unei călătorii imaginare, *Jurnal de bord*, a prietenului și congenerului său polon Andrzej Stasiuk. Prefațatorul cărții, criticul și istoricul literar Cornel Ungureanu, autorul unei inedite geografii literare române, dar și europene, afirma că „furiosul, naturalul Stasiuk recuperează spațiul din *Mitteleuropa periferiilor* pe care Europa ultimelor decenii le-a alertat. Același lucru s-ar putea spune și despre Iuri Andruhovâci, nu o dată comparat cu Makine pentru forța narațiunii, dar și, nu în ultimul rând, pentru prospețimea și originalitatea scrierilor sale” [247, p.6].

#### 2.4.1.2. *Moscoviada* intertextuală

Roman postmodernist, *Moscoviada* este un palimpsest prin raportare la renumitul roman al lui Venedikt Erofeev *Moscova-Petușki*. Regăsim corelarea modelului la diverși critici din Estul Europei. În exegeza ucraineană, Olexii Tolociko constată că în construcția textului „nu este dificil să ghicești sursa romanului lui Andruhovâci – «Moscova-Petușki» a lui Venedikt Erofeev. Acest text al literaturii ruse – cândva interzis, iar acum clasicizat deja, la timpul său a fost o lucrare de cult anume în acel oraș și în acel mediu, unde Andruhovâci își ascuțea măiestria «unui cuvânt artistic luat aparte», iar eroul său înainte de plecarea din Kiev se rupea deznădăjduit spre «Lumea Copiilor» după merinde pentru copiii prietenilor săi” [291]. Critica rusă l-a situat în imediata apropiere a aceluiași roman. Andrei Urițkii scria, bunăoară, acum mai bine de un deceniu (2001), că „romanul lui Andruhovâci amintește de ceva de demult știut, însușit, de ceva cunoscut și drag... Și anume, de poemul lui Venedikt Erofeev *Moscova-Petușki*. La drept vorbind, *Moscoviada* este romanul-palimpsest. Andruhovâci a substituit lirica gingașă și subțire a lui Erofeev prin sarcasmul aspru, a amplificat aluziile satirice, a adăugat de asemenea cromatică naturalistă sumbră” [288]. Receptarea românească, prin comentariul lui Mihai Traistă, insistă de asemenea asupra naturii palimpseste a romanului, lărgindu-i semnificativ aria de cuprindere. „Apariția romanului *Moscoviada*, afirmă el, a determinat pe unii critici literari să-l asemene pe de-o parte cu *Moscova-Petușki*, romanul scriitorului rus Venedikt Erofeev, iar pe de altă parte cu romanul scriitorului polonez Tadeusz Konwicki *Mica apocalipsă*. Primii se bazau pe faptul că Andruhovâci a locuit la Moscova exact în perioada când se tipărea romanul *Moscova-Petușki*, iar ceilalți pe traducerea de către Andruhovâci în limba ucraineană a romanului *Mica apocalipsă*” [235].

Romanul *Moscoviada* este țesut dens din referințe la cultura națională și universală. El se deschide concludent cu un motto din opera poetului și traducătorului ucrainean Hrihori Ciubai:

„Pentru ca nici de data asta să nu se aleagă cu vreo pradă de la noi” [2, p.5]. Dincolo de bornele intertextuale livrești la care s-a făcut referință, autorul, luându-l ca reper pe Hrihori Ciubai, se revendică programatic, conceptual, stilistic și politic de la literatura ucraineană de *underground*, cultivată în perioada sovietică în anii '70 de un grup important de scriitori la Lvov.

#### 2.4.1.3. Personajele epopeii de-o zi

Personajul central al romanului este un tânăr poet Otto Vilhelmovici von F. În anul 1991 – în plină epocă gorbaciovistă – el, de rând cu autorul romanului, își face „așa-numita ucenicie literară” [2, p.243] la cursul superior de literatură din cadrul Institutului de Literatură *Maxim Gorki* de la Moscova, pepiniera scriitorilor sovietici, veniți acolo din toate republicile unionale. Identitatea biografică este asimilată de structura personajului, autorul asamblând parțial în construcția romanului său, ca model dialogic, pe cel de-al treilea tip al romanului grec, definit astfel de exegetul rus Mihail Bahtin în studiul său *Biografia și autobiografia antică* [6, p.347]. Romanul se deschide cu invocarea lui Otto, căruia i se va adresa de-acum înainte, ca interlocutor al unui *narator omniprezent și omniscient*: „Ocupi o cameră de la etajul șapte, una ai cărei pereți sunt împânziți cu figurile căzăcești și ale altor oameni de stat din vremea republicii populare a Ucrainei de Vest; în fața ferestrei, acoperișurile Moscovei și aleile de plop, deloc îmbucurătoare; turnul de televiziune din Ostankino nu se vede decât din camerele de pe partea cealaltă a clădirii, dar îi simți prezența; împrăstie în jur, într-un fel letargic, viruși ai neputinței și apatiei” [2, p.5].

Romanul cuprinde o singură zi din cei doi ani pe care Otto i-a trăit la Moscova. Aflarea lui în capitala Imperiului Sovietic se apropie de sfârșit, biletul de plecare este în portofel. E o zi de sâmbătă, o zi obișnuită, care se va dovedi de durată veșniciei în calvarul unui imperiu în cădere și, tocmai de aceea, tot mai convulsiv și mai infernal. Nu întâmplător, titlul romanului reiterează titlurile epopeilor din Antichitate până în secolul al XIX-lea. Suffixul *-ada* atribuie dimensiune de epopee unei singure zile din viața lui Otto; or, calvarul unei singure zile trăite în subteranele KGB-iste ale capitalei imperiului roșu acoperă emoțional și dramatic întinderea unei epopei. Pe de altă parte, romanul lui Andruhovâci reprezintă o replică atât la romanul lui James Joyce *Ulise*, cât și la povestirea lui Aleksandr Soljenițan *O zi din viața lui Ivan Denisovici*. *Moscoviada* se cuvine așezată conceptual între epopee ca profunzime a trăirii umane într-un război nici pe departe sfârșit și romanul sau povestirea ce cuprinde o singură zi din viața personajului.

Biografia lui se desprinde din cele câteva epistole pe care le scrie imaginar (niște solilocvii de fapt) Otto către Regele Olelko al II-lea – un personaj fictiv. Folosind tehnica bulgărelui de zăpadă,

treptat, rostogolire cu rostogolire, narând mai întâi istoria iubirilor sale, apoi istoriile capitulării în fața tentativelor de racolare de către serviciul KGB, naratorul dezvăluie caracterul personajului central. Intelectual pur-sânge, cu descendențe aristocratice s-a născut în Lvov-ul mai degrabă polonez decât ucrainean, suferă de excese ale bunului simț, clachează în fața riscului de a-și expune bunicul unor persecuții grave, se lasă prins în lațul întins de KGB-iști și ajunge vulnerabil pentru restul vieții. Astfel, istoria pe care se pliază subiectul romanului este extrem de simplă, dar reflectă panorama căderii unui imperiu.

Otto este un poet cu vederi naționaliste, vine din Ucraina Sovietică (RSSU), un tip nonconformist, iubitor de băuturi mai mult sau mai puțin tari, iubitor de femei și bairamuri. Pasiunile îl situează elocvent în context. Altfel, mediul literaturii sovietice multinaționale în anul democrației gorbacioviste, 1991, este impregnat și populat exclusiv cu tipi și tipe excesive. Căminul de lângă turnul tv Oostankino reprezintă un fel de axă a lumii care stă să cadă. În ultima zi de aflare la Moscova lui Otto i se relevă ca prin vis, prin nenumărate stări de transă alcoolică și erotică, esența ascunsă a imperiului. Intrat în magazinul *Lumea Copiilor* să cumpere jucării pentru copiii prietenilor săi (un gest la fel de cunoscut tuturor intelectualilor de la periferiile imperiului aflați în acea perioadă la studii în Moscova), zăbovind în nenumărate încurcături și curse, se pomenește închis în magazinul care își încheiase programul. Din disperare că-și va rata întoarcerea acasă, la Kiev, că nu va putea scăpa de tipul care îl urmărise neîncetat, coboară în subsolul magazinului, intrând în cu totul altă lume, descoperind lumea paralelă a subteranelor KGB-iste ale Moscovei și ale imperiului.

Calvarul parcurgerii acestui infern îi dezvăluie adevărata esența a lumii de la suprafață, care a fost și este condusă secole la rând de politic zămisliță în subteranele istoriei și ale strategiilor imperiale. Scenele din catacombele Moscovei sunt de un burlesc și carnavalesc debordant, multate în mare măsură pe drama unor indivizi și popoare ținute ostatece. Ieșind ca prin minune (o minune suprarrealistă) la suprafață, Otto dă ciubuc unui însoțitor de vagon în schimbul îmbarcării pe raftul pentru bagaje ale unui vagon din trenul Moscova-Kiev. Cu glonțul ce-i umblă prin creier, în rezultatul sinuciderii ratate, Otto iese din calvarul Moscovei roșii.

Întâmplările se adună pe *orizontala* liniei narrative, retrospectiile sunt croșetate cu grijă în textură, cele câteva referințe la biografia personajului sunt dozate și menite să ambaleze în turnesol destinul personajului, iar seria de monologuri ale lui Otto von F. către Majestatea Sa ridică narațiunea la nivelul prozei suprarrealiste.

Atmosfera Moscovei este prinsă cu lux de amănunte în descrieri nuanțate cu detalii, imagini olfactive, gustative, auditive, tactile și de alte tipuri. Sunt memorabile neconținutele scene bahice, dar acestea par simple exersări în decadența stilisticii imperiale față de amploarea labirintului ascuns al orașului și de „Liubianka și cu toate cazematele ei cu tot (adică ORAȘUL INTERIOR, ORAȘUL DIN ORAȘ)” [2, p.47].

#### **2.4.1.4. Erosul ca element al construcției narative**

Tema erosului (reprezentat în diverse proiecții) constituie una dintre dominantele indubitabile ale romanului dintotdeauna, iar ale celui optzecist-postmodernist, cu precădere. Ceea ce impune un profil inconfundabil al acestui roman ține de dezgolirea deliberată a unei nesățioase dorințe de sex, așa cum apare modalitatea de reprezentare a decadenței și nevrozei unei lumi apocaliptice. Exuberanța, voioșia schizoidă, ca și apatia și deznădejdea pot lua forma unei nimfomanii ireductibile. La toate acestea se mai adaugă și parodiarea realităților sovietice, în care viața era ca și cum lipsită de sex. Generația scriitorilor optzeciști a consumat destui pixeli pentru a crea dimensiunea carnavalescă a apetenței sexuale ce domina Perestroika tuturor vârstelor. Din această serie face parte și romanul lui Constantin Cheianu *Sex & Perestroika*. La acest capitol, critica occidentală i-a găsit romanului lui Iuri Andruhovâci afinități cu literatura central-europeană. În articolul *Sfârșitul Imperiului: romanul lui Iuri Andruhovâci „Moscoviada”*, Pierre-Arne Boudin afirmă că tema sexului este utilizată în roman sub pretextul unei dorințe pasionale ca formă de contrast cu năruirea imperiului. Prin urmare, modul în care este dezvoltată tema sexualității face parte din strategiile discursului anti-imperial. Acest tip de subiect a fost folosit în literatura cehă și de Kundera, și de Klima. Unii critici consideră că modalitatea de prezentare a acestui subiect face parte din discursul cultural central-european [292].

Trecând de la vulnerabilitățile pasionale, Otto își mărturisește ceea ce nu ar fi vrut să i se fi întâmplat vreodată. Punctul culminant al confesiunilor sale către Rege îl constituie recunoașterea racolării sale de KGB în calitate de agent de informație. „În biografia mea, se destăinuiește Otto, zace o bombă cu ceas. Și chiar de-aș muri (lucru de care mă cam îndoiesc), cronometrul ei ar continua să ticăie, pentru a sări până la urmă în aer.” [2, p.112-113] Pe când era încă student, un tânăr cultivat și cu mult bun-simț, pentru a nu-l supune riscului pe bunicul dinspre mamă, pe care ofițerii KGB îl foloseau ca pretext de șantaj, invocând colaborarea lui cu fascismul pe terenul ocupat al URSS, tânărul poet nonconformist acceptă colaborarea cu poliția politică. Ulterior Otto își va face mea culpa, deși prin semnarea aceluia acord nu făcuse rău decât sieși. „Nu m-am făcut

însă vinovat față de nimeni, se scuză el. [...] Față de mine însumi tot mă simt însă vinovat. Vinovat că am răspuns citațiilor lor. Vinovat că, în ciuda celor petrecute, eu tot oameni i-am socotit, chiar dacă unii schilozi, și, din nemărginită bună-creștere, le-am întins mâna. Vinovat că am scris hârtia aceea, care acolo, în arhivele lor, se îngălbenește, pălește, se descompune, dar însă se mai află pe acolo, dovadă a slăbiciunii mele, martor al chinului sufletesc și al confuziei, semnată cu numele acela prostesc de pretențios, dar, de atunci încolo, atât de urât. Aceasta este mărturisirea păcatelor mele, o, Rege, și numai din partea Voastră cer stăruitor iertăciune.” [2, p.129]

Personajele lui Andruhovâci, după îndelungata cultivare a unui hedonism bahic, ajung să bea tot ce li se toarnă. Avalanșa de alcool care îl inundă pe Otto asemenea unui potop (imagini ce cadrează de minune cu asumata estetică a grotescului) este desfăcută de capul limpede al naratorului în nenumăratele nuanțe gustative ale tuturor tipurilor de bere care se comercializa (de la slinoasele cârciume de gară până la elevatele magazine valutare) în Moscova anului 1991. Bairamurile din hoteluri și baruri pentru cetățenii străini, dar și cele din bodegile, cârciumile, barurile din prejma gării Kiev sau din camerele de cămin ale cursanților în ale literaturii amintesc – prin amploare și decădere – de anticele orgii cu vestale și soldați romani. Pastele cromatice ale descrierilor sunt adesea îngroșate până la carnavalesc. Elocventă în acest sens este scena „istoriilor fatale cu femei” [2, p.84].

Conceptual, romanul lui Iuri Andruhovâci pune în iluzie o lume carnavalescă, ce se manifestă după legi interioare, bine stabilite și articulate. Universul din romanul lui Iu. Andruhovâci reprezintă o lume pe dos, ce poate fi remediată doar după abolirea legilor carnavalești. Infernul catacombelor Moscovei este construit și reprezentat într-o stilistică a absurdului, a farsei tragice, a bufonadei și panoramei cu semnificații dementiale. În acest spațiu eminamente claustrofobic, în care timpul se anulează iremediabil și se substituie prin a-timp (timpul-mască, timpul-carnaval sparge liniaritatea istoriei), Otto von F. trăiește cele mai tari experiențe. Acolo descoperă o crescătorie de șobolani, un fel de incubator de șobolani uriași, de mare încredere pentru puterea reală a imperiului. „Pricepe, i se destăinuiește Galea – până adineaori femeia iubită a lui Otto, racolată și ea de KGB, în ultimul timp regimul se încrede tot mai puțin în militari. La fel stau lucrurile și cu miliția. Iar dacă situația se agravează și se ajunge la confruntări violente, totul o poate lua foarte bine razna. Așa că, asmuțiți asupra demonstranților, niște șobolani uriași s-ar arăta cu mai mult de nădejde.” [2, p.179] În final, doborât de o infernală durere de cap, Otto își scoate masca de clovn, anulând legea carnavalului, și își trage un glonț în cap.

Universul paralel din lumea catacombelor Moscovei este vizitat imaginar de Otto, cel din text, observat și însoțit îndeaproape de Otto cel ce scrie textul. Acesta își gândește ultimul monolog către Rege în gara Kiev, acolo de unde, obosit, cu febră și un glonț în creier, aciuat ca prin minune în trenul Moscova-Kiev, pornește în călătoria sa de revenire la Itaka. Otto iese din roman obosit și istovit asemenea autorului său care, în 2006, scriind P.S.-ul la roman, își amintea că atunci când își redacta romanul era „sleit de puteri”.

La terminarea romanului, în anul 1992, autorul avu convingere că „spectrele imperiale fuseseră alungate”. Peste paisprezece ani însă, în 2006 va reveni cu un alt P.S. în care nu se mai arăta atât de optimist: „Astăzi, paisprezece ani mai târziu, trebuie să constat următoarele: au căpătat ceva mai multă siguranță [momâile din vitrina imperiului – p.n., M.Ș.], sunt mai pline de viață ca oricând, așa că nici vorbă de spectre. Înarmat cu o conductă de gaz, Ciorap negru își vede, pe mai departe, de atât de ambițiosul său plan. Nădăjduiesc ca nici de data asta să nu se aleagă cu vreo pradă”[2, p.246]. Aceasta fiind ultima frază a cărții, constatăm că, la opt ani de la redactarea P.S.-ului, Ciorap negru a luat în dotare nu doar conducta cu gaz, ci și armamentul cel mai aieva, intrând în coasta de Est a Ucrainei, dezmembrând metodic, parte cu parte, independența și suveranitatea țării lui Otto von F. și a lui Iuri Andruhovâci. Moscoviada unei zile din viața unui personaj se dovedi în timp o epopee extinsă, grotesc și absurd, peste mai bine de două decenii din viața unui popor. Discursul lui Iuri Andruhivâci [276] de la târgul de carte Buch Wien din noiembrie 2014 de la Viena, în care acuza indiferența lumii occidentale față de tragedia țărilor ex-sovietice (a Ucrainei, în particular), țări care au trăit mai degrabă iluzia ieșirii din imperiu, decât eliberarea propriu-zisă, dezvăluie una dintre funcțiile discrete, cea kasandrian-profetică, ale romanului său. Literatura se dovedește a fi viață.

#### **2.4.2. Oksana Zabușko, între emancipare și feminism**

Scriitoarea Oksana Zabușko a debutat ca poetă în anul 1985 (*Anexa nr.1; Anexa nr.2*) și până la publicarea primului său roman semnase trei volume de poezie. Romanul *Studii în teren despre sexul ucrainean* a fost scris în SUA, la Pittsburg, în septembrie-decembrie 1994 și a văzut lumina tiparului la Kiev în 1996, devenind cartea de referință a scriitoarei, asigurându-i notorietate internațională și un mare succes de piață. Rămâne până astăzi cel mai bine vândut roman din literatura ucraineană contemporană. Cartea se înscrie în tendința actuală a literaturii est-europene de scoatere a romanului din autarhia scriitorilor-bărbați, situație la care ne-am referit în eseul



*Tendințele romanului sud-est european* [229, p. 46-51]. Unii critici, mai ales din tabăra celor tineri, au pus la îndoială substanța epică a cărții *Studii în teren despre sexul ucrainean*. „Aparent, este proză (nu i-aș spune chiar roman), afirmă Eli Bădică bunăoară, dar, din punctul meu de vedere, este mai degrabă un fel de poem lung în proză” [11]. Cartea este totuși un roman scris în forma unui monolog rostit de o femeie emancipată, de aceea unii l-au și clasificat de îndată drept roman feminist. Am fi de acord cu aceștia, dacă feminismul ar înseamnă eliberare de prejudecăți, dar el mai înseamnă agresivitate și deformare .

Întrucât este scrisă în manieră postmodernistă, o anumită doză de feminism este chiar indicată. Apoi revolta interioară împotriva implacabilei întâmplări de a te fi născut femeie nu intră neapărat în zona limbajelor *gender*. Ideea insolită a cărții vizează mai degrabă natura sofisticată a ființei feminine, care arată că femeia reprezintă esențial o construcție cu sertare, o *pupa russa*. „*Voi da drumul cuvintelor, mă voi tatua*, declară sfidător naratoarea, în mod grosolan răsare din interiorul ei un alt gen de femeie, cinică, cu maniere de mahala, asemănătoare acelor de pușcăriaș, capabil de orice, în stare să te și înjure la nevoie: dacă omul în totalitatea sa, și acest lucru este valabil pentru fiecare dintre noi, ar fi o mare pușcărie, atunci acest comportament, asemenea unei curve, ar locui în cea mai îndepărtată celulă a ei.” [253, p.8] Impresionează în discursul naratoarei nu atât violența de limbaj, cât ritmul violent al gândurilor, tumultosul monolog interior.

#### **2.4.2.1. Tipologia intelectuală din spațiul ex-sovietic**

Povestea Oksanei cuprinde trei etape ale istoriei sud-estului european: viața în URSS, tranziția ucraineană și descoperirea Occidentului. Confesiunea retrospectivă a eroinei va avea în centru obsesia unei iubiri ratate, iar universul ei se va roti mereu în jurul relației afective, dramatice, fericite, împlinite și eșuate cu iubitul său. Conceptul romanului se sprijină astfel pe monologul genic reperat pe o prezență masculină notorie, Mikola. Romanul se prezintă ca o construcție narativă triplană, cu trei interlocutori: „soarele meu”/el, bărbatul iubit; tu-alteritatea mea naratorială/ Oksana; „doamnelor și domnilor”/ publicul unei universități americane (Harvard, probabil), în fața căruia conferențiază Oksana.

Experiența socială a acestei femei este, la fel, multiplană: viața de copilă și adolescență în familia unui dușman de clasă, în Ucraina Sovietică Socialistă; viața din mult prea îndelungata tranziție ucraineană; experiența Occidentului. În plan sentimental, Oksana re trăiește aceeași traumă morală, rememorată afectiv, cu reveniri obsedante și mișcări în zigzag: agresarea indirectă din partea tatălui său care făcuse un fetiș din a urmări cum crește fetița sa; experiența brutalității

erotice cu Mikola, pictorul genial, „soarele meu”, de care se îndrăgostește iremediabil; câteva epizode erotice efemere, lipsite de firească și organicitate cu „străinii” (mai mult din nevoia de echilibru, din dorința de supraviețuire). Din aceste traume de natură istorică-politică-socială-familială-intimă se alimentează depresia și angoasele Oksanei.

Oksana este o intelectuală rasată, cu studii temeinice, literat, plecată cu o bursă în SUA, la o universitate, pentru un an de zile. Aici își regândește întreaga sa experiență de viață, revenind mereu la istoria literaturii naționale – obiectul muncii și al pasiunii sale intelectuale –; la lipsa de interes sau la interesul fals al cititorului și literatorului american și al celui occidental față de istoria Ucrainei (o oarecare țară din Estul Europei) și, în general, la dezinteresul pe care îl manifestă lumea de dincolo de cordon față de problemele Estului. „Înainte de a trece la prezentare, își persiflează publicul Oksana-personajul, iar tema prezentării sale este *Studii în teren despre sexul ucrainean*, aş dori să mulțumesc tuturor celor prezenți și absenți pentru indiferența totală manifestată față de umila mea persoană și față de țara mea – pentru că, sincer vorbind, nouă, ucrainenilor, nu ni s-a acordat niciodată atenție, mai simplu spus: muream fără să atragem atenția nimănui.” [253, p.34] Fragmentul invocat este unul dintre momentele centrale ale romanului, observat și de cercetătoarea A. Bivolaru, care afirmă în context că romanul „dezvoltă tema «patriotismului mazochist», explicitată prin absența ucrainenilor în lume și dorință corespunzătoare de a se opune, de a se autodefini, de a se autoidentifica ca națiune față de lume în general, nu neapărat față de Europa” [17]. Nu neapărat „mazochist”, patriotismul ucrainenilor raportat la istoria lor recentă este, într-adevăr, una din temele predilecte ale Oksanei Zabușko.

Drama intimă, deriva sentimentală ambalează într-un tot întreg puzderia de gânduri și reacții vii la ce înseamnă viața cea aievea, căreia Oksana îi citește, direct și fără retușuri, duritatea, implacabilul, șansele, neîmplinirile, rateurile. Romanul Oksanei Zabușko a fost definit ca un roman controversat, întrucât autoarea nu a menajat pe nimeni, nici pe sine barem... Nu a menajat și nu a pomădat mai ales și inclusiv lumea occidentală, atitudinile și *corectitudinea politică* de fațadă, zâmbetul fals, interesul mimat față de Estul Europei, față de Ucraina.

#### **2.4.2.2. Emanciparea perspectivei narative**

În societatea estică, încă patriarhală în bună măsură, poate să deranjeze de asemenea insolita perspectivă feminină (interpretată adesea ca feministă) asupra relației de dragoste și familiei. Fiind obișnuiți, de regulă, cu viziunile masculine ale unui narator-bărbat asupra acestei probleme, femeia din romanul *Studii în teren despre sexul ucrainean* pare obsedată, nevrotică, excesivă. Și

adesea se manifestă ca atare. De fapt scriitoarea asta își și propunea: să arate pe viu, dezinhibat, scobind în plaga deschisă și plonjând în lava incandescentă lumea sufletului de femeie. Intenția și gestul autoarei ar putea să-i apară cititorului drept exhibiționism intelectual, erotic și nevrotic. Naratoarea mărturisește, într-un șir de reconstituiri ale propriei ființe contondente cu cea a iubitului său, despre percepția, senzația, gândirea/ răzgândirea, facerea/ desfacerea experienței unei iubiri fatale. Totodată, eroina romanului focalizează fluxul narativ pe modul bărbatului de a iubi, așa cum îl vede ea: apatic, violent și răbufnitor totodată, cinic și distant, efemer și laș, brutal și absent. Oksana trăiește viața și iubirea la modul feminin – extatic.

Acest roman răstoarnă un șir lung de utopii. Autoarea nu află nicăieri imaginea de liniște și răcoare a unui paradis al său și utopia lui se destramă. Totul este marcat de structuri și imagini răsturnate, aflate mai la vedere, mai deghizate. Lumea se identifică cu persistența lor. Ceea ce rămâne constant este țara ei, Ucraina, literatura ei, viața ei în acea parte de lume care se numește Estul Europei. Acestea fiindu-i reperele, autoarea construiește un univers uman treaz, lipsit de încântări puerile, idealiste, care s-au dovedit a fi în esență false și nocive pentru vârsta „revoluțiilor încă roz”, perindate timp de un sfert de secol de la căderea imperiului sovietic. Remarcăm că un roman de acest gen literatura română avea să dea mult mai târziu. Ca scriitură, romanul *Studii în teren despre sexul ucrainean* ține de paradigma optzecistă. Este livresc, intertextualizant, polemic, autoreferențial și emoțional, ceea ce îl face captivant și plin de savoare.

## 2.5. INVENTAREA ROMANULUI POSTMODERNISM ÎN SPAȚIUL BULGAR

Gheorghi Gospodinov (*Anexa nr.1; Anexa nr.2*) este unul dintre cei mai cunoscuți scriitori bulgari contemporani și un nume de referință din promoția '90 a generației '80 din sud-estul Europei. Exponent al postmodernismului, el devine cunoscut publicului internațional prin romanul său de succes *Un roman natural*, pentru care presa franceză l-a supranumit „J.D. Salinger de l'Est”. În primul său roman scriitorul a luat ca reper semantic afirmația unui „francez modern 1966, Paris”, precum că „istoria naturală nu e nimic altceva decât numirea vizibilului” [112, p. 5]. În context, asociez „vizibilul” cu „invizibilul” invocat de personajul romanului *Elizabeth Costello* de J.M. Coetzee, care se destăinuiește parcă atemporal, ca dintr-o lume de mucava: „Sunt scriitoare și ceea ce scriu e ceea ce aud. Sunt o secretară a invizibilului, una dintre multele secretare și mulți secretari de-a lungul veacurilor. Asta e chemarea mea: secretară după dictare. Rolul meu nu este

de a interoga, de a judeca ceea ce mi se dă. Eu pur și simplu notez cuvintele și apoi le încerc, încerc să văd cum sună, să fiu sigură că am auzit bine.

Secretară a invizibilului: nu este expresia mea, mă grăbesc să spun. O împrumut de la un secretar de un ordin mai înalt, Czesław Miłosz, un poet, poate vă este cunoscut, căruia i-a fost dictată cu ani în urmă” [68]. Scriitorul ca secretar al invizibilului și autor al romanului natural (sau al istoriei naturale, în fine), ca numire a vizibilului, par să reprezinte același lucru. Este unul și același lucru, dacă ficțiunea se focalizează pe ceea ce scapă părții patetice, simbolice, în care se captează de regulă mesajul făcut oficial. În afara „mesajului oficial” rămâne atâta istorie „naturală” și atâta viață „invizibilă”. Mottoul romanului, care spune că „istoria naturală nu e nimic altceva decât numirea vizibilului. De aici, aparenta sa simplitate și această alură care de departe pare naivă, într-atât e de simplă și de impusă de evidența însăși a lucrurilor”[112, p.5], conține în formulă lapidară viziunea autorului despre roman.

Concepția autorului se constituie din câteva falii ideatice: istoria naturală *este* numirea vizibilului; istoria naturală afișează o *aparentă* simplitate; istoria naturală are o *alură* care de departe pare *naivă*; aparenta simplitate și alura naivă sunt impuse de *evidența însăși a lucrurilor*. Așadar, romanul *Un roman natural* al lui Gheorghe Gospodinov are la bază o puternică tensiune între, pe de o parte, simplitatea și naivitatea impuse de evidența lucrurilor și, pe de altă parte, aparenta simplitate și aparenta alură naivă. În dedesubtul lor, în partea invizibilă, guvernează istoria umană, extrem de complexă, dramatică, tragică în cele din urmă. Romanul natural, ca și istoria naturală, nu-și vor asuma doar „numirea invizibilului”, el va lăsa să curgă de la sine râurile de gândiri, asocieri, paralele, distonări, secvențe de viață reală, vise, supraetajări onirice, suprarealiste, demențiale în unele cazuri, absurde și ilogice. Altfel, construcția romanului se va executa cerințelor acestui motto, în care pulsează o disensiune semantică abia perceptibilă.

### **2.5.1. Subiectul, istoria, povestea ca pretext de *ars poetica***

*Un roman natural* are în centru un *simulacru de subiect*. După șapte ani de căsnicie, scriitorul (prozator) Gheorghe Gospodinov divorțează, deoarece soția sa, Ema, ar fi însărcinată cu un alt bărbat. Gheorghe Gospodinov se gândește să scrie un roman, care se va dovedi a fi tocmai acest *Un roman natural*. Amintita schemă narativă îi permitea autorului să dezvolte câteva linii narrative pornite din o cât se poate de tipică dramă conjugală. Ar fi putut scrie un thriller, în care ar fi putut

încăpea și colcăiala cotidianului. Dar, când depănat, când desfăcut de pe ghem, firul narativ parcă s-ar fi oprit într-un nod, într-o încâlcitură, din care nu se mai poate ieși. Mai bine, eroul nici nu vrea să scape de acolo, găsind un anume confort în hățișul nelămuririlor. În adevăr, „simplitatea” corelației dintre aspectele „natural” și „vizibil” ale subiectului este „aparentă”, întrucât semnificațiile subtextului sunt mult mai complexe.

Istoria romanului nu povestește despre nimic, iar fabula se poate că nici nu a existat. Subiectul are o construcție schizoidă, fie că se mișcă înainte dinspre A spre B, fie că își întoarce, cu ajutorul memoriei, vectorul spre trecut și instituie o linie întreruptă a retrospecției. În *Un roman natural* liniaritatea timpului a căzut. Personajul a divorțat, după care nu mai urmează nimic. Eroul stă în deplinătatea păstoasă a nimicului, în care roiuri de gânduri, sensuri, antinomii și reflecții îl invadează. Linia de demarcație dintre viața reală a celui scriitor și planul ficțiunii românești pe care o elaborează s-a pierdut definitiv, de aceea senzația de ambiguitate devine dominantă întregul roman. Povestea, în consecința șubrezirii sau chiar a anulării subiectului și a istoriei, se subțiază pierzând din tradiționala consistență, glisând pe dezarticulările lumii suprarealiste.

Cu toate acestea, personajul Gheorghi Gospodinov are o biografie: s-a născut în Bulgaria Socialistă, a copilărit și a învățat în acele timpuri, este căsătorit cu Ema, au împreună un apartament din trei piese, au două pisici, au prieteni. El are, cum îi stă bine unui scriitor, pipă și un enorm scaun balansoar. Până aici totul este ca lumea, ca la oameni. Dar experiența divorțului îl marchează iremediabil. Deși naratorul pare cât se poate de explicit în privința cauzei divorțului (soția este însărcinată, iar tatăl copilului era un alt bărbat), nu se poate exclude că cea de-a doua parte a informației sale cum că tatăl copilului ar fi un alt bărbat este rezultatul fabulațiilor unei stranii dedublării prin care trece personajul. Acel „alt bărbat” să fie același el, dar într-o altă proiecție a sa? Acest lucru nu contrazice logica romanului. De vreme ce lumea este văzută cu atâtea fațete, tot atâtea fațete va număra romanul și personajul său.

După divorțul căreia soția nu a mai avut puteri să se opună, Gospodinov-personajul se așază în singurătate. El se abandonează în totalitate unei lumi fără demarcație între realitate și ficțiune. „Alura naivă” (construcția și scriitura) este doar o părere, o impresie, ceea ce induce ideea unei complexități organice a straturilor de adâncime ale planurilor realității românești, planuri

contondente existențialului diurn. Și „evidența lucrurilor” poate acoperi părțile indicibile, inexprimabile, invizibile ale lumii, ale vieții lui Gheorghi Gospodinov-eroul.

### 2.5.2. Tipologia personajului redundant

În cartea *Un roman natural* scriitorul Gheorghi Gospodinov aduce o serie de indivizi stranii. Tipologic, acesta este omul „care nu mai plânge și nu mai râde” [112, p. 7]. El face parte dintr-un șir de oameni, mai trist decât șirul oamenilor care plâng și mai trist decât șirul oamenilor care râd. Personajul central al romanului sau a seriei de romane este Gheorghi Gospodinov. El „contaminează” numele și viața de familie a redactorului de ziar la care ajunge manuscrisul său. Redactorul se numește tot Gheorghi Gospodinov și se află, de asemenea, în pragul divorțului. Dar ar mai putea fi vreo șapte inși cu același nume, iar istoria divorțului va fi putut intra în rutina cotidianului. Ulterior, așa cum autorul romanului primit la redacție nu fu de găsit (murise, probabil?), redactorul se văzu nevoit să contracteze publicarea romanului în nume propriu. Gestul „redactorului” metabolizează întreaga concepție și structură a romanului. În acest mod în cartea *Un roman natural* se instituie o semiotică narativă inedită. Semnul central al textului este *personajul-în-serie* care se insinuează în toate istoriile, poveștile și schițele de povești din roman, confirmând conduita unei *conștiințe narrative intruzive*.

De vreme ce scriitorul bulgar creează o serie de personaje ale căror nume coincid, întrebarea este: poate oare să li se întâmple și lor aceleași lucruri? Pot oare să li se suprapună și destinele? Răspunsul pare să fie „Da”. Mecanismul de suprasemnificare a coincidențelor și coerențelor „paranormale”, misterioase de bună seamă, este folosit în mai multe texte în proză încă în secolul al XIX-lea. Acesta este și romanul neterminat al lui Mihai Eminescu *Geniu pustiu*, care avusese de model proza germană a timpului. Putea oare să i se întâmple lui Torquato Tasso ce i se întâmplase unui rege scoțian, se întreabă naratorul lui Eminescu, dacă fotografia acestuia fu luată ca portret pentru regele scoțian de către un litograf neatent sau leneș? Putea oare să i se întâmple lui Toma Nour ce i se întâmplase lui Torquato, de vreme ce fotografia lui se suprapuse (din întâmplare sau nu?) peste cea a lui Tasso? Da, răspunde desfășurarea evenimentelor din romanul eminescian. În virtutea hazardului (sau poate a unor legi oculte?) destinele se suprapun, istoriile se repetă. În romanul lui Gheorghi Gospodinov coincidența de nume sugerează repetarea aceluiași destin straniu, a destinului *sui generis* de scriitor.

Autorul romanului, fiind convins că „lumea este una, și romanul e cel care o adună între paginile lui” [112, p. 20], se îndreaptă spre modalitățile de scriere a unui roman, spre tipurile de romane. Altfel, *Un roman natural* este și un studiu propedeutic despre roman. De bună seamă, pe narator îl interesează, fiind el însuși meseriaș, conceptele, metodele, tehnicile, procedeele de scriere a romanului, invocându-i în acest sens pe atlanții genului. Gospodinov ridică mănua aruncată de Flaubert, care „visa să scrie o carte despre nimic, o carte fără nicio intrigă proprie, «să se susțină de la sine, din forța interioară a stilului, așa cum pământul stă în aer fără niciun sprijin»” [112, p.16], ceea ce lui Proust îi reușește doar parțial, fiindcă, afirmă naratorul, „nu a scăpat de tentația fabulației”. Pariul lui Gospodinov-eroul este să-i reușească un roman doar din începuturi, la care și recurge, dând un impresionant colaj de incipituri, care, asamblându-se într-o anumită, e drept hazardată, coerență, comunică cu totul altceva, o altă poveste. Jocul lui Gospodinov-scriitorul pare a fi desprins dintr-un curs de *Scriere creativă*, în vogă la universitățile contemporane.

### 2.5.3. Comunismul și literatura fără stereotipuri

Scriitorul Gh. Gospodinov nu și-a dorit pentru romanul său o lectură prin grilă politică, ci una care să țină seama de percepțiile individuale, de poveștile personale din timpurile dramatice ale Europei în secolul XX. În interviul publicat de revista *România literară*, Gheorghi Gospodinov își explica opțiunea astfel: „Eu vreau să amestec politicul cu personalul. Pentru mine e important cum politicul schimbă vieți individuale. Mă consider un scriitor politic în sensul că mă interesează impactul pe care politicul îl are asupra poveștilor personale. Am desfășurat în Bulgaria, împreună cu un grup de prieteni, două proiecte ce au constat în colectarea unui număr de povești personale despre regimul socialist. Când am publicat aceste cărți, multă lume n-a fost de acord cu ideea, spunând că vorbim despre chestiuni minore, care nu reprezintă fața adevărată a comunismului. Eu cred însă că traumele reale sunt cele individuale” [111]. Afirmația lui Gheorghi Gospodinov cu privire la politică consună întrucâtva cu cea a lui Milan Kundera despre istorie. Scriitorul ceh-francez spunea că „nu numai împrejurarea istorică trebuie să creeze o situație existențială nouă pentru un personaj de roman, dar și Istoria trebuie să fie înțeleasă și analizată *în ea însăși* ca situație existențială” [164, p. 51]. Nu întâmplător critica europeană a stabilit un șir de afinități de concept între acești doi scriitori.

Ca existența istorică să devină temă literară, uneori este nevoie de timp. Gh. Gospodinov constata că a trebuit să treacă mai bine de două decenii ca tema comunismului să devină una din temele centrale ale literaturii bulgare. Tot așa cum tema comunismului a devenit una dintre temele centrale pentru congenerii săi din literatura română de la noi, care au trecut tema *copilăriei în comunism* în registrul ficțiunii românești. De altfel, aceste romane prezintă un interes sporit pentru cititorii din centrul Europei. Tema comunismului este și pentru autorul *Unui roman natural* un moment crucial în reprezentarea universului în care își poartă gândurile, amintirile, ideile, asocierile, fabulațiile, fantasmagoriile, schizofreniile – în cele din urmă – eroul său. „Abia acum, afirmă scriitorul, am început să scriem despre această temă altfel, concentrându-ne asupra trăirilor personale.” [111]

În faliile retrospective ale romanului, *perioadei socialiste* îi revin cele mai generoase spații. Seria de dialoguri din capitolele 00 invocă rezistența sau lipsa de rezistență la scârnavia ideologică a acelor timpuri. În acea „utopie reală” simțul libertății absolute putea fi încercat „numai în mormânt și la WC”, întrucât WC-ul era singurul loc nesupravegheat. Capitolul 9, *Contribuția la istoria naturală a WC-ului* [112, p. 37-41], de la prezența wc-ului în artă până la funcțiile lui extinse în socialism, creează în roman o pronunțată undă distiopică, prin care autorul a ironizat amar istoria recentă a Bulgariei.

Ideea comunismului riscă să fie reanimată, consideră el, prin necunoaștere, de generațiile mai tinere, cărora comunismul le apare ca „un stil de viață”, nimic mai mult. În altă ordine de idei, legat de subiectul comunismului, autorul a intenționat să abordeze tema *disidenței intelectualului bulgar*, disidență care nu s-a întâmplat. „O altă temă care mă preocupă, preciza în același interviu Gh. Gospodinov, este importanța lucrurilor care nu se întâmplă. De exemplu, lipsa unei disidențe. Bulgaria a stat și-a tăcut atâta timp. N-am avut un '56, un '68, n-a fost niciun fel de revoluție.” [111] Iată de ce posibila disidență a personajului central al romanului este învăluită în *ambiguitate*, tot așa cum întregul roman este elaborat în ideea unei lumi ale cărei contururi sunt înmuiate de apa istoriei și de valurile reflecției în oglinzi diforme. Caietul anonim ajuns la redacția unui cotidian ar putea fi o piesă din sertarul scriitorului. Apoi hilara imagine a unui intelectual, a unui scriitor, izolat la țară, stabilit cu traiul într-o casă părăsită, închiderea în sine, lipsa lui de comunicare cu lumea, ritualul de a merge zilnic la poștă să bată o telegramă soaței și fiicei și să trimită o scrisoare la ONU inventează destinul disidentului bulgar. În felul acesta, *Un roman natural* al lui Gheorghii



Gospodinov se prezintă ca un text excentric, în care comunismul care a existat și disidența care nu a existat sunt reflectate și reinventate de o manieră insolită, autorul propunându-și să spargă stereotipurile prozei de retrospecție, să iasă din clișeu și să arde lumii ceea ce rămânea în afara câmpului de vizibilitate al romanului cu mesaj.

#### 2.5.4. Imanența obsesivă

În romanul lui Gh. Gospodinov-autorul toate se întâmplă de la sine și prin sine însele, fără nicio cauză exterioară. Dincolo de asta, seria de imagini și gesturi obsesive, lumea, în general, sunt acoperite de privirea extinsă circumferică a muștei. Musca devine un fel de meta-personaj căruia îi revine misiunea de redimensionare a spațiului. Fie acesta spațiu istoric, social, familial sau românesc, lexical, culturologic, al proiecțiilor, al bruioanelor de romane și povestiri etc. Reiterarea unor anumite momente din trecutul personajului (cum ar fi copilăria, adolescența, momentul divorțului) se încarcă de semnificații arhetipale, distribuite structura de tip puzzle. Bunăoară, imaginea capului desprins de trup (retezat) se repetă în diverse contexte, dând naștere unui nucleu semiotic. Romanul se deschide cu o scenă onirică. Se face că cei care divorțează își împart averea. A rămas să-și împartă doar discurile de gramofon, pe care le aruncă peste geam, unul câte unul, într-o scenă de suprarealism cotidian. „Geamul e închis, dar discul trece prin el ca prin aer. Instinctiv, îl scot pe al doilea și-l arunc și eu. Discul zboară ca un OZN, se rotește în jurul axului, ca și cum ar merge în gramofon, numai că un pic mai repede. Se aude șuieratul lui. Undeva, deasupra tomberoanelor de gunoi, se îndreaptă amenințător către un porumbel jigărit, care zboară destul de jos. În primul moment pare că ciocnirea va fi evitată, dar imediat văd cum marginea ascuțită a discului pătrunde moale în gâtul înfofolit. Totul se petrece cu încetinitorul și asta intensifică senzația de groază. Se aud clar câteva tonuri scurte, cât timp discul taie gâtul. Osul ascuțit al gâtului porumbelului fluieră o clipă, cât timp traversează discul. Numai începutul melodiei. O șansonetă oarecare. Nu-mi amintesc. *Les parapluies de Cherbourg? Oh, Paris? La café de trois colombes?* Nu-mi amintesc. Dar o muzică tot s-a auzit. Capul retezat continuă să zboare datorită inerției câțiva metri încă, iar corpul cade ușor în praful din jurul tomberoanelor. Nu există sânge” [112, p.7-8]. Și începuturile de roman desprinse de trupul textului capătă o cinetică aparte, specifică unui „roman atomist, din începuturi purtate în spațiul gol” [112, p.17].

*Un roman natural*, romanul despre nimic, care a luat ca structură traiectoria zborului unei muște, este un construct al imaginarului scriitorului, iar ancorele pe care le-a aruncat în țesătura textului trimit spre o Bulgarie a tranziției, o Bulgarie comunistă, spre destinul scriitorului, spre relația lui cu textele care i-au perforat harta lumii lui interioare. Mai ales ancorele livrești, intertextuale, modalitatea de a umple cu ele spațiul narațiunii fac dovada unei conștiințe postmoderniste conectate la paradigma scriiturii contemporane.

## 2.6. CONCLUZII la capitolul 2

Parcurgerea unor romane de referință din literatura Europei Centrale și de Est au scos în evidență câteva particularități ale epicului românesc, particularități de viziune și percepție a acestui segment din planul general al literaturii europene, scriituri insolite, tendința spre experiment etc.

- Constituirea eșantionului optzecismului transnațional are la bază existența unor trăsături comune: cei șase prozatori se declară (ori s-au declarat) scriitori postmoderniști; se mișcă în interiorul aceleiași paradigme; cultivă o poetică românească încadrabilă în estetica postmodernismului; toți au o receptare internațională remarcabilă, fiind traduși în zeci de limbi.
- Optzecismul cu aplicații mai largi, transnaționale, cum le-am numit convențional, are o conștiință transculturală, de unificare a coordonatelor din diverse spațiale culturale, dincolo de diferențele de ordin politic și sociale. Ele sunt depășește cu ușurință sau metabolizate în trupul literaturii pe care o produce și convertite în forme ale artei autentice.
- Scriitorii reprezentativi în literaturile din Centrul și Estul Europei au conștiința apartenenței la marea cultură europeană. Sistemul lor de coordonate se așază firesc înăuntrul acestui sistem de valori artistice. Péter Esterházy își sprijină epicul ficțional pe realități istorice și pe realități românești engleze, găsind puncte de conexiune cu romanul lui James Joyce *Ulise*. Coincidența acestor planuri de realitate nu doar fac dovada mentalității europene, ci, asimilate în structura epicului, dau naștere unui nou nivel de realitate românească.
- Romanul din această zonă înclină spre autobiografic (*Verbele auxiliare ale inimii*) și memorialistică (*Testamentul francez*). Ele sunt, în planul comparației cu formele românești premergătoare, anti-romane. Această proză este autoreferențială și confesivă (*Nouă*). Romanul

postmodernismului optzecist în varianta lui transnațională este diferit. Scriitorii caută noutatea, care uneori îmbracă forma epicului ferpar (*Verbele auxiliare ale inimii*), iar prozatorii, deși nu mai sunt la vârste fragede, nu conțesc să se preocupe de structuri și scriituri neordinare, din care nu lipsește prezența semnelor bizare, mistice (Péter Esterházy, Gheorghi Gospodinov, Oksana Zabuško, Iuri Andruhovâci).

- În romanele literaturi de *tranziție* universul uman este marcat de *dualitate*, o stare firească pentru personajele acestor romane care ies dintr-o lume și nu intră bine în alta. Însemnele acestor lumi conviețuiesc în structura lăuntrică a protagoniștilor din romanele celor șase prozatori analizați în spațiul capitolului II.
- Apocalipsa comunistă rămâne una dintre temele care vor suscita încă multă vreme interesul și atenția scriitorului din această zonă. Andrzej Stasiuk se întreabă în proza sa cum a putut fi posibilă apocalipsa comunismului în partea noastră de Europă, în lume în general. Aceeași este și preocuparea bulgarului Gheorghi Gospodinov.
- Cât privește caracterul specific al optzeciștilor ex-sovietici, menționăm că, deși omologate într-un câmp literar comun, operele acestor scriitori intră în paradigma unei istorii a literaturii europene mai largi decât tradiționala literatură occidentală, prin câteva însemne caracteristice doar acestei zone geografice. Acestea țin de „calitatea” socială și istorico-politică a realității imediate, luată ca material factologic pentru construcția romanului, de raportarea eului narator la lume ca obiect referențial, ceea ce atribuie diferență de arhitectură și scriitură lucrărilor semnate de Andrei Makine, Iuri Andruhovâci, Oksana Zabuško..

### 3. CORPORALITATEA FRACTALICĂ A ROMANULUI ROMÂNESC OPTZECIST

Generația '80, așa cum s-a constata în literatura de specialitate invocată în capitolul întâi al lucrării de față, s-a lansat în grup compact în jurul anului 1980, preponderent după 1980, manifestându-se în același spirit ideologic, cultural și literar cu literaturile spațiului central și est-european. Unul din „autorii” ei, criticul și istoricul literar Nicolae Manolescu, menționa că „generația și-a tras numele din anul în care au debutat majoritatea scriitorilor ei, născuți aproape toți în deceniul al șaselea” [150, p.1303]. Noutatea s-a produs simultan în zona poeziei și a epicului. Gheorghe Crăciun, cel care a fost teoreticianul, poetul, prozatorul (mai cu seamă) și eseistul generației, în unul dintre eseurile sale asupra experimentului literar, afirma că din grupul inițial al prozatorilor făceau parte Mircea Nedelciu, Ioan Flora, Gheorghe Iova, Ion Lăcustă, Gheorghe Ene, Constantin Stan, Sorin Preda, Emil Paraschivoiu, Gheorghe Crăciun. „Aproape toată lumea visa pe atunci la un nou limbaj, o nouă perspectivă, o nouă sintaxă («sintaxa libertății de a spune», după o formulă a lui Gheorghe Iova), iar dezinteresul pentru literatura zilei era – prin 1978, când e descoperit Radu Petrescu – aproape total” [80, p.42]. În 1970-1973, ei formau la filologia bucureșteană grupul *Noii*, publicând-și textele într-o revistă de perete. Au devenit apoi activi la cenaclul *Junimea*, care a dat volumul colectiv *Desant '83*. Cristian Moraru, optzecist și el pur-sânge, definea într-un articol publicat în anul 1986 mărcile noii proze: „o teribilă frenezie a textualizării, a perceperii lumii în literaritatea (profunzimea) ei nebănuită și deopotrivă în stereotipiile cele mai semnificative, uniformizatoare, deci și în literalitatea sa de cea de toate zilele, o surprinzător de bine articulată viziune a textului Universal și Originar care justifică și generează totul” [73, p.237]

Timp de patru decenii, generația '80 s-a manifestat în grup/ grupuri compacte de poeți, prozatori, dramaturgi, esești, critici și istorici literari, care au afirmat o nouă paradigmă literară și culturală, au impus nume de vârf ale literaturii române în mai toate genurile literare. Optzeciștii se remarcă prin opțiunea pentru profesionalizarea actului scrisului. Acești scriitori își asumă experiența „bibliotecii universale” și își consumă energiile în spațiul livrescului. Pentru ei literatura este vocație și profesiune de credință. Gheorghe Crăciun și Viorel Marineasa, în *În loc de prefața* la antologia *Generația '80 în proza scurtă*, pledau aceste principii într-un acut spirit polemic, propriu etapei de afirmare a optzecismului: „Putem aduce aici în discuție existența unui model conștientizat, de grup? Se știe că generația '80 a fost lăudată și contestată pentru prea marcatul ei spirit teoretic. S-a glosat mult și inutil în jurul grupării bucureștene „textualiste”, fără a se observa cu toată claritatea marea

diversitate și varietate a viziunilor de autor în cadrul paradigmei generale care a făcut să se vorbească despre generația '80 ca despre un fenomen distinct. În ciuda unor afirmații iritate care s-au făcut auzite și încă se mai aud, despre un „terorism” al modelului „textualist” sau despre o forțare a situației existente prin modelul general optzecist nu se poate vorbi în proza noastră a deceniului trecut decât dând curs relei credințe, ranchiunei și obtuzității programate. Scriitorii generației '80 n-au intrat în literatura română «cu plutonul», cu «haita», cu «desantul» (dovadă că ei n-au ajuns niciodată să cucerească, precum componenții generațiilor anterioare, și niște poziții sociale înalte), ci cu propriul lor talent și cu încă ceva pe deasupra: conștiința și ambiția profesionalismului în practica actului literar”. Generația '80 se va impune ca *generație a schimbării*, în deplină desfășurare în anii '90. Viorel Marineasa și Gheorghe Crăciun o antologhează, dar nu pentru a confirma încheierea traseului ei, ci pentru a o impune în conștiința critică. „Ce se poate vedea cu ochiul liber în noua noastră lume culturală de după 1990, afirmam ei în 1998, e faptul că generația '80 e încă vie și consecventă cu sine, că ea nu poate fi considerată din punctul de vedere al modelului ontologic și stilistic pe care l-a impus în proza românească în deceniul trecut, o generație risipită, spulberată în alte forme artistice de manifestare. Trăim de mai multă vreme într-un alt spațiu literar. Cât de nou e, estetic vorbind, acest spațiu rămâne de văzut. Pe moment ne aflăm încă în normala confuzie a tranziției, în care schimbul de ștafetă al prozei autohtone întârzie să se petreacă. Generația de prozatori optzeciști își vede mai departe de treabă, chiar dacă dusă înainte de o turație a motoarelor ceva mai redusă, și așteaptă acest schimb.”

În ultimul deceniu al secolului XX, romancierilor generației li se alătură alți prozatori importanți. Bunăoară, Mircea Cărtărescu, afirmat ca poet, începe să publice trilogia *Orbitor*, Petru Cimpoieșu își publică „romanul spectral” *Povestea Marelui Brigand* în 2000. Gheorghe Crăciun însuși va da cel mai bun roman al său, *Pupa russa*, la începutul următorului secol (2004). Prin urmare, generația este în plină putere creatoare, turația „redușă a motoarelor” lasă timpul necesar proiectelor gândite și elaborate cu migală, ceea ce este tocmai în avantajul scriitorilor. Cu toate acestea, istoricii literari au așezat-o deja pe raft, adesea pripit, chiar dacă unii optzeciști reprezentativi au trecut în lumea de dincolo. Afirmația lui Grigore Chiper precum că generația „dispare ca fenomen” în anii 1994 („Optzecismul reprezintă un fenomen istoric încheiat, iar discuțiile despre un optzecism de după 1995 sunt gratuite, fără niciun temei literar sau de altă natură” [43, p.24]) este contrazisă de impactul ei ulterior, incontestabil. Optzeciștii încă produc texte-noutate. Drept dovadă cu asupra de măsură este să invocăm doar universul romanului *Orbitor* de Mircea Cărtărescu.

Nicolae Manolescu motivează schimbarea de paradigmă abia cu anunțarea generației douămiiste, care se afirmă în plină polemică cu paradigma estetică a generației '80. „La răscrucea mileniilor, afirmă criticul, optzeciștii reprezintă generația matură, aflată la cârma vieții literare (reviste, edituri etc.), dar nu pentru mult timp. Confruntarea cu generația 2000 (nouăzecismul nu e decât o prelungire a optzecismului) este tot mai dificilă și mai agresivă. O nouă paradigmă, după mai bine de un sfert de secol, este foarte probabilă. Postmodernismul însuși începe să aparțină trecutului” [150, p.1304].

În plan internațional, scriitorii optzeciști au reușit să imprime literaturii române alura de literatură europeană, nu doar prin opera unor personalități remarcabile, pe care cultura română le-a avut întotdeauna, de la frații Golești și Cantemir încoace. Cu această generație literatura română se anunță competitivă cu discursul și scriitura europeană în forma ei polifonă, nu doar prin voci singulare. Trebuie să recunoaștem că s-ar putea întrevedea aici o contradicție în termeni, or literatura, ca scriitură și discurs, reprezintă o multitudine de formule de limbaje, cu manifestare singulară. Nu intrăm în dezbateri de acest tip, care ne apar, cel puțin pentru obiectul analizei noastre, neproductive. Luăm ca fapt împlinit existența paradigmei literare postmoderniste românești, care se identifică în bună parte cu generația '80, scriitorii optzeciști asumându-și în studii teoretice și de analiză istorico-literară, dar și prin exercițiul creației, estetica curentului dat.

Radu G. Țeposu, istoricul literar al generației sale, stabilea componența nominală a optzecismului românesc, pe genurile practicate preponderent de confrății săi (poezia, proza, critica). Cartea lui *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* rămâne până astăzi unul din reperele esențiale pentru înțelegerea fenomenului optzecist. Aici sunt stocate valorile generației, chiar dacă unele dintre ele urmau să confirme ulterior premonițiile istoricului literar, lărgindu-și spațiul și diversificându-și metodele de creație. El constată că marea diversitate a scriitorilor optzeciști este ținută în câmpul, în mare măsură unitar, al unei singure generații, cu mentalitate comună. Astfel, criticul preciza cu referire la poeții optzeciști (afirmație valabilă și pentru scriitorii celorlalte genuri): „Sigur că nu toți poeții afirmați în cadrul generației '80 au un program identic și o formulă comună care să-i strivească, însă scriu toți, sau aproape toți, educați în aceeași mentalitate” [239, p.29]. Fiind una din cele mai „polifuncționale” generații, ea și-a lansat proprii exegeți: Ion Bogdan Lefter, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Nicolae Leahu, Carmen Mușat, Grigore Chiper, Vitalie Ciobanu, pentru a da doar câteva nume. Mai mult, scriitorii optzeciști, fiecare din ei luat în parte, sunt „polihistori”, manifestându-se ca poeți, hermeneuți,

teoreticieni ai literaturii, istorici literari, romancieri, dramaturgi, esești etc. Astfel, poetul, prozatorul și eseistul Mircea Cărtărescu a dat una din sintezele de referință asupra postmodernismului românesc [36], prozatorul și teoreticianul literaturii Gheorghe Crăciun s-a ocupat de managementul conceptelor și paradigmei optzeciste, coordonând activitatea în echipă a generației [73], poetul, criticul literar și dramaturgul Nicolae Leahu a semnat una din cele mai complete exegeze asupra poeziei optzeciste [131], criticul literar și eseistul Carmen Mușat a publicat studii docte asupra prozei optzeciste [162; 163]. Intrați direct în paradigma postmodernistă (Mircea Cărtărescu) sau parcurgând o trecere mai lentă de la textualism *Tel-Quel* la cel postmodernist (Gheorghe Crăciun), scriitorii generației '80 au adus în literatura română concepte, tehnici, mărci discursive înnoitoare, care au asigurat evoluția literaturii din întregul areal cultural românesc.

### 3.1. DE LA ALTERITATE LA TEXT ȘI MAI DEPARTE LA TRUP

#### 3.1.1. Preambulul conceptual: gramatica și mecanica fluidului

Gheorghe Crăciun (*Anexa nr.1; Anexa nr.2*) este unul din cei trei scriitori optzeciști (alături de Mircea Nedelciu și Gheorghe Iova) care, în viziunea lui Alexandru Mușina, „au regândit proza la nivel european, dintr-o perspectivă nouă, radicală, atât structura ei, cât și funcțiile și mecanismele ei de producere, relația cu cititorul etc.” [163, p.51]. Între cele șase „cuvinte-cheie” depistate de Al. Mușina, „rescrierea și corpul” [163, p.55] sunt percepute ca fiind în coordonare. Tema trupului, corporalitatea literei, fluidele textului, legătura somatică dintre trup și text reprezintă preocupările esențiale ale scriitorului Gh. Crăciun. Exegeza românească a luat în dezbatere în repetate rânduri subiectul dat. Criticul literar Carmen Mușat afirma în prefața la primul volum al *Ediției de autor Gheorghe Crăciun* că scriitorul „în 1979, îi oferise lui Mircea Ciobanu – pe atunci redactor la Cartea Românească – un manuscris de 150 de pagini, intitulat *Gramatică generativă pentru zile și locuri*, nepublicat niciodată ca atare” [160, p.5]. Volumul, o *simptomatică simbioză*, pentru ce urma să publice Gh. Crăciun, dintre proza jurnalieră și exegeza scriiturii, trebuia să constituie *preambulul conceptual* pentru lansarea proiectelor sale epice, dar așa și nu a fost publicat integral niciodată, doar unele texte fiind incluse într-un volum apărut abia în 2003 cu titlul *Mecanica fluidului* [81]. Cum spuneam odinioară [209], apariția acestei cărți a impus recitirea romanelor și jurnalului tipărite de Gh. Crăciun, întrucât începutul scriiturii care a marcat optzecismul românesc

(în special direcția textualistă) se aflau acolo. De aceea am recurs la încălcarea „principiului cronologic” în interpretarea romanelor lui Crăciun, principiu pe care, de rând cu alte câteva, l-am pus la baza structurii lucrării de față.

Narațiunea din *Mecanica fluidului* evită tradiționala construcție epică sprijinită pe poveste și istorie. Autorul ei nu mizează pe evenimente și întâmplări, nu construiește fabule. El descrie versiunea lăuntrică a întâmplării de a fi scriitor (ca procesualitate) și de transformare a sa în ființă scrisă. „Mai degrabă ar trebui să vorbesc despre trupul care e obligat să se transforme într-un spațiu sintactic, lingvistic, afirmă naratorul. Despre trupul care-și urăște și-și recunoaște condiția de ființă scrisă” [81, p.9]. Recurgând la formule diverse (secvențe de proză reflexiv-textualistă, jurnal, *Grandangular*, grafică și fotografii), naratorul mărturisește *stările scrisului*, având în preajmă un public eterogen. El le *vorbește* (în dramaturgia plurivocă a dialogismului intern bahtian) autorului despre sine; scriitorului modernist/ postmodernist; cititorului interesat, dar și celui exasperat de această formă de literatură; lingvistului care va găsi aici perceperea vie a actului comunicativ, punerea în ecuație din alte perspective a ideii de limbă, limbaj, vorbire; autorilor și cititorilor de jurnal. În *Mecanica fluidului* atestăm textul-tenie sau Catoblepas (Mario Vargas Llosa) care se alimentează „la fiecare pas din biografia autorului, din biografia lui corporală și mentală. Altceva decât biografia civilă” [81, p.6]. Naratorul se mărturisește („fluidul acesta e propria lui identitate, eul său, cum se spune” [81, p.6]) în fața unui *celălalt*, iminent și immanent *interlocutor*. „Scrisul, afirmă el, depășește puterea mea să-l stăpânesc, nu se rezumă la mine. Pe alocuri străpunge omul ca miez și coajă”. Conștiința narativă, interlocutoare ea însăși a textului, simte metabolizarea somatică a trupului autorului în text. Astfel litera, propoziția, scrisul sunt percepute ca forme ale trupului, invocându-se corespondența între ritmul scriiturii și ritmul fiziologic, respirator, spre exemplu, al omului care produce textul. Spontaneitatea și simultaneitatea lumii, efortul limbajului de a surprinde condiția firească a vieții atribuie textului sens ontologic. Din această perspectivă, afirmă Gh. Crăciun, romanul tradiționalist, obiectiv sau realist conține o redare contrafăcută a vieții, prin unitatea și coerența scriiturii.

Alcătuită din fișiere, jurnale, percepții, stări, îndoieli, certitudini și intuiții, *Mecanica fluidului* conține proiectul de o viață a lui Gheorghe Crăciun, care știa că literatura în general, iar proza sa în special, „își dorește corporalitatea, luptă să și-o câștige. Dar ea luptă pentru o himeră. Condiția literaturii va fi mereu aceea a unei frumoase fără corp. Ea îi pune omului în față frumosul, frumusețea, dar nu-i va putea arăta niciodată realitatea acestei frumuseți care nu poate fi



îmbrățișată, ci numai privită” [81, p.37]. Așadar, din proiectul narativ al lui Gheorghe Crăciun făcea parte încă de la începuturi *proza fără subiect* („e ca un vânt care răscolește nisipul și praful de pe lucruri și forme de relief. E ceea ce rămâne în urma acestei răscoliri” [81, p.54]), în care ființa se redescoperă *un altul*, își construiește „propria sa ficțiune”, fiindcă „cel care scrie [...] își oferă astfel propriul său spectacol al devenirii, al alterității” [81, p.97].

### 3.1.2. Jocul alterității în romanul românesc optzecist

Cum arătam în deschiderea capitolului de față, grupul textualiștilor formați în mediul cenaclului *Junimea* din București (Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu ș.a.) își puseseră „în mod serios problema schimbării structurilor prozastice, dar mai ales a modificării narațiunii în perspectiva semasiologică” [240, p.201]. Romancierul Gh. Crăciun este cel mai reprezentativ în contextul dat, de aceea selecția s-a oprit cu precădere la romanele lui *Acte originale/ Căpîi legalizate* [71; 72]; *Compunere cu paralele inegale* [74; 75]; *Frumoasa fără corp* [79]. Generația '80 se impune prin căutarea unor noi modele conceptuale și estetice, implicând sincretizarea genurilor, un alt tip de discurs narativ, un alt personaj, atitudinea ironică și totodată recuperatoare a trecutului literar etc. Din paradigmă desprindem spiritul și tehnica ludicului, cu orientare spre „jocul alterității”. Ideea despre alteritatea eului a constituit noutatea modernității. „Je est un autre”, afirmația lui Arthur Rimbaud, a bulversat conceptele tradiționale ale literaturii, impunând un nou mod de a percepe lumea, o nouă poetică a căutării, a definirii, a îndepărtării de (și, chiar poate, a abandonării acestui) *alter*. Postmodernistul continuă în același spirit ludic, dar nu neagă fețele alterității, ci și le asumă, le recuperează, cu toată atitudinea ironică față de ele, întregindu-și astfel propria identitate. În romanul românesc jocul alterității este polivalent, se produce la diverse niveluri ale textului și vizează alteritatea ca sumă a proiecțiilor naratoriale, alteritatea și jocurile de limbaj, alteritatea ca artă poetică etc.

Romanele lui Gh. Crăciun, de la *Acte originale/ Căpîi legalizate* la *Femei albastre* [78] (roman neterminat, publicat postum), cu excepția romanului *Pupa russa* [82], pot fi citite în perspectiva unei „panorame a alterității”, desfășurate la toate nivelurile enumerate *supra*. Axate pe narațiunea de la persoana I – în forma scrisorii, a jurnalului intim, a notițelor de agendă, a confesiunilor, în cele din urmă –, autorul însuși explicând preferința pentru acest tip de diegeză („Proza subiectivă a persoanei întâi descoperă că oamenii sunt neasemenea. Ea postulează ideea că experiențele

umane sunt unice și că lumea din afară nu este deloc o convenție, rezultatul unui efort intern de adecvare” [76, p.14]), romanele conțin „o proză foarte construită în limitele noilor jocuri metatextuale, din care noua generație și-a făcut un domeniu de predilecție și o marcă stilistică” [168, p.701], cum afirma Marian Papahagi, o proză a cărei autenticitate e, „«exclusiv», una a conștiinței auctoriale și naratoriale” [239, p.116]. După cum s-a spus, „procurările de tehnică narativă evidente la Crăciun (ficționalizarea realului – cartea este presupusă a fi opera a doi scriitori, Vlad Ștefan și Octavian Costin, și publicată sub un pseudonim care e chiar numele prozatorului; tema lumii simultane” [168, p.701] ș.a.) o includ și pe cea a *alterității*.

În romanul de debut *Acte originale/Copii legalizate* (1982) autorul elaborează o structură mobilă a ideii de personaj, pe care o dizolvă într-o modalitate „compozițională” cu totul aparte. Personajele de acțiune, fiind și naratori totodată, se „mișcă” în baza unei logici diegetice originale: când narează Ștefan, Octav este interlocutor, povestirea incluzând întâmplări evocate retrospectiv. Alte pasaje îl au ca narator pe Octav, diegeza urmând aceeași schemă: evocări, meditații, ficțiuni, confesiuni. Aceste două personaje filtrează cele trei niveluri ale textului, definite de structuralistul francez Gérard Genette în lucrarea *Frontiere ale povestirii ca diegesis/ narațiune/ povestire*” [109, p.148-165]. Stratificării îi corespunde proiecția personaj /narator/ text, configurând următoarea combinație: diegeza (întâmplare, istorie)-personaj de acțiune/ povestire-narator/ narațiune-text. Autorul le acordă deplină libertate naratorilor săi, care sunt, în esență, copii sau avataruri ale vocii auctoriale, disimulată și coborâtă în structurile subiacente ale textului. Potrivit lui Gh. Crăciun, „autorul e un dispecer și un supraveghetor al propriului său statut depersonalizat” [76, p.14]. Astfel, vocea de după cadru, identificată, de regulă, cu vocea auctorială, devine aici vocea naratorului, conform conceptului lui R. Barthes despre „moartea autorului” [260, p.53].

În romanul textualist se disting două niveluri ale vocilor naratoriale sau două tipuri de naratori: autorul abstract și personajul narator – termeni preluați din poetica franceză [275, p.103]. Autorul concret stabilește o ierarhie a implicării „măștilor” eului în structura diegezei. Construcția „speculară continuă ar părea un simplu joc: în oglindirile succesive reperele se pierd, întrebarea acut pusă de romancierii moderni («cine vorbește» în roman) se repune însă cu o seriozitate netrucată. Efectul în ceea ce privește personajele, după Marian Papahagi, ar trebui să fie acela al reliefului; ele sunt observate și observă la rândul lor, intercomunică («scrisorile abundă»), și această schimbare de perspectivă prelungește tema «lumii simultane»” [168, p.702]. Pe bună dreptate, tehnica reliefului este folosită cu mult randament în romanele lui Gheorghe Crăciun, doar

că aceste personaje nu reprezintă entități autonome, ci ipostaze ale unui *eu ontologic* cu statut de narator, autor abstract și de cititor totodată. Alternarea vocilor narative se prezintă ca un efect al *tehnicii ambiguității*, trecerea de la un narator la altul fiind aproape insesizabilă în text. Acest tip de ludic creează necesarele confuzii (imanente esteticii postmoderniste) în urmărirea „povestirii ca istorie”, concept utilizat atât de G. Genette, cât și de Tz. Todorov. Autorul își lucrează asumat romanele într-o tehnică a ambiguității, plinuindu-și discursul pe diferite tipare narative (povestire liniară, proză psihologică, edificată pe metoda autoscopiei personajului narator, diegează textualistă, realizată într-o configurație a dominoului: autor abstract-narator-personaj-cititor abstract (concret) – entități care se suspectă reciproc, se ironizează, ca să „conlucreze” de fapt în spațiul unic al textului.

Am afirmat în volumul *Jocurile alterității* [213, p.132] că primele trei romane ale lui Gh. Crăciun pot fi citite ca părți componente ale unei singure lucrări, având aceleași personaje și același tip de diegează. La apariția ediției a doua a romanului *Acte originale/ Căpii legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină)* (2014), constatam că intuițiile noastre au fost cât se poate de aproape de felul în care scriitorul își gândea proiectele romanești și cum se pregătea să-și „recicleze” romanele. Arhiva scriitorului păstrează o întreagă schelărie a unei opere de reală întindere care nu apucă să fie definitivată. Prefațatoarea ediției din 2014 a primului roman al lui Crăciun, criticul C. Mușat, descoperea „un alt volum inedit aflat în *Arhiva Crăciun*, intitulat *Oglinda spartă* (cu subtitlul «Trei romane»), alcătuit din reasamblarea secvențelor narative din *Acte originale/ Căpii legalizate*, *Compunere cu paralele inegale* și *Frumoasa fără corp*, într-o nouă structură tripartită : «Cupluri și asimetrie», «Romanul lui Octavian» și «Omul de hârtie», subintitulat «Vlad Ștefan și camera obscură»” [159, p.6].

În mecanica fluidului, totul se mișcă, alternează și nivelurile narative. „La Gheorghe Crăciun [...] naratorul, cum afirma criticul și romancierul Norman Manea, în cartea *Pe contur* (1986), este el însuși un personaj mereu prezent, care «se afișează», descriindu-și ezitățile, inițiativele și satisfacțiile creatoare, stabilind o relație mereu deconspirată cu textul” [148, p.255]. Unificarea într-o construcție unitară se realizează prin diegeza-cadru a naratorului (naratorilor), care simte nevoia de a spune, de a se comunica, chiar dacă recurge la un altcineva, care vorbește în numele lui, autorul având deplina conștiință a vieții ca text. Textul care se scrie și se rescrie continuu. Monologul confesiv conține ideea scrisului ca un dat, un exercițiu bine însușit, pe care îl asimilează în structura lui identitară. Cunoscător al artei, pe care o produce și al cărui produs este, naratorul

acceptă cu deplină luciditate acest rol-destin. El știe că scrisul său face ca ordinea lumii să funcționeze, o lume pe care și-o ia din zona pretins obiectivă a vieții.

Interlocutorul cărui i se adresează își modifică și el mereu imaginea. Am putea observa că nu doar personajele și naratorul au mai multe alterități în dramaturgia romanului, ci și cel cărui i se adresează naratorul. Cu alte cuvinte, discursul se modifică mereu asemenea configurațiilor mobile ale caleidoscopului. Nici nu contează, în cele din urmă, către cine se adresează povestitorii lui Crăciun. Pentru ei important este textul, curgerea, scrierea lui fără încetare, în gând, în dialog cu ceilalți, pe foaia de hârtie. Oricum textul lumii se scrie mereu.

Bine sesizabil la prima lectură, jocul alterității nu se pretează totuși „ordonării” conform unor reguli sau legi ale textului, în sensul tradițional al termenilor. Tentativa noastră de a pune o „anumită” ordine în jocul alterității riscă să eșueze. Fenomenul este evident, iar eșuarea „ordinii” intră, de asemenea, în paradigma postmodernistă, fapt explicat de J.-F. Lyotard. Textul pe care îl scrie autorul postmodernist, „opera pe care o desăvârșește, afirma filosoful francez, nu sunt conduse în principiu de reguli deja stabilite și ele nu pot fi judecate cu ajutorul unor judecăți determinate, prin aplicarea la acest text, la această operă, de categorii cunoscute. Aceste reguli și aceste categorii sunt ceea ce caută opera sau textul. Artistul și scriitorul lucrează deci fără reguli și pentru a stabili regulile a ceea ce va fi făcut” [145, p.178]. Deși a urmat îndeaproape câteva modele narrative, cum ar fi cel al *Noului roman francez* sau conceptul teoretic și praxisul *tel-quel*-ismului, conceptul plăcerii textului al lui Roland Barthes etc., Gheorghe Crăciun *lucrează fără reguli*, practicând un discurs (un metadiscurs, de fapt) care dinamitează clișeele narrative tradiționale, în mod special pe cele ale realismului. Jocul alterităților se aseamănă cu jocul de lumini și umbre din arta fotografică (adevărate *variațiuni pe o temă în contralumină*), care alcătuiesc planul conceptual al primului său roman, publicat, în detrimentul preocupărilor sale poetice de pe la 26 de ani, după ce își lăsase în sertare manuscrisele a vreo patru volume de poezii. Criticul Carmen Mușat dezvăluie această parte discretă a preocupărilor lui Gheorghe Crăciun. „Crăciun, constată ea, care debutase ca poet și care avea în sertar patru volume de poezii, în momentul în care preda manuscrisul *Actelor...* Editurii Cartea românească, ajunge să scrie proză ca urmare a interesului său constant pentru explorarea unor forme și procedee noi, capabile să exprime o viziune despre om și lume, în care un rol-cheie îl joacă «gândirea încorporată»” [159, p.7].

### 3.1.3. Personaje în căutarea autorului: identitate regăsită/ alterități pierdute

Gh. Crăciun a creat în romanele sale, în principiu, un singur personaj masculin, un Vlad Ștefan „profesor și prozator și artist și teribil scrib”, într-o mulțime de proiecții care își caută identitatea. Romanele lui, inclusiv *Pupa russa*, se constituie într-un joc metatextual al alterităților. Prozatorul își construiește primele două romane, *Acte originale/Copii legalizate*, *Compunere cu paralele inegale*, dar și *Frumoasa fără corp* ca operă a unei perspective interne unitare, chiar dacă textul ne dă un spectru de trei proiecții. Scriitorii Vlad Ștefan și Octavian Costin își publică romanul sub un pseudonim, care e chiar numele prozatorului. În volumul *Mecanica fluidului* autorul își recunoaște și își asumă natura fictivă a propriului eu. „Sunt o ficțiune, propria mea ficțiune, afirmă el. Un om întreg, dar care prin natura lucrurilor, adică a vieții, nu poate fi niciodată conștient – indiferent de situație sau de moment – decât de zona de existență îngustă în care se mișcă, e prezent. [...] *Eu este un altul* și în acest sens. Eul este aici, dar tot atât de bine și în altă parte a lumii, incontrollabilă. Trăim într-un spațiu sau altul al ființei noastre. Însă vorba lui Tolstoi: dacă eu nu sunt conștient de această altă parte a mea în care mă aflu, înseamnă că nici nu mă găsesc de fapt acolo.” [81, p.43]

În toată proza românească, Gh. Crăciun este neîntrecut în felul de a-și multiplica proiecțiile în roman. Romanele lui sunt niște galaxii ale eului său poliform, în sensul pe care îl punea Gh. Crăciun în această strategie narativă. „Proza, afirma el, face acum trecerea de la perspectiva plurală (în care cinci personaje diferite, să zicem, pot relata același eveniment din cinci unghiuri de vedere diferite, fiecare dintre acestea marcat inclusiv idiomatic) la eul plural, înțeles ca o sumă de limbaje aflate în conflict.” [76, p.24]

Romanele lui Gheorghe Crăciun reprezintă în fond o singură mare metaforă a căutării *identității eului cu trupul*. Conștient de faptul că „în realitate, în spațiul scrisului nu [...] e cu putință, orice ai face, să te detașezi de tine. Și oricât de mult ai fugi după alteritate, nu vei reuși decât să lărgești, să adâncești și mai mult cercul propriei tale identități. Până și cele mai pretins obiective încercări ale noastre de a-i înțelege pe ceilalți sunt forme indirecte de confesiune”, prozatorul s-a aflat într-o îndelungată căutare a identității. Formele căutării și regăsirii eului artistic profund sunt diverse, una dintre ele fiind cea a rescrierii. În interviul pe care mi l-a acordat la Mănăstirea Putna, în 18 mai 1997 (la excursia din cadrul Colocviului Național Studentesc „Mihai Eminescu” de la Iași), invitat să-mi răspundă la întrebarea pe care ar fi vrut să i-o adresez, scriitorul făcea o mărturisire de program, căreia timpul i-a amplificat valoarea și importanța. Sugera atunci

de fapt o eventuală pistă de lectură și interpretare a operei sale, adresată contemporanilor, dar și posterității: „Mi-ar fi plăcut să mă întrebați de ce Eminescu e unul dintre autorii care apare aproape obsesiv în intertextul cărților mele de proză, de la citarea și perifrazarea unor versuri sau sintagme, până la rescrierea unor teme sau subiecte. Iată, romanul *Frumoasa fără corp* e o rescriere foarte liberă a basmului *Miron și frumoasa fără corp* pe care l-a versificat și Eminescu. La un moment dat în roman chiar citez versuri din textul eminescian. Ei bine, dacă mi-ați fi pus această întrebare, ați fi reușit să mă puneți în încurcătură. Nu v-aș fi putut da un răspuns clar, în ciuda tuturor observațiilor autoritare din discuția noastră. Eminescu mă atinge irezistibil. Nu pot să spun că îl înțeleg. Dar el încearcă tot timpul, în poezia lui de dragoste, în poezia lui filosofică, în cosmogoniile lui să vorbească despre ceea ce nu se poate vorbi. Și eu cred că literatura asta trebuie într-adevăr să facă: să spargă zidul de tăcere al inexprimabilului, să lărgească limitele noastre și numite ale lumii noastre. Cine își asumă acest demers, îl va întâlni întotdeauna, într-un punct sau altul al neliniștii sale, pe Eminescu” [84, p.9].

Rescrierea este o modalitate de reflecție a eului narativ în textul altcuiva, ca într-un text propriu, ca un demers de căutare a propriei identități în marile texte ale lumii. Pe de altă parte, gestul se încarcă de semnificația asumării decalajului de percepție în interpretarea fenomenologiei lumii, a scrisului și a eului, care îl interesează pe autor de la primele sale volume. *Addenda* romanului *Compunere cu paralele inegale* fixează proiectele românești ale lui Crăciun, care își propunea să rescrie romanul lui Longos *Daphnis și Cloe*: „21 august, Brașov. Rescrierea lui *Daphnis și Cloe* ar putea fi o povestire construită prin supoziții (de folosit viitorul și condiționalul optativ) asupra lumii grecești a secolului II sau III e.n. De remarcat, ori de câte ori e nevoie, idilismul viziunii lui Longos. Când situațiile țin de eternul uman, să uit numele personajelor de care mă ocup și să le înlocuiesc cu eroii lumii contemporane” [75, p.319].

Conceptul și tehnica vor fi exersate cu mai multă dezinvoltură în romanul *Frumoasa fără corp*. Articulat în profunzimi, discursul rescriptiv al romanelor lui Gheorghe Crăciun își are motivarea în chiar titlurile primelor trei romane. „Legalizarea” rescrierii (asemenea „cópiilor legalizate”, „compunerilor cu linii paralele”) se produce prin legitimarea literaturii postmoderniste însăși, care se impune ca un concept filosofic și artistic recuperator. Frumusețe ideală, literatura este, în viziunea scriitorului, frumoasa fără corp: „Literatura își dorește corporalitatea, luptă să și-o câștige. Dar ea luptă pentru o himeră. Condiția literaturii va fi mereu aceea a unei frumoase fără corp. Ea îi pune omului în față frumosul, frumusețea, dar nu-i va putea arăta niciodată realitatea acelei frumuseți

care nu poate fi îmbrățișată, ci numai privită” [81, p.37]. Pentru a atrage atenția asupra acestei ample teme, invocăm aici dezbaterea teoretică analizată de C. Mușat în recent apărutul ei eseu *Frumoasa necunoscută: literatura și paradoxurile teoriei* [160], în care punctele de vedere ale exegetei și ale unuia dintre autorii ei preferați coincid.

Partea cu totul inedită – autenticul Crăciun – a ceea ce a reușit romancierul să realizeze în cei 56 de ani ai săi sunt cărțile despre corp și corporalitate. Criticul care s-a ocupat și se ocupă îndeaproape de valorificarea operei lui afirmă în volumul *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, că trupul este una din cele mai productive teme ale postmodernismului: „Abordat nu ca limită a reprezentării, ci ca un element natural al narațiunii (ca formă specifică a reprezentării), corpul uman devine, în proza și în teoria postmodernistă, un obiect narativ distinct, iar subiectivitatea – un «ecou» al spațiilor în care personajul se mișcă” [162, p.161]. *Trupul* este concept, axă tematică și strategie narativă, el organizează și personalizează cronotopul romanelor lui Crăciun. Nu întâmplător jurnalul său, ultima carte publicată în timpul vieții, se intitulează *Trupul știe mai mult* (2006). Percepând structural eul ca pe un fluid („fluidul acesta e propria lui identitate, eul său, cum se spune” [81, p.6]), în interviul acordat în anul 1995 lui Dumitru Crudu, scriitorul se confesa: „Voiam să fac o proză a trupului, a acelei părți din ființa noastră care întotdeauna știe mai mult, chiar dacă în modul ei de a se exprima e întotdeauna ceva de descoperit, de inventat” [80, p.243]. Cine va urmări evoluția prozei lui Gheorghe Crăciun va observa neapărat „creșterea” temei corpului (prin abordarea unei singure formule de limbaj românesc – textualismul) până la cristalizarea ei în romanul *Pupa russa*, care ar fi trebuit să constituie (și în parte a și constituit) marea noutate a anului literar 2004. Deși, cum s-a remarcat, romanul nu a cunoscut o reacție a criticii pe măsura valorii lui.

Romanul *Pupa russa* este, așa cum mărturisea însuși autorul, „o răfuială cu propriul sine și cu propria conștiință. Cartea a fost, pentru mine, și o exorciză, o încercare de a mă elibera de o parte din biografia mea, destul de apăsătoare” [83]. În același interviu acordat lui Ovidiu Șimonca scriitorul afirmă: „Eu sunt o natură cerebrală, dar sunt și foarte puternic atras de fenomenele organicului. Scriind această carte, am vrut să fug de cerebralitate și să regăsesc biografia mea senzitivă, mai ales în aspectele ei infantile. Sigur, am transferat totul asupra unei femei și se pare că nu am greșit prea mult în felul în care am imaginat-o. Întotdeauna vei avea o mare libertate în explorarea zonei umanului dacă ajungi în imaginar pornind de la trup” [83]. Deci, în ultimul său roman publicat în timpul vieții Gheorghe Crăciun schimbă radical perspectiva narativă. Nu că ar

renunța total la naratorul omniprezent, dar, pentru a se identifica cu personajul, cu Leontina Guran, el simți nevoia să se transfigureze nu doar spiritual, prin însușirea opticii feminine, dar și prin însușirea corpului, senzualității, percepției feminine. Unul dintre cele mai reușite fragmente (într-un roman în care totul e scris cu har) este cel al transformării naratorului bărbat, în personaj feminin, neîntrerupând nici pentru o clipă firul observației. Aceste două linii: cea a transfigurării organice în alt corp și cea a observației naratoriale sunt realizate la cea mai înaltă cotă a artei românești.

Autorul construiește o pânză epică complexă, îmbinând mai multe planuri: planul istoric-social se îmbină cu cel intim al personajului. Dincolo de planul ficțional, metanarațiunea are savorile sale (rezervate cititorului avizat). Ea constituie „o altă linie de subiect”, care vizează relația (intimă, într-un fel) a vocii auctoriale cu textul (*Nota auctoris*). Depășind preceptul conform căruia autorul nu mai are loc în romanul modern, Gh. Crăciun „reintră” fără frustrări în roman; or biograficul, asumat, a făcut parte întotdeauna din preocupările sale literare. În cartea *Romanul generației '80. Construcție și reprezentare* [224] am insistat în mod special asupra analizei romanelor lui Gh. Crăciun, invocând mai multe citate din opera lui, secvențe pe care, din lipsă de spațiu, suntem nevoiți să le comprimăm aici. Situația este similară în cazul tuturor romanelor analizate în ediția întâi a monografiei noastre.

#### **3.1.4. Romanul *Pupa russa*, o operă de sinteză**

În contextul prozei lui Gheorghe Crăciun *Pupa russa* este opera esențelor conceptuale, abilităților de stil, a virtuozității construcției, a originalității naratoriale, a forței limbajului de întemeiere a lumii. Mircea Cărtărescu vedea în congenerul său „un organ vital al literaturii române, legat prin mii de fire de toate celelalte” [32, p.137], „un prozator care progresează de la o carte la alta, cu o ambiție literară egalată doar de fervoare și talent” [32, p.139]. „Progresul” lui Gh. Crăciun nu ține doar de calitatea artistică a textelor sale, ci și de modul de a explora și experimenta posibilitățile unei singure teme. Autorul a mărturisit în repetate rânduri și cu diverse ocazii predilecția sa tematică. În interviul acordat săptămânalului *Observator cultural* din 6 octombrie 2005 el spunea, cu referire la romanul *Pupa russa*, următoarele: „În cărțile mele anterioare, m-am apropiat de această temă într-un mod pieziș. De această dată am vrut să o abordez frontal” [83]. Interesul pentru corp, corporalitate, trup devine temă și concept fundamental al întregii opere în proză a scriitorului. În primele două romane se pot urmări involburările ei, mulate pe grațiozitatea trupească a unui șir de femei sau conotate de imaginea carnal-vaporoasă a *frumoasei fără corp*. Corp pe care Crăciun în ultimul său roman îl întoarce pe toate fețele, atât fizic, moral, cât și



naratologic. Tania Radu avea să afirme metaforic că „*Pupa russa* e o carte sângerândă, ca să spunem așa. E rezultatul unui autocarnagiu, prin care autorul și-a smuls vechea himeră – corporalitatea scrisului, au numit-o comentatorii – din sine însuși” [193]. Și în meditațiile diaristice din *Mecanica fluidului* se regăsesc căutările obsesive ale sensurilor somei, ea devenind nucleul latent din care erup energiile creatoare ale lui Gh. Crăciun; or, el are convingerea că libertatea în explorarea zonei umanului se obține dacă „ajungi în imaginar pornind de la trup”. Ceea ce își propunea Gh. Crăciun încă în 1978, apoi în 1982 ținea de cunoașterea *Alfabetului trupului*, care ar fi permis intrarea în codul plin de mistere al percepției, memoriei olfactive, gustative, al memoriei cărnii..., prin care ființa e rechemată spre origini, intrând în faliile timpului ca în disecția propriilor instincte. În *Pupa russa* romancierul pune în iluzia romanului viața exterioară a trupului unei femei, iar prin ea și a unui lung șir de bărbați, dar și viscerală natură a relațiilor dintre sexe. Trupul deci devine temă și vehicul narativ totodată, pentru procesualitatea de tatonare și descoperire a celuilalt, ca parte inerentă naturii androgine a ființei umane.

*Pupa russa*, „singurul roman-roman al lui Gheorghe Crăciun” [163, p.58], cum afirma congenerul său Al. Mușina, a schimbat fața literaturii române de la începutul secolului XXI. Romanul se constituie din câteva linii de subiect: viața Leontinei Guran, ca temă centrală, comunismul postbelic românesc și istoria postdecembristă – tema politică a romanului. Dar „politicul, afirmă Gh. Crăciun, e doar un fundal, un fel de durere surdă care pulsează în organismul întregii povestiri” [83].

Cea de-a treia linie de subiect e istoria scrierii romanului însuși, istoria și plăcerea textului. Scrierea romanului a fost declanșată, dacă e să-l credem pe cuvânt pe cel care narează în *Nota auctoris*, de o experiență insolită. „Era vară și mă aflam în gara unui orașel din Transilvania, așteptam trenul”, își începe el confesiunea. Simți fireasca nevoie să folosească closetul, unde descoperi priveliști și mirosuri specifice gărilor suprasolicitate, într-o vară toridă. „Cabina pentru bărbați era închisă, nu mai avea nici clanță. Nimeni în jur, lumea era ascunsă în aerul putred și vag răcoros al sălii de așteptare. Am împins cu piciorul ușa compartimentului pentru femei.” [82, p.227-230] Impresia a fost dezolantă, naratorul-autor descoperind pe pereți aceleași, obișnuite, injurii, grosolăni, indecențe și mizerii din compartimentul pentru bărbați. Firește, „revelația” capătă semnificații simbolice. Femeia, cântată de-a lungul istoriei, cădea din icoană în cel mai fetid noroi. Analogiile au condus în timp spre descoperirea esențelor profunde ale naturii umane, spre recunoașterea femeii nu doar ca bibelou sau păpușă, dată bărbatului spre desfătare și alinare, ci ca

o ființă complexă, plină de contradicții, cu partea sa de lumină și întuneric.

Discuția purtată cu colega de compartiment, o femeie tânără, „volubilă și inteligentă, fără prejudecăți”, căreia îi povestește uimitoarea descoperire, îl făcu pe narator să constate că „modul ei de a gândi” era chiar modul lui de a gândi, „în ciuda diferenței de sex”. A mai trecut timp, personajul-autor a mai publicat alte cărți. Orice încercate de a detabuiza anumite zone ale existenței umane erau sortite eșecului („Cuvintele referitoare la sex și fiziologia iubirii mi se tăiau din manuscrise”). Ideile finale ale capitolului invocat dau cheia de lectură a cărții. *Notele auctoris* sunt adevărate arte poetice și conduc spre înțelegerea multiplelor semnificații ale gestului de transgresiune experimentală în alt corp. Aici se află de fapt miezul programatic al romanului: „Îmbătrâneam și într-o bună zi mi-am spus că n-ar trebui să-mi fie prea greu să ies o vreme din natura mea masculină, cu toate prejudecățile ei, pentru a încerca să aflu ce înseamnă să îmbraci, scriind o carte, pielea celeilalte naturi. Mă gândeam la o carte atât de necruțătoare și directă, încât să mi se facă rușine de toată lumea, mai ales de femeile care m-au cunoscut ca pe un bărbat tandru și pudic. Iar acum e o zi însorită de mai și eu am împlinit de mult 40 de ani. Continuu să scriu cartea asta” [82, p.230].

Romanul lui Gh. Crăciun este în esență replica textualist-postmodernistă adresată lui Flaubert, iar Leontina este Emma postbelicului și tranziției românești. Scriitorul a dat literaturii române unul dintre cele mai memorabile personaje feminine, cea mai emancipată și dezinhibată femeie. Criticul Carmen Mușat definea exact singularitatea Leontinei: „Personajul pe care îl construiește Gheorghe Crăciun este o femeie, o femeie singulară în literatura română, un personaj căruia nu-i pot găsi niciun fel de corespondent” [*Apud*: 3]. Leontina te buimăcește, te agasează, te neliniștește. Amplele, aproape redundantele descrieri din viața ei intimă o fac dezagreabilă și seducătoare totodată. De altfel, autorul și-a propus să creeze un personaj dezgustător, atât moral cât și sexual, care ar friza normele și tabieturile. Efectele de lectură au fost cele scontate, de vreme ce însuși cititorul avizat este tentat să o evite și în mod categoric să nu vrea să se identifice cu ea, deși identificarea e implacabilă. Numele ei e „un cuvânt rupt în două, ca noaptea și ziua, ca lumina și umbra, iată că e un copil curios și neastâmpărat, apoi o fetiță, o fată, o femeie, o babă surdă și foarte bătrână, cu două suflete și două respirații și două porniri. Se trezește în întunericul lui Leon și apoi zboară împreună cu Tina prin cortina luminoasă a zilei” [82, p.37]. Ea încearcă adesea experiența confuză și neînțeleasă a stării de dedublare, moment în care nu mai știe care parte a sinelui îi dirijează instinctele, Leon sau Tina. Structura androgenă a Leontinei, o androgenie ancestrală, o împinge

spre experiențe dintre cele mai neprevăzute, adevărate exorcizări ale naturii ei duble. Leontina e femeia „compusă din două jumătăți: cea de jos, vie, înnebunitor de vie și de sexuală, și cea de sus, încremenită, rece, ironică” [82, p.156].

Frumoasă, excepțional de frumoasă și atractivă, cu un corp de sportiv de performanță (a practicat în adolescență și tinerețe baschetul), deși cunoscuse vraja erotică încă din adolescență, Leontina va fi măcinată de un ideal, de o himeră pe care nu va înceta s-o caute până la sfârșitul vieții. Tumultoasa ei viață sexuală va accentua, în mod paradoxal, sentimentul febril al neîmplinirii. Viața Leontinei Guran este parcursă retrospectiv. Iată, e mică jucându-se în grădinile bunicilor ei Marcu, Tase (Anastasiu), când mai crește puțin, e fetița ageră și neastâmpărată luându-se la întrecere în năzbâții cu colegii de joacă, apoi urmează școala, liceul la intrenatul din orașul medieval S. (Sighișoara, unde, printre altele, și-a făcut liceul și autorul), ratarea admiterii la Facultatea de Medicină, înscrierea la Facultatea de Sport, intrarea pe neobservate, cam în glumă, cam în serios, în activitatea UTC, angajarea în sistemul de politruci, semnarea angajamentului de colaborare cu securitatea, căderea din sistem, profundele crize de nevroză, tratamentul, revenirea la București, căsătoria cu profesorul și doctorul Darvari, nașterea fiicei Berta, participarea la complotul securiștilor și foștilor activiști de partid împotriva dictaturii ceaușiste, dezamăgitoarea experiență a schimbărilor postdecembriste, abandonarea lui Darvari în favoarea amantului său Dorin Mareș, cu care planifică evadarea în America, luându-și și fiica cu sine. În așteptarea lui Dorin într-un hotel din Mangalia, între veghe și somn, este ucisă de cineva cu o lovitură în cap. „Și capul ei cel frumos de păpușă rusească se sparse în mii de țândări, în mii de senzații și de idei și cele 143 990 de cuvinte ale acestei cărți se împrăștiară pe suprafața lucrurilor din jur ca resturile unui creier explodat” [82, p.397].

Ca istorie, viața Leontinei e simplă. Am putea stabili că a trăit 53 de ani, s-a născut în 1949 („Scrisoarea purta o dată: 17.III.1980. Pe atunci ea avea 31 de ani”), având aproape vârsta autorului, și a decedat în 2002, anul încheierii romanului. Leontina reprezintă o lume construită din percepții și senzații (olfactive, tactile, gustative), din reflexele unei memorii a simțurilor. Anume percepția lumii prin simțuri, prin structura corporală a ființei umane, constituie noutatea acestui roman. Corpul și corporalitatea sunt teme cunoscute în istoria artei. De la *Divina comedie* a lui Dante la *Comedia umană* a lui Balzac, de la sculpturile lui Michelangelo la cele ale lui Rodin, tema trupului a cunoscut variate interpretări și limbaje. Gh. Crăciun însă a construit universul romanului și al personajului său cu alte mijloace și din alte perspective, preocupat ostentativ de

autenticitatea percepțiilor. Întoarcerile în timp, anacroniile și analepsele, sunt declanșate de impulsurile și memoria cărții, de reacțiile somatice, despre care scria inspirat în volumul *Mecanica fluidului*. Între autor și lumea pe care o reprezintă este o legătură organică. „Gh. Crăciun creează un personaj *ca și cum* el însuși ar fi acel personaj, constată Igor Mocanu în comentariu la *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa*, scrie un roman *ca și cum* el însuși, în corporalitatea sa, ar fi acel roman, distribuie jocuri de limbaj *ca și cum* personajele însele ar consta din acele jocuri de limbaj.” [155]

Pluritatea corporală din interiorul ființei, decojirea ei aproape ritualică, lepădarea de piele e asemenea lepădării de sine și proiectării într-o altă formă a sa. Criticul și romancierul Vitalie Ciobanu avea să observe, pe bună dreptate, în eseu publicat în revista *Contrafort* din ianuarie 2007, că „Leontina constituie alteritatea autorului, cheia spre androginismul original, sacrificat prin opțiune biologică. Din când în când, apar inserturile autoreferențiale în care naratorul se contemplă pe sine însuși și, parcă obosit de imersiunea în feminitate, smulge zulfii capotului pentru a respira puțin aerul propriei virilități – *trupul știe mai mult*” [61, p.143].

Identificarea naratorului (sau a autorului din roman) cu personajul nu este un simplu gest flaubertian, înfășat ușor intertextualist. Redescoperirea instantanee a propriei alterități în ființa complexă a Leontinei – realitate și iluzie (Tina însăși este ființă de mucava) –, incertitudinile, decantate de orgoliul unui discurs naratologic masculin, ascund un personaj narator fragil, frustrat, cinic și misogin totodată. „Dar cui îi umblă prin cap aceste gânduri, ție sau mie? Se întreabă autorul-narator. Mie, desigur, mie și numai mie, pentru că LEONTINA SUNT EU. Eu știu că în carnea fiecărei femei singure se află ascuns un băiat, un bărbat, un domn Leon care se teme de moarte.” [82, p.385] Leontina moare neașteptat, deși pentru un cititor atent sfârșitul este sugerat printr-o ușoară aluzie deja în ultima *Nota auctoris*: „Ea e femeia ta pe care nu ai curajul s-o ucizi. Iei cuvintele bob cu bob și faci din ele un conglomerat de granule, le lași să-ți curgă din palmă ca o dără de praf de pușcă. Desenezi această line care se tot închide până face un cerc. Aprinzi chibritul și fugi” [82, p.316]. Totuși, imaginea concretă a ucigașului rămâne un timp necunoscută. În secvențele finale ale romanului autorul insinuează că presupusul criminal ar putea fi soția lui Mareș sau altcineva, care se răzbună din gelozie, sau poate securitatea de cândva, dar insinuarea nu-i decât o simplă provocare, o strategie de a ține cititorul în suspans. Adevăratul ucigaș e chiar autorul romanului, care își mărturisește crima în „instanța” *Observatorului cultural*: „Am omorât-o pentru că eu însumi nu-mi mai suportam personajul. Am simțit la un moment dat, când mă

apropiam de finalul cărții, că personajul, prin experiențele pe care le-a cumulat, a devenit excesiv” [83].

Elaborând o complexă și rafinată construcție romanescă, despre care Mircea Horia Simionescu anunța în prefața cărții („Extraordinarul roman PUPA RUSSA, al nu mai puțin extraordinarului analist Gheorghe Crăciun, deopotrivă curajos inovator de formule narrative”), autorul multiplică punctele de vedere. Schimbarea de perspectivă este atât de abilă, încât cititorul, captivat de puterea de seducție a limbajului, într-un anume moment nu mai înțelege cine povestește. Este în roman o contopire firească între narator și personaj, mai ales când din apele adânci ale ființei Leontinei apare aisbergul conștiinței masculine a lui Leon. Conexiunea și simultaneitatea planurilor temporale, a reprezentărilor spațiale, monitorizarea schimbării de registre naratoriale se constituie într-un splendid spectacol al povestirii. Romanul va prelua structura păpușii rusești. Altfel, romanul încorporează mai multe texte, de factură diferită. Leontina însăși, după primele căderi nevrotice, va ține un jurnal, care ajunge în posesia autorului. Apoi evocările și mărturisirile colegelor ei de cândva, notele informative ale securiștilor care o urmăreau, compunerile pe care le scrie, scrisorile. Și printre toate aceste fire ușor de încălțat se mișcă un discret narator, îndrăgostit de Leontina până la uitarea de sine, pe care o dorește ca un bărbat viu, adevărat și cu care, spre final, îndemnat de prietenul său MHS, se unește în dragoste. *Alteritățile* se mistuie, umbrele se subție, vocile se pierd în ecouri tot mai îndepărtate, în relief apare *identitatea*. Textul, cu tot ce are el, se retrage înapoi în sinele trupului unei opere închise, prin retragerea însăși a autorului în singurătatea metafizică a unui dincolo ipotetic.

### 3.2. PROZA EGO-SOCIO-COSMOGONICĂ

Din lista celui de-al doilea val al prozatorilor „desanțiști” au făcut parte, conform afirmațiilor lui Gh. Crăciun, Nicolae Iliescu, George Cușnarencu, Cristian Teodorescu, Hanibal Stănciulescu, Marius Bădișescu, Valentin Petculescu și Mircea Cărtărescu. În structura noii concepții narrative și a noii poetici ei aduc elemente noi: „adâncirea interesului pentru cotidian, subminarea ironică a formelor și structurilor date, deschiderea spre oralitate, plurilingvism, oniric și fantastic”[80, p.43].

Prezentat de istoricul Radu G. Țeposu în panorama istorică asupra generației ’80 doar ca poet, dar cap de listă al „cotidianului prozaic și bufon” [239, p.70], pe la sfârșitul anilor ’90, Mircea Cărtărescu (*Anexa nr.1; Anexa nr.2*) începe să se producă și în alte genuri. Ca prozator, s-a lansat

cu nivele, publicând în anul 1989 volumul *Visul* [38], după care au urmat *Nostalgia* [1993], ediția integrală a cărții *Visul*, și romanele *Travesti* [37], *Orbitor* [33; 34; 35] și *Solenoid* (2015). Cu romanul *Orbitor* Mircea Cărtărescu trece drept autorul celui mai complex și mai întins roman al optzecismului. Deși declară că romanele lui sunt poeme în proză, critica și istoria literară îi recunoaște contribuțiile la dezvoltarea genului românesc. Ca și Gh. Crăciun, prozatorul M. Cărtărescu scrie o singură carte, un roman; or cele câteva titluri sunt înglobate într-o concepție romanescă unică, coerentă ca scriitură, asamblată firesc într-o meta-meta-diegeză fractalică, ce se răsuțește continuu. Proiectele epice ale lui M. Cărtărescu denotă ambiția de a crea un metatext, o construcție *poli-D* în mișcare, care își schimbă mereu perspectivele. Revendicându-se programatic în bună măsură tot de la M. Eminescu, M. Cărtărescu construiește o proză *ego-socio-cosmogonică*. Alteritățile și androginia, ambiguitatea și relativizarea lumii, universul fractalic, cu structurile holarhice și holonice fac parte din viziunea și strategiile de reprezentare în limbaj românesc a unei complexe lumii antropocentrice.

### 3.2.1. Ambiguitatea ca stare și scriitură

„Prietene, cum să lupt cu himera mea? Dragul meu, apropiatul meu, tu, singurul om pentru care scriu, pentru care am scris vreodată, cum să scap de rujul acela întins pe viața mea ca pe o oglindă de spălător și care nu se șterge cu nimic, dimpotrivă, se sleiește tot mai mult, mai murdar, mai diluat? Cum să-mi retez din creier țâțele alea de vată, fusta aia de curvă împutită, peruca aia, artificiiul, manierismul ăla?” [37, p.7] Fragmentul liminar al romanului *Travesti* condensează întreaga concepție a prozei cărtăresciene, tot ghemul de obsesii, halucinații, topicul care va iradia în toate părțile deodată în *căutarea identității* individului.

Personajul lui M. Cărtărescu trăiește o acută criză de identitate. Victor se află în labirintul timpului bidimensional: exterior și interior. Timpul exterior e segmentat în trei părți de cifra șaptesprezece: Victor, personajul narator și de acțiune al textului, centrat pe axa timpului-scriitură, are treizeci și patru de ani. Prin efortul memoriei, parcurgând cele șaptesprezece trepte ale regresiei, se întoarce spre adolescentul Victor, către alter-eul său, către sine, în cele din urmă, cel rămas acolo, la vârsta același șaptesprezece ani. Deși divizat în două planuri narative, cu două personaje concepute ca dublii unei singure identități, romanul nu se înscrie în schema tipică a prozei retrospective. Aici planurile vor alterna conform unei alte logici, a lipsei de logică de fapt,

deoarece povestirea e ghidată din interior, din nu știm care ocnițe ascunse ale subconștientului. Incoerența imaginilor refulate asigură textului *ambiguitatea* scontată. Naratorul este învestit în rol de povestitor și tot el este personajul de acțiune, trăind simultan experiențele „dure” ale lui Victor, cel de acolo, din timpul apus; precum Victor adolescentul „narează” în forma solilocului relația sa cu lumea, dând glas unei conștiințe devorate de obsesii și anxietăți. Cea de-a treia imagine a eului e susținută de memoria ancestrală a naratorului. E acea amintire originală spre care se întoarce individul, scrutându-și destinul prin actul rememorării. Efortul, de regulă, eșuează, deoarece întâia amintire despre sine scapă memoriei conștiente. El află doar niște cioburi de realitate, un puzzle poate, din care nu reușește să reconstituie un chip. Căutarea devine obsesivă, deoarece subconștientul îi trimite mereu mesaje cărora eroul – lucid – nu le poate citi semnificațiile. Astfel, Victor este urmărit de *chipul fetiței cu cosițe blonde*, descoperită în poza găsită întâmplător în geanta mamei sale, printre alte „relicve”. Chipul din fotografie seamănă uimitor de mult cu *un altul*, pe care el îl cunoștea și nu-l cunoștea.

Axat pe aceste repere, textul se rotește asemenea unei spirale în jurul câtorva imagini obsedante: poza, Lulu, Victor adolescentul și Victor maturul. Întregul roman se prezintă ca un dialog (un monolog, în fapt) al fantasmelor, halucinațiilor, oniriilor, mai exact, *un dialog al alterităților*: „Știi, Victor, că singurătatea mea are pe pielea ei albă un furuncul și că acest furuncul se numește Lulu?” [37, p.7-8] sau: „Deci: acum șaptesprezece ani... drace, acum observ potrivirea de date: în 1973 aveam șaptesprezece ani, iar acum am treizeci și patru” [37, p.11] și din nou: „Visam că am sâni și vulvă, vierme și Dumnezeu, totul învelit într-o febră năucitoare. Dar, deși eram totul, câtă frustrare! Câtă neîmplinire! Câtă nebunie! Cât dor!” [37, p.101].

Pe lângă faptul că literatura este ambiguă prin însăși esența sa, Mircea Cărtărescu își elaborează deliberat romanul într-o tehnică aluvială prin glisarea ludică a alterităților, prin suprapunerea planurilor narrative, a secvențelor de vis și realitate, încât cititorul își dă seama cu dificultate în ce registru se află împreună cu naratorul. S-a afirmat, pe bună dreptate, că în romanele lui M. Cărtărescu ficționalitatea este mai credibilă decât realitatea, decât realul. Începând cu nuvelele din volumele *Visul* (1989) și *Nostalgia* (1993), autorul se încearcă în genul romanului, numit de Al. Piru „al vârstelor” [175, p.527-530]. Altfel, „în multe privințe, *Travesti*, e o continuare, o confirmare, dar și o extensie a prozelor anterioare” [166, p.14.], precum romanul își va afla o continuare și o dilatare în concepția și practica scriiturii din cele trei volume ale romanului *Orbitor*. Similitudinile stau la suprafață, de aceea ni s-a părut oarecum întârziată exclamația plină de patetism a lui Alex.

Ștefănescu, numind volumul *Orbitor. Aripa stângă* lucrare ce anunță noul tip de roman în literatura română. M. Cărtărescu livrase deja noul tip de roman odată cu publicarea romanului *Travesti*.

La nivelul arhitectonicii, romanul este o narațiune în oglindă, realizată prin montarea în timpuri diferite a vocilor narrative. Atestăm un prozator matur, cu vechile și noile sale neliniști, printre care, cum spune criticul Ioana Morărescu, se numără „androgenia, stare interzisă a ființei, recâștigată pentru un moment, dar sancționând apoi, tragic, jumătățile o clipă unite; textul ca obsesie și receptacol al altor texte; fabulația fiziologică, trăsătură distinctă și fascinantă a scrisului lui Mircea Cărtărescu [158, p.9]”. Suprapunerea planurilor, cel al scriiturii și celălalt, al rememorării *voit ambiguizate* (timpul narării este iarna, timpul rememorării este vara), pare a fi unica certitudine a unui joc erotic fascinant, care poate fi distribuit conform următoarei scheme: a) narator, timp al scriiturii, iarna – „Când am trecut puntea am luat-o de mână și m-am simțit deodată nerăbdător și excitat. Am intrat în vilă, am descuiat ușa camerei mele și-am lăsat-o să intre pe lângă mine în căldura sufocantă, în întunericul diluat doar de dreptunghiul mai deschis al ferestrei. Continua să ningă abia sesizabil, cu steluțe ce luceau o clipă în nopțe ca apoi să se stingă în stratul anonim depus pe pământ” [37, p.80]; b) adolescent, personaj narat, timp al rememorării, vara – „Ajungeam, tot vorbind, în valea plină de flori. Ne tolăneam între flori, în aerul verde, și continuam discuția, care devenea tot mai dezlănătă. Până la urmă fascinația acelui loc de o frumusețe ireală ne paraliza și rămâneam multă vreme tăcuți, lungiți unul lângă altul. Trăiam o tulburare liniștită, acceptam firescul unui erotism inocent, ca și cum ființele ar fi fost de trei sexe și nu de două, dar sexele lor ar fi încă înmugurite, încă în stare embrionară” [37, p.79]. În primul caz erosul e împlinit, în al doilea e doar un vis, e momentul „tregerii gândirii în eros și a erosului în gândire”. Suprapunerea și ambiguizarea planurilor este modalitatea potrivită de recuperare a ființei lăuntrice a personajului, de metabolizare a obsesiilor, halucinațiilor, oniriilor sale. Toate acestea, acumulate conștient în drumul pe care îl parcurge Victor în propriul labirint, asemenea eroului dintr-un basm inițiat, dau imaginea ființei reîntregite a personajului, aflat în căutarea androgeniei inițiale.

Integrabil romanului „arhitectonic”, naratorul din *Travesti* procedează, conform paradigmei romanului postmodernist, comentată de Liviu Petrescu în cartea *Vârstele romanului*, „la o relatare *simultană* a evenimentelor situate pe axa timpului, ceea ce corespunde [...] unui fenomen de spațializare a temporalității”. Altfel, criticul Liviu Petrescu a acordat un spațiu generos în cartea sa analizei tehnicilor romanului postmodernist [174, p.109-161]. Bunăoară, simultaneitatea ca sursă a ambiguității funcționează exemplar în primul roman al lui M. Cărtărescu. Deși își poartă personajul



în contexte temporale diferite (opozitia prezent /trecut constituie o diferențiere de suprafață), îl face să (re)trăiască simultan în două dimensiuni sufletești. Tehnica este specifică și poeziei cărtăresciene, și „oricât am încerca să izolăm un palier sau altul din arhitectura aceasta aproape halucinantă, *remarca Radu G. Țeposu*, detaliul va răsfrânge ansamblul” [240,p.43]. Ambiguitatea este alimentată de discursul aluvionar, cu izbucniri torențiale, dar și cu sincope premeditate. Ca și în poezia sa, „polimorfismul reprezentărilor e cea mai elocventă probă a disponibilităților imaginative” [240, p.43] ale prozatorului.

Romanul reprezintă, în formulele narației postmoderniste, traseul de recuperare a ființei, devenind un *bildungsroman* cu dublă mișcare, centrifug-centripetă. Obsesiile adolescentului, individ de o sensibilitate convulsivă, ale maturului, care și-a păstrat finețea percepțiilor și reacțiilor, amalgamarea lor pe suportul *memoriei afective* (în general, romanul are acest mobil interior de organizare a secvențelor textului) au ceva din dulceața incitantă, pe care și-o dă scufundarea în apele reconfortante ale amintirii sau ale visului erotic. Se pare că aceste obsesii nu vor fi depășite niciodată până la capăt. În final, personajul își propune să se elibereze de ele, având, pentru moment, revelația posibilului. Iluzorie însă, deoarece obsesiile îi alcătuiesc miezul mitului personal care nu se pretează modificărilor cu impulsuri din periferia timpului. Mișcarea zbuciumată prin propriul labirint nu ține atât de eliberarea de sub tirania obsesiilor, cât de descoperirea identității prin care naratorul speră să se echilibreze, deoarece personajul matur trece printr-o profundă criză de identitate. Aceasta îi și motivează disperata coborâre în meandrele sinelui. Pentru a-și reîntregi ființa, el are nevoie să vadă la ce cotitură a destinului începu risipirea, înstrăinarea de sine. În felul acesta, obsesiile adolescentului sunt amestecate cu cele ale maturului. Trecerea de la un personaj la altul se face prin *aluviunile de subconștient*, care marchează spațiul comun al celor două ipostaze ale eu-lui. Altfel, ca temă, afirmă criticul Carmen Mușat, „identitatea interșanjabilă a trupurilor, ambiguitatea permanentă dintre masculin și feminin, ca și similitudinea dintre text/ textură/ țesătură, variante în fond ale veșmintelor menite să acopere și/ sau să disimuleze deopotrivă corpul fizic și cel literal al protagoniștilor” [162, p.169], este prezentă și în volumul *Nostalgia*, publicat cu un an mai devreme decât romanul *Travesti*. Recurența tematică impregnează de pe acum narația și scriitura lui Mircea Cărtărescu.

Tensiunea ambiguității este susținută și de imaginea celui alt personaj al romanului – Lulu, unul dintre cele mai interesante elemente ale construcției narative. Cele câteva lecturi pe care le suportă personajul ne comunică, la nivelul „povestirii ca istorie” (pentru a folosi un termen din

poetica lui Tz. Todorov), că Lulu este coleg de serie cu Victor, adolescentul. El e antiteza lui Victor. Fiecare e nebun în felul său. Lulu, deghizat în femeie, l-a incitat pe Victor, în glumă, Victor nu s-a prins că i se organizează o poantă, trăind o adevărată dramă cu efecte psihice întinse peste ani. Travestirea lui Lulu în femeie i-a creat lui Victor un complex pe care și-l asumă și cu care se identifică. Astfel, în roman apare imaginea *celuilalt Lulu*. „Doamne, *din păcate* sau *din fericire* există Lulu? se întreabă Victor. Ce aș fi fără el? Fără botul ăla rujat, fără scârba față de țâțele alea de vată... Lulu ne este el însuși un mesaj, Lulu e numele unui tunel, al unui coridor aflat adânc sub țeasta mea, un loc obligator de trecere spre adevărata enigmă. Pe culoarul Lulu sunt uși încuiate, cu lacăte stacojii [...]. E traseul magic din visul meu, traiectul obsesiei mele, și nu e cu putință să ies din el așa cum nu poți părăsi firul propriei vieții...” [37, p.82-83]

Autorul, apelând pe larg la mijloacele barocului, creează premisele tehnice ca totul în acest roman să pară „că naște dintr-un dans al halucinațiilor” și obsesiilor. Efectul este cel al punerii reale în abis (procedeu al romanului postmodernist), în abisul interior al ființei umane – un extrem de subtil joc al lumilor lăuntrice ale ființei umane. Romanul conține deopotrivă o viziune asupra existenței, dar și una asupra literaturii, o imagine textualistă asupra producerii romanului. Pe lângă celelalte decodificări ale titlului, ușor de găsit în text, *Travesti* actualizează un termen din istoria criticii literare (un text ieșit din alt text, un intertext, o pastişă deci), practicat frecvent în secolul al XVIII-lea. „[...] «Imitație afectată a manierei și stilului unui scriitor». Intenția este ludică, chiar ușor caricaturală. Procedeu devine și mai evident în ceea ce se numește travestie (*Illiade travestie*, de ex.)” [153, p.83], susține Adrian Marino în lucrarea sa *Biografia ideii de literatură*.

Maestru al ironicului și parodicului, al ludicului cu mari disponibilități livrești, în romanul *Travesti* M. Cărtărescu ironizează mai puțin (pe seama trecutului literar) și încă mai puțin parodiază. Romanul construiește magistral o narație cu finalități de autocunoaștere retrospectivă. Altfel, *Travesti* ar permite interpretarea și din acest unghi de vedere. Titlul ne sugerează o paralelă între discursul literar postmodernist și estetica modernistă sau tradiționalistă.

Dialogismul magistral pe care îl inițiază M. Cărtărescu cu proza psihologică de tip dostoevskian, cu proza onirică, cu romanul liniar anunță ubicuitatea ideii de căutare și recuperare a trecutului, de reconstituire a acestuia dintr-o altă perspectivă; la fel – coborârea în adâncurile temporalității și descoperirea unei realități preistorice, revelarea onirică a enigmei etc. Suprapunerea acestor *cópii* ale alterităților are drept efect recuperarea și refacerea identității, dintr-o gândire și o memorie fragmentară într-o perspectivă congruentă, dar și reconstituirea unei

coerențe/anti-coerență a echilibrului necesar recuperării propriei identități. Demersul narativ e construit pe principiul înaintării retrospective (onirice chiar) spre reconstituirea consecutivității universului din cadre disparate. Fragmentele așteaptă punerea în ordine din perspectiva timpului exterior care își va asuma și drama timpului interior. Deci, cele două imagini ale personajului eu-tu/ tu-eu, plus cea de-a treia (poza cu chipul de fetiță), plasate în relație antitetice, dar nu de excludere totuși, evoluează pe linie centrifugă spre unitatea, coerența și echilibrul recuperator, în mental, al identității, ceea ce constituie mesajul fundamental al romanului. Sondele inițiatice trimise de personaj în adâncurile sinelui sunt concepute în exclusivitate ca un mecanism de autotransformatoare al cărui mobil interior este contradicția. Reflecțiile personajului adolescent sunt asumate de eroul matur, prin resursele ludice ale *discursului autodiegetic*. Înăuntrul maturului mai locuiește încă adolescentul, ca un text în text, aflat în căutarea obsesivă a centrului, ca obiectivare a autoreferinței dintr-o memorie genetică.

Dilatând spațiul analizei romanului *Travesti*, o invocăm pe Ioana Pârvulescu, care sublinia „noutatea absolută” a lucrării lui M. Cărtărescu. Plasat în contextul evoluției romanului european din a doua jumătate a secolului al XX-lea, „noutatea absolută” a romanului rezidă, după părerea noastră, nu atât în elaborarea celor două tipuri de subconștient („sinuoasele subterane ale conștiinței proprii și [...] un subconștient citadin...” [170, p.5]), cât în introducerea în planul textului al celui de-*al treilea tip de subconștient*, despre care autorul nu vorbește la modul direct. Avem în vedere caracterul intertextual al romanului, în care se întrevede, bunăoară, un dialog cu romanul lui Samuel Beckett *Prima iubire*, atât la nivelul proiecțiilor naratorilale, precum și la acela al incitantului joc al alterității și al ambiguității textului.

Surprinzătoare similitudini constatăm între *Travesti* și romanul lui Julian Barnes *Papagalul lui Flaubert*. M. Cărtărescu pare să-și asume, la modul programatic, experiențele epice ale predecesorilor și contemporanilor săi. Conștiință postmodernistă, prozatorul optzecist sugerează astfel problema existenței unui *subconștient estetic colectiv*. E acel „cimitir” al romanului, unde asemenea personajului lui S. Beckett, are plăcerea să-și facă promenada conștiința postmodernistă, evocând ironic miasmele unui cimitir literar. Din acest labirint estetic, parcurgându-l, înfruntându-l, dar și asumându-și-l, personajul postmodernist își redobândește identitatea. De aici apar, insinuant, proiecțiile alterității, literare deja, ale lui Lulu, „un altfel de prostituată”. Așadar, dacă în sistemul jocului alterității eu sunt tu, tu sunt el, el sunt eu, atunci Lulu este Loulou/ Anne, este Papagalul lui Flaubert, este textul meu; Victor este vagabondul, este Flaubert, iar Cărtărescu este

Beckett, este Barnes, sunt eu. Lectura inversă a acestor șiruri este la fel de valabilă.

În general, jocurile livrești ale alterității fac parte din sfera paradigmei postmoderniste, fiind valorizate, cu un pronunțat temperament ludic, și de basarabeanul Nicolae Leahu în volumul său *Erotokritikon*. Intertextualitatea ludică se supraetajează, iar textul, cum spunea Gh. Crăciun, se ridică la putere. „«Madame Bovary sunt eu!», reia Nicolae Leahu expresia aforistică. Iar cum pe Flaubert este imposibil să nu-l crezi, dacă el este Madame Bovary, atunci Madame Bovary este Don Quijote, Don Quijote este Alonso Quijano și eu, respectiv, sunt Flaubert, primul scriitor francez de expresie română” [127, p.46-47]. Imaginile și discursurile se îngemănează, se suprapun, se răsucesc în volute de text, alcătuind acea orbitoare construcție ce reia la nesfârșit microsistemul la scara macrosistemului în universul neepuizat de viziuni și perspective insolite al fractalilor.

### 3.2.2. Romanul fractalic

Mircea Cărtărescu publică cele trei volume ale romanului *Orbitor* pe întinderea a mai bine de un deceniu, întrunind peste o mie cinci sute de pagini. Lansarea acestui orgolios proiect epic a surprins critica literară. Nicolae Manolescu afirma, bunăoară, că „nimeni n-a mai scris la noi o proză atât de densă și de profundă, populată de fapte deopotrivă reale și simbolice, de fluturi ori de păianjeni colosali, atrasă magnetic de promiscua subterană psihanalitică și luminată totodată de splendide curcubeie cerești [...]. Cu toate scăderile sale, dar și cu paginile geniale, este un roman excepțional” [150, p.1348].

Astfel, în majoritatea lor, criticii au salutat și au apreciat efortul și ambiția scriitorului, dar s-au auzit și voci care au pus la îndoială proiectul lui Cărtărescu. Două reacții imediate la apariția celui de-al treilea volum, ale unor critici tineri, de formație și viziuni mai noi, par exemplare pentru generația lor. Cosmin Ciotloș își deschidea cronică din revista *România literară*, *O decalogie*, cu un entuziasm greu de stăpânit: „De curând a apărut în librării cel mai bun roman din literatura română a ultimelor cinci decenii. [...] O carte enormă al cărei vis și a cărei fibră constau în însăși scrierea ei. A cărei protologie și escatologie se asociază fericit cu pagina de gardă și cu caseta tehnică” [65, p.32]. La cealaltă extremă se situa Costi Rogozanu, cu atitudinea rezervată a criticului echidistant, care nu se extaziază în fața unei cărți oarecare. El își încheia cronică în stil sentențios, fără echivoc, constatând că romanul „e obositor, e de citit din când în când de dragul scriitorului Cărtărescu, un tip care și-a câștigat meritul de a-ți putea servi experiment de orice fel, nu e nici marele eveniment anunțat, nici cel mai mare roman din secolul XXI, nu e nici cea mai bună carte

a scriitorului cu pricina. O înscriem în categoriile straniu, ciudat, prolix, o așezăm în istoriile literare și așteptăm să vedem ce se va întâmpla” [196, p.11]. În critica literară din Basarabia romanul lui M. Cărtărescu află o receptare profesionistă în revista *Contrafort*, singura publicație care a comentat apariția *Orbitorului* în cele trei etape ale sale. Vitalie Ciobanu, redactorul-șef al revistei, a inclus în recentul său volum de critică literară un capitol aparte dedicat prozei lui Mircea Cărtărescu (*Mircea Cărtărescu în reflecții suprapuse* [61, p.73-133]), în care subsumează amplele sale cronici semnate la apariția celor trei volume ale romanului, precum și alte cronici scrise cu prilejul altor cărți de același autor. În „*Evangelia*” după Cărtărescu. *Trilogia Orbitor la final* Vitalie Ciobanu afirmă, pe bună dreptate, că „apariția volumului *Orbitor. Aripa dreaptă* (Humanitas, 2007) încununează marea încercare a lui Mircea Cărtărescu de a concura tot ce s-a scris în materie de proză în literatura română «de la origini până în prezent». Această limită, prea apropiată, a orizonturilor naționale în ce privește romanul ca gen, *preciza el*, i-a nutrit constant ambiția unei cărți de anvergură, orgoliul unei opere monumentale care să-și contemple de la înălțime siderală, dacă se poate, nu doar preopinienții de acasă, ci – mai important – să-și înfrunte cu succes concurența externă, să o surclaseze chiar, inversând termenii unui blestem transistoric: cel al respirației scurte, al eternului început, al lucrului făcut să se surpe, implacabil, sub zodia incurabilă a nepăsării și deriziunii balcanice” [61, p.89].

Proza lui M. Cărtărescu este supusă în laboratoarele scrisului unui riguros exercițiu de conceptualizare. Se poate că ea înglobează una dintre cele mai conceptualizate scriituri românești din proza românească, deși se remarcă și printr-o fluiditate inegalabilă. Cu toate acestea, prozatorul și-a exprimat cu diverse ocazii îndoiala față de conceptele teoretice ca atare. În februarie 2006, bunăoară, la întâlnirea cu membrii Clubului de dezbateri teoretice *Phantasma* de la Cluj, condus de scriitorul și profesorul Corin Braga, Mircea Cărtărescu își arată neîncrederea în concepte. „V-aș fi adus un concept, i se adresează el publicului, ca acel trandafir absent din orice buchet al lui Mallarmé, dacă aș crede în concepte în primul rând, și apoi dacă aș fi în stare să concep un astfel de concept.” [86] Din cele trei argumente invocate de scriitor în ampla sa confesiune, îl reținem pe cel din urmă, care explică natura relațiilor dintre textele cărtăresciene și marile lucrări „gnostice”, care propun formule de cunoaștere a lumii. „Al treilea și cel mai important motiv pentru care am mefiență față de concepte, afirmă autorul trilogiei *Orbitor*, este cel al iubirii mele pentru Wittgenstein, primul dintre filosofii europeni care și-au manifestat îndoiala și neîncrederea în privința Ideii platonice. Ce este un concept decât trecerea în sferă intelectuală a Ideii lui Platon?

Wittgenstein este primul care se îndoiește de faptul că există ceva de felul unui concept al unui copac sau al unei frunze în care există cumva trăsăturile tuturor copacilor sau ale tuturor frunzelor care există în realitate.” [86] În ultima sa scriere, *Investigații filosofice*, Wittgenstein aseamăna limbajul cu o „trusă de scule, în care există un ciocan, un clește, cuie, un borcănel de clei, o șurubelniță și multe alte lucruri” [86]. Prin urmare, în confesiunile sale, răsturnând în față cititorului „trusa sa de scule”, Mircea Cărtărescu îi îndeamnă pe cititori să le identifice rolul în construcția narativă și în polifonia limbajului din romanele sale. Din momentul lansării ca poet în 1980 (*Anexa 2*), criticii au observat marea pasiune, i-am spune chiar obsesie, a lui Mircea Cărtărescu pentru limbaj, pentru „inventivitatea lexicală”. „Întâiul lucru care s-a observat la el, remarca criticul Nicolae Manolescu, era plăcerea cuvintelor. Rareori un poet a fost astfel vorbit de cuvintele sale ca Mircea Cărtărescu. Nu în sensul stupid, de inconveniență verbală; căci aproape totul e la locul lui, în aparent nesfârșitele lui poeme, și inteligența stă cu ochii deschiși la căpătâiul inventivității lexicale.” [150, p.1347] Proza lui Mircea Cărtărescu, lansată cu nouă ani mai târziu, se dovedi „cu nimic inferioară poeziei” [150, p.1347]. Autorul ei și-a continuat aventura limbajului, de data aceasta pe întinderi mai ample și de o altă factură. De altfel, cum afirmă David Lodge, „mediul romancierului îl constituie limbajul: orice ar face, el operează în și prin limbaj” [138, p.7]. Atât construcția, temperamentul, structura personajelor, cât și planurile narrative, discursul și reprezentarea lumii în general – toate se realizează în spațiul limbajului și cu ajutorul limbajului.

Totodată proza lui M. Cărtărescu înseamnă o mare disponibilitate a structurii narrative pentru metafizic și mister. Deja în 1989, volumul *Visul* anunța un *concept în mișcare*: onirismul metafizic, ancestral, obsedant al universului cărtărescian. Volumele următoare [31; 37] au marșat pe aceeași traiectorie a discursului narativ, care se alimenta, cum afirma autorul la dezbaterile de la Clubul *Phantasma*, din așa-zisele prototexte – „texte foarte vechi scrise în clasa a V-a, a VI-a, primele mele «romane»” [86], care au devenit obsesiile scrisului său. Exponențială în acest sens este povestirea *Mendibilul*. După această povestire, romanul *Travesti*, „cel mai lipsit de succes” din cărțile sale de proză, precum afirma autorul, este lucrarea care l-a adus pe Cărtărescu către sine. Importanța acestui roman în proza lui este asemănătoare cu piatra unghiulară din fundamentul unui edificiu. „*Travesti*, mărturisirea scriitorului, a fost șansa vieții mele de fapt, așa cum văd eu lucrurile astăzi, pentru că el, deși nu este o carte reușită, a fost un fel de poartă către recuperarea mea de sine, în *Travesti* am îndrăznit prima dată să fac lucruri pe care nu le visasem măcar până atunci, să mă apropiez extraordinar de mult de miezul creației, cum spunea Paul Klee (deși «nu îndeajuns de

aproape», cum adăuga tot el în jurnalul său).” [86]

Transpunerea în text a neliniștilor lăuntrice ale ființei care se caută pe sine și merge, din revelație în revelație, pe un nesfârșit traseu gnostic, converge în imaginea unei „dezvoltări nerezolvabile” a adolescentului. Frustrările și înaripările lui erup în cascade de sentimente. „Eu am folosit de câteva ori acest gen de dezvoltare nerezonabilă a unor imagini, mărturisește Mircea Cărtărescu. Unul dintre exemple este cel din *Travesti* la pagina unde vorbesc despre creșterea adolescentului. Adolescentul are sentimentul că va crește la infinit, că nimic nu va opri evoluția sa, a minții sale către viitor, către Dumnezeu, către nemurire. Încă mai poate crede că, dacă, începând din starea ovulară și până în starea de adolescent, creșterea organismului a urmat acest pas asimptotic, ea nu se va sfârși niciodată: segmentele vor fi din ce în ce mai ample până când, scriam eu, el va ajunge nu doar Dumnezeu, ci Dumnezeu la puterea Dumnezeu, și așa mai departe. Este o idee care îți ridică părul pe brațe, dar care trece prin mintea (conștientă sau subconștientă) a fiecărui adolescent. Adolescența este exact această perioadă de levitație în care absolut totul pare posibil, în care te simți nu numai un Dumnezeu în devenire, ci cu mult mai mult. Nu te simți Totul, ci Totul la puterea Totul.” [86]

Intențiile, despre care narează autorul, se pun în pagină cu ajutorul unor scule din geanta sa de romancier. Astfel, putem afirma că holonii, care se comportă concomitent ca sistem și subsistem, ca personaj și metapersonaj, de-o vorbă, ca individ matur căzând repetat în trecutul său de adolescent (romanul *Travesti*), dau naștere acelei structuri-metastructuri-meta-metastructuri românești, numită, cu un termen preluat din științele abstracte, *holarhie*.

### **3.2.3. Orbitor și narațiunea generativă în spațiul fractalic**

Romanul fractalic, compoziția fractalică, principiul fractalic al discursului narativ sunt domenii care au suscitât atât imaginația romancierilor, cât și pe cea a naratologilor. Școala franceză de scriere, bunăoară, acordă atenție sporită noilor tehnici de reprezentare a lumii în paradigma narativă. Louis Timbal-Duclaux amintește că teoria fractalilor, descoperită de matematicianul francez Benoît Mandelbrot, explică în termenii unei narațiuni științifice principiul fractalic care stă la baza creațiilor naturii. Geometria naturii este fractalică, pe când linearitatea aparține construcțiilor artificiale ale omului. „Fractalul este un obiect care păstrează aceeași formă, indiferent de scara la care este privit. De exemplu, bradul este un obiect fractal aproape perfect. Fiecare ram are forma bradului în întregime. Fiecare creangă are forma ramului, fiecare smoc de pe creangă are forma însăși a crengii. [...] Principiul fractalic aplicat narațiunii generează o prezentare care nu mai este lineară.” [271,

p.82] (*Anexa nr.3*). Conform acestei teorii, linearitatea narațiunii este percepută ca formă artificială de povestire, iar postmoderniștii se apropie cât se poate de mult de autenticitatea simultaneității lumii și a minții.

M. Cărtărescu recunoaște că cea mai mare influență asupra scrisului său a avut-o teoria fractalilor. „Dacă pot defini cumva în mod decisiv romanul meu *Orbitor*, l-aș numi un roman fractalic.” [86] Narațiunea ia forma unor spirale în mișcare, prin care lumea se proiectează în 3D. Prin urmare, unul din momentele esențiale ale conceptului lumilor în neconținută rotație – ceea ce în căutarea perspectivei pierdute implică schimbarea punctelor de vedere – este concentrat în contemplația metanaratorului: „Dacă s-ar fi putut vedea (cum îl vedea Mircea, scriind febril la manuscrisul lui viu și opalin, desenând cu pixul literă după literă, ce imediat întind micelii în grosimea păroasă a paginilor și se interconectează, prin sinapse cu mii de butoni, cu toate celelalte litere, dispuse-n straturi și-n grupuri autorezonante, pentru ca-n cele din urmă foile să rămână doar suportul de cultură, hrănit și susținător, al unei tridimensionale rețele de litere, scânteind în aer ca un burete albastru și gânditor; și cum îl vedea celălalt Mircea, în sihăstria de la Solitude, uitându-i-se primului peste umăr și mâzgălind la rândul său, cu pixul, litere în caietul cu copertă albastră; și cum îi cuprindea pe toți, cei vii și cei morți, cei reali și cei virtuali și cei creodici și cei de vânt și cei de foc Mircea adevăratul, cel care nu scria, ci sculpta o lume fractalică într-o sticloasă carne neuronală), Mircișor n-ar fi văzut atunci un copil, ci un fel de iluzie optică, o formă de umbre, fluturi și flori, un caleidoscop în săndăluțe bălțate și ele, camuflaj perfect, topire totală în adâncul colorat al verii și al amintirii.” [34, p.122] În fragmentul invocat se află cheia de lectură a întregului roman. De la primul volum, trecând prin cel de-al doilea, ajungând la pagina 122 al celui de-al treilea, abia atunci cititorul începe să înțeleagă care este sensul romanului, cum se încheagă compoziția lui, cum și de ce acest *eu narand* își răsuțește neconținut spirala povestirii. Paradoxal, lectura ar putea începe cu volumul trei *Aripa dreaptă*, adică de la dreapta spre stânga, și nu în ordinea pe care ne-a propus-o autorul prin consecutivitatea publicării romanului.

Universul fractalic constituie dominantă ficțiunii românești a lui M. Cărtărescu, care, ca la toți prozatorii postmoderniști, este de natură ontologică, ceea ce înseamnă, în viziunea exegetului american Brian McHale, că „ficțiunea postmodernistă dezvoltă strategii care angajează și aduc în prim-plan întrebări [...] «postcognitive»: «Ce fel de lume este aceasta? Ce e de făcut în ea? Care dintre eurile mele să o facă?». Alte întrebări tipic postmoderniste se referă fie la ontologia textului literar în sine, fie la ontologia lumii pe care o proiectează, cum ar fi: ce este o lume? Ce fel de lumi



există, cum sunt constituite și cum diferă ele? Ce se întâmplă când tipuri diferite de lumi sunt puse să se confrunte sau când hotarele dintre lumi sunt încălcate? Care este modalitatea de existență a unui text și care este modalitatea de existență a lumii (sau a lumilor) pe care o/ le proiectează? Cum este structurată o lume imaginată? ș.a.m.d.” [154, p.30] Exegeții invocă tipicele neliniști și îndoieli ale scriitorului postmodernist, care îi determină amploarea și natura construcției romanelor, temperamentul și caracterul personajelor sale, îi marchează stilistica discursului, tipul scriiturii etc. Un fel de disperare a scriiturii l-a provocat pe scriitorul postmodernist să inventeze *discursul naratofag*, care se hrănește, asemenea Catoblepasului mitic, cu tot ce presupune noutate științifică. Este și cazul când proza metabolizează diverse teorii științifice, care, la rândul lor, generează concepții, concepte și practici narative.

În lucrarea sa de doctorat, *Postmodernismul românesc*, M. Cărtărescu întreprinde un excurs terminologic în spațiul teoriilor științifice, precum teoria cuantică a fizicii atomice sau principiul de indeterminare al lui Heisenberg, care au impulsivat apariția și afirmarea postmodernității ca o stare quasitotală a lumii contemporane, și teoria fractalilor. „Teoriile ecuațiilor nonlineare din matematică, afirmă el, (teoria catastrofelor a lui René Thum, teoria haosului, teoria fractalilor a lui Mandelbrot) au contribuit și ele, în același sens, la congruența teoretică a lumii postmoderne. Determinismul absolut nu mai are nici sens, nici realitate. Nu mai putem vorbi decât de «insule de determinism», instabile, produse de starea locală a sistemului, într-un ocean în mișcare haotică. Vom întâlni, prin urmare, paralogii pretutindeni în universul postindustrial. Cultura și artele se vor confrunta și ele cu dezordinea, paradoxul, indeterminarea.” [36, p.42]

### **3.2.4. Orbitor, imaginea scintigrafică a minții eului narativ**

Proza lui Mircea Cărtărescu stă mărturie că scriitorul, cum afirma criticul Ion Simuț, „își edifică, indubitabil, propria independență stilistică și tematică, împotriva aparențelor că vine pe o filieră majoră a prozei românești” [199, p.317]. Prozatorul este el însuși. Mircea Cărtărescu vede universul la scară cosmică (în ideea reprezentării *cosmogonice*) și la scara universului mic al ființei umane (ca reprezentare a unei *antropogonii*) în forma fractalică a fluturelui. Totul în acest roman stă sub semnul construcției fantasmagorice a unui imens fluture, mișcându-se în multitudinea de forme, imagini, reprezentări ale sale mici-mari-gigantice, reale-imaginare-onirice-mentale-schizoide-halucinatorii etc., într-o imensă compoziție-metacompoziție. Romanul pornește de la fractalul *pata lupus* în formă de fluture de pe șoldul mamei, care se constituie mai mult dintr-o fantasmă onirică decât din imaginea

văzută în realitate. Momentul când apare în memoria copilului devine esențial pentru a înțelege din ce se constituie lumea lui Mircea. Tot ce scrie el este produsul minții sale, imensitatea universului cu toate cele trei niveluri – cosmic, social, uman – se află în mintea lui. Precum spunea naratorul din nuvela filosofico-fantastică *Sărmanul Dionis* a lui Mihai Eminescu, tot ce nu este posibil în realitate este posibil în mintea noastră. „Mama avea pe șoldul stâng o mare pată roz-violetă în formă de fluture. Corpul vermicular se-ntindea orizontal de la pântec către fesă, o aripă cobora pe pulpă, iar cealaltă urca înspre mijloc. Lucrul acesta mi l-am amintit abia în adolescență, și nu în vreo reverie vesperală, ci în vis. Am visat, într-o noapte de iulie, după ce rătăcisem ore-n șir pe străzile din centru, privind cu atenție statuile, că mama zăcea-ntr-un pat cu cearșaf de satin alb, boțit artistic, asemenea căptușelii cutiilor cu bijuterii. Era mare și albă ca marmura, pielea ei transparentă lăsa să se vadă vinișoarele și glomerulele sudoripare, iar pe șoldul stâng i se așezase un fluture tropical, de o mare strălucire a culorilor, sprijinit pe piciorușe subțiri și nervoase. Când m-am trezit, am știut că mama avea o pată de *lupus eritematos* pe șold. O văzusem de multe ori, în adâncul timpului, când ea umbla goală prin casă în după-amiezile încinse. O știam goală, ochii mei de la doi și trei ani o văzuseră și o țineau minte.” [33, p.68]

Cele trei perspective pe care le adoptă naratorul în povestea despre *fluture-pata lupus* sunt definiții pentru modalitatea de construire a spiralei narative din trilogia *Orbitor*. Spirala reprezintă *cronotopul fractalic postmodernist* prin excelență. Prin urmare, *realemul* este recompus din trei proiecții: a adolescentului care recunoaște o imagine onirică, a copilului de doi-trei ani căruia i se fixează în memoria involuntară imaginea cu potențe arhetipale și a lui Mircea, naratorul matur, care îl trece în scriitură și îl metabolizează în corpul textului său. Cu privire la poetica *realemului*, amintim că profesorul Brian McHale împrumută termenul, la rândul său, pentru monografia *Ficțiunea postmodernistă*: „În principiu, ar trebui să fim în stare să reconstituim diferitele repertorii de obiecte ale lumii reale, indivizi și proprietăți care sunt admisibile în diferite genuri de texte, în perioade istorice diferite. Astfel de repertorii nu sunt, desigur, alcătuite din lucrurile-lumii-reale-în-sine, lucruri ca materie primă, neprelucrată, ca să zicem așa, ci lucruri cu semnificație într-un sistem de semnificare. Am putea numi aceste lucruri semioticizate «realeme», utilizând un neologism lansat de Itmar Even-Zohar” [154, p.140].

Ajuns matur, naratorului Mircea îi va reveni neconținut în imaginație acea primă imagine a memoriei sale fragile, iar lumea, la proporția fractalului, a lumii ca sistem fractalic, se va configura și reconfigura mereu. Eul narator este halonul central, care pune universul romanului într-o mișcare

holarhică de proporții cosmice. În general, romanul *Orbitor* se constituie în forma unei călătorii holarhice, în cascadă. Ruxandra Cesereanu, care își intitula exegeza *O trilogie gnostică și fractalică*, menționa în acest sens că „chiar numele trilogiei este legat de așa ceva: are funcția unei mantră care, repetată ritualic, produce iluminarea. Nirvana, intrarea în Lume și în carte. Obsesia demiurgiei este, la rândul-i, intim relaționată de această mantră: cartea se scrie, tocmai este scrisă sau se va scrie cândva de un autor-matrice, dar va fi scrisă direct prin intermediul hărții sale craniene care este Lumea” [40]. Fractalul, arhetip și anarhetip totodată (conform teoriei lui Corin Braga), este o hartă, cu nenumărate bifurcări și ramificații. Ea va putea fi regăsită în multiple reluări care împânzesc romanul. De la fluturele lupus de pe corpul mamei, de la ramificațiile aripilor de fluture, al imaginii gigantice a fluturelui, până la harta boțită în forma creierului uman, până la harta fetusului care se dezvoltă în craniul nefericitului Herman. Romanul reprezintă esențialmente lumea în simultaneitatea ei ontică. Obsesivă (de unde și acuza de redundanță adusă autorului), monotonă uneori, implacabilă și impacientată, indiferentă, o indiferență metafizică, proprie germinării cosmice. Lumea (cea aieva și cea a gândurilor, visurilor, angoaselor etc.) se mișcă continuu, înspăimântător de neîntrerupt.

Din bogata bibliografie a receptării romanului, evidențiem două voci feminine care s-au apropiat cât se poate de adecvat de romanul lui Mircea Cărtărescu, de esența acestei construcții vaste. Este poeta și exegeta Ruxandra Cesereanu și romanciera și exegeta Doina Ruști. Autoarea romanului *Zogru* menționa că „setea de sistem”, „dorința de sinteză, care amintește de epoca elenistă, constituie și trăsătura principală a romanului cărtărescian” [197]. Constatând că romanul lui M. Cărtărescu se edifică pe conceptul păpușii rusești (fapt observat de majoritatea exegeților, dar mărturisit și de autorul lucrării), autoarea articolului *Ontologie gnostică și fractalică* menționează: „Gnostic, fractalic, holarhic, asimptotic, spiralat, termitier, toate aceste calificative aplicate romanului *Orbitor* sunt valabile, pentru că autorul însuși și le-a asumat creator și, practic vorbind, nu doar teoretic. Că este vorba despre un roman postmodern, în același timp apropiat cabalistic, cu structură și de ambiție, să spunem, pynchoniană (Thomas Pynchon fiind unul dintre autorii favoriți ai lui Mircea Cărtărescu), contează mai puțin. Dacă autorul a izbutit ceea ce și-a dorit, aceasta este esențial” [40].

Remarcăm totodată că procedeul de proiecție a lumilor în lume/ în lumi, de reprezentare a „heterocosmosului” [154, p.56] face parte din paradigma ficțiunii postmoderniste. Astfel, chiar dacă, spune Nicolae Manolescu, „toate povestirile au structura unor povestiri în povestire, ca la păpușile

rusești care intră una în alta. Chiar dacă toate procedeele au mai fost folosite, Cărtărescu le imprimă o puternică originalitate” [150, p.1347]. În romanul *Orbitor* spațiul, „umplut” cu impresionante bucle descriptive este cel care se reconfigurează mereu; or perspectiva mobilă a spiralei narative nu se raportează atât la timp cât la spațiu. În zona eterogenă a scrierilor postmoderniste „spațiul nu este atât construit, cât deconstruit prin text sau mai degrabă construit și *deconstruit* în același timp. Ficțiunea postmodernistă se bazează pe o serie de strategii pentru a construi/ deconstrui spațiul, printre ele numărându-se *juxtapunerea, interpolarea, suprapunerea și falsa atribuire.*” [154, p.80] Toate sunt prezente în structura romanului lui Mircea Cărtărescu. Dar nu conceptele și tehnicile abstracte și nude atribuie unei opere originalitate, ci modul în care scriitorul le pune în ecuație, modul în care acestea înfăptuiesc concepția narativă. Arta lui Cărtărescu constă în măiestria de a face din toate acestea (teorii științifice, filosofice, tehnici și procedee de construcție narativă, puncte de vedere, perspective diegetice etc.) o excepțională operă de limbaj. Lui Mircea Cărtărescu îi reușește această performanță. Romanul lui ar putea fi plasat, ca o mare realizare narativă, în șirul mic – este adevărat – al altor câteva lucrări care își propuseseră o construcție narativă barocă; or, precum afirmă vocile critice cu autoritate, tocmai asta este romanul *Orbitor*. „Imaginația prozatorului e barocă. Nu există nimic comparabil în proza românească, exceptând-o pe a lui Eminescu și Blecher.”[150, p.1347]

Construcția barocă a romanului *Orbitor* repetă în ideea unui *mimetism ontologic* structura fractalică a lumii. Reluările morfematice ale concepției românești, ale compoziției, la scări diferite, ale imaginarului cărtărescian constituie revelația acestei trilogii. Plăcerea scriiturii, plăcerea textului, atitudinile demiurg-narcisiace ale lui Mircea-autorul, jocul fecund al celor câtorva proiecții ale sale în spațiul textului asigură romanului un statut unic în literatura europeană, el fiind tradus în mai multe limbi ale continentului.

### 3.3. ROMANUL OPTZECIST DE ATMOSFERĂ

Diversitatea de gen și scriitură a romanului optzecist este copleșitoare: Mircea Nedelciu cu romanele *Zmeura de câmpie* (1984) și *Tratament fabulatoriu* (1986), Ioan Groșan cu hipertextele și savurosul umor livresc din romanul *O sută de ani de zile la Porțile Orientului* (1992), Ștefan Agopian, cu romanul *Tache de catifea* (1981), Petru Cimpoieșu, cu *Povestea Marelui Brigand* (2000). Ar trebui să amintim de asemenea de poeții care, într-un fel sau altul, au frecventat epicul. Lucian Vasiliu, bunăoară, după două volume de versuri, a publicat romanul *Să alergăm împreună* (1985), revenind apoi categoric la poezie. Altfel, tot un poet consacrat, Adrian Alui

Gheorghe, după decenii de poezie, s-a lansat în genul romanesc, în scurt timp devenind unul dintre romancierii actuali de succes (*Urma*, 2013; *Laica*, 2014; *Luna Zadar*, 2016). Acești autori fac dovada diversificării peisajului și, poate înainte de toate, a capacității de creație a acestei generații, care nu contenește să uimească cititorul cu lucrări inovative.

### 3.3.1. Miza prozatorului analist pe subiect și personaj

Unul din scriitorii optzeciști de primă linie a fost Alexandru Vlad (*Anexa nr.1, Anexa nr.2*). R.G. Țeposu în, indispensabilă pentru noi astăzi, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, îl includea pe prozatorul Alexandru Vlad în rândul „analizatorilor”, deschizând cu el galeria. Scriitorul publicase până în 1993, când apărea sinteza criticului optzecist, trei cărți; două volume de nuvele: *Aripa grifonului* (1980), *Drumul spre Polul Sud* (1985) și un roman, *Frigul verii* (1985). Cărțile ulterioare au apărut la intervale semnificative de timp. Se vede că autorul lor nu s-a grăbit să publice. Bunăoară, după apariția primului său roman, abia peste nouă ani va semna un volum de proză non-ficțională (1994), apoi iarăși peste opt ani – un volum de publicistică și proză scurtă (*Sticla de lampă*, 2002). După anul 2002 aparițiile editoriale și-au fluidizat ritmul. Prozatorul a publicat de atunci până în 2015 nouă cărți, între care romanul său notoriu *Ploile amare* (2011). Cel de-al treilea roman *Omul de la fereastră* a apărut postum, în anul dispariției scriitorului, 2015. Romanele lui Alexandru Vlad vădesc construcții de anvergură. Cititorului profesionist i se solicită să deseneze harta personajelor, a intersecțiilor, a nodurilor de conexiune, a destinelor personajelor etc. Cel puțin aceasta a fost experiența noastră de lectură. Toate au o explicație, întrucât efortul cititorului a fost anticipat de cel al scriitorului, care se dovedi cu vocație de director de șantier. Într-un text confesiv, publicat în anul 1987, Al. Vlad dădea detalii din atelier despre macheta la care lucra, narând istoria ei: „Mi-am împărțit materia în capitole, împărțire ce urma s-o fac din nou în fiecare săptămână. Avem însă grijă ca fiecare să conțină un anumit număr de fapte legate printr-o dominantă supusă și aceasta evoluției, un număr de personaje, informația să fie dozată într-un flux continuu și lipsit (pe cât posibil) de precipitări” [73, p.324]. Scriitorul trecea tocmai de la nuvelă la roman, constatând că experiența de nuvelist fu un avantaj pentru romancierul în devenire care era el pe atunci.

Alexandru Vlad trece astăzi drept unul dintre cei mai înzestrați prozatori optzeciști. Profilul său de scriitor meditativ, de autor al inserțiilor culturale, filosofice, livrești, de analist, de adept al desfacerii firului în patru nu l-au îndepărtat deloc de narațiunea cu subiect clar, ceea pe care se sprijină construcția romanescă solidă, oricât de mult s-ar fi stufoșat în procesul viu al scriiturii. În romanele sale Al. Vlad mizează pe subiect și personaj. Faptul este consemnat de același R. G. Țeposu în legătură cu tipul epicului din primele volume de nuvele: „Rolul central îl joacă personajul, care este o entitate coagulantă, un loc geometric al reflectărilor exterioare” [239, p.254]. Miza pe personaj nu este însă în detrimentul țeserii unei pânze dense de simboluri și coduri cu rol de liant al povestirii și de resemnificare la niveluri metanarative a înțelesurilor pe care le degajă lumea personajelor sale.

### 3.3.2. Destinul personajului absorbit /absorbind istoria

Apariția în anul 2011 a romanului *Ploile amare* a readus în atenția criticii de proză personalitatea scriitorului. Faptul că el publica după douăzeci și șase de ani cel de-al doilea roman a intrigat în chip firesc. Au scris critici de vârste diferite, romanul fiind declarat drept unul dintre cele mai bune romane ale generației '80. Reținem în acest context numele criticilor care au emis judecăți de valoare la apariția romanului: Cosmin Ciotloș [67], Claudiu Turcuș [236], Irina Petraș [172, p.7-8].

Cele trei romane ale lui Alexandru Vlad punctează trei momente importante din istoria secolului XX. În primul, *Frigul verii*, istoria este localizată în timpul și după cel de-al Doilea Război Mondial, următorul roman, *Ploile amare*, cuprinde evenimente de pe întinderea a douăzeci de ani din timpul și de după colectivizare, cel de-al treilea, *Omul de la fereastră*, își migrează personaje din comunism în democrație. Unul dintre lucrurile comune acestor trei cărți este că destinele personajelor absorb istoria. Istoria ca subiect nu există în aceste romane. Ea s-a insinuat în viața comunităților, a oamenilor care înfruntau teroarea unei istorii în care victima și călăul se amestecă. Vocea meditativă constată, în una din anexele romanului *Omul de la fereastră*, că victimele, nici ele, „nu sunt aproape niciodată pure. Ele au fost aproape întotdeauna maculate. Călăii sofisticăți asta fac în primul rând – maculează victimele. Răul dănuiește nu doar câtă vreme trăiesc călăii, ci și câtă vreme trăiesc victimele” [172, p.7].

### 3.3.3. Ambiguitatea *Ploilor amare*

Critica literară și-a decantat în linii mari judecățile de valoare despre romanul *Ploile amare*. Topurile s-au făcut. De aici înainte este loc pentru analize și interpretări în interiorul „obiectului”. „Roman realist-parabolic” [172, p.7], *Ploile amare* este o carte complexă, un roman construit parte în buna tradiție a prozei cu subiect distinct, în parte roman cu aluviuni livrești, analitice și speculative. *Ploile amare* lasă impresia unui roman de atmosferă. O atmosferă care învăluie complexitatea subiectului, din care nu lipsește falia erotică și cea polițienească. Construcția stufoasă a universului uman, în care personajele apar cum ar ieși din perdeaua deasă a ploii, amintește întrucâtva de construcția romanului lui G. G. Márquez. Ca și în cazul romanului *Un veac de singurătate*, și lectura romanului *Ploile amare* solicită un plus de concertare pentru a înțelege relațiile subtile, care adesea nu sunt nici măcar sugerate (ele sunt o bună bucată de timp-lectură pur și simplu trecute sub tăcere). Dar mai cu minte este să desenezi o schemă de orientare în lumea acestor personaje, ca într-un moment să înțelegi că această rețea are noduri importante care țin cu putere construcția ideatică a romanului și care te ajută să nu scapi nimic din ceea ce cuprinde universul romanului.

Acțiunea are loc în două regimuri temporale, prezent-trecut (trecutul – anii colectivizării în partea apuseană a României; prezentul – viața în comunism, după douăzeci de ani de la instaurare), într-un „sat mic și izolat”, „un sat sărac” [251, p.7] din zona Transilvaniei. Alexandru Vlad reprezintă povestea unei lumi mici, în care se reflectă atrocitățile lumii mari. Viața mocnită a unui sat românesc este transgresată de o serie de crime, mai vechi-mai noi, acoperite de tăcere și suspans. Liniile de demarcație temporală sunt anii 1954-1974. Cei doi ani de referință reprezintă la fel reperarea în contrapunct a unei falii importante din istoria secolului XX românesc. Conflictul este de natură socială și politică, fiind însoțit de alte două ramificații: una erotică și cealaltă polițienească.

Autorul aduce o mulțime de personaje, iar în fiecare dintre ele este schițat un destin și fiecare este purtătorul adevărului său. Romanul conturează un univers insular în care fiecare individ contează. Izolarea de restul lumii îi impune fiecărui personaj parcurgerea unui rechizitoriu, așa încât până la urmă aflăm tot ce se tănuia mai bine de două decenii. Contrapunctul nu este doar un

procedeu de prezentare a cuplurilor de personaje, dar și unul dintre pilonii de bază ai construcției narative. Personajele acestei lumi sunt absorbite de-a binelea de rutina vieții: Doctorul Dănilă și felcerul Kat (care deschid acțiunea romanului), Zaharie, Pompiliu, Alexandru, Brodea, Toma Buric, Ilie – reprezintă galeria masculină, și Marta, Livia, Florica, absentă Anca – pe cea feminină. Pentru a înțelege relațiile contorsionate dintre personaje, nu te poți lipsi de o lămuritoare schemă care s-ar întinde pe vreo doi metri de hârtie. În linii mari, în acțiune sunt patru cupluri de facturi diferite. Primul, deși nu central totuși, este cel al doctorului Dănilă și soției sale Livia – doi oameni luminoși, care s-au lăsat înghițiți de problemele aceluia sat sărac și de vreme, ratând o strălucită carieră în medicină. Cel de-al doilea cuplu, tot familial, îl conține pe președintele cooperativei Alexandru și pe soția sa Marta. Este un cuplu de oameni înstrăinați, nefericit, ratat. Cuplul adulterin este alcătuit din tânărul profesor Pompiliu și Marta, soția lui Alexandru. Cuplul ideal al unei dragoste platonice, rămasă la etapa intențiilor de dragoste, neîmplinită, dar perpetuată totuși peste ani, îl constituie Brodea și absentă Anca.

Subiectul romanului povestește istoriile unui sat izolat de mai bine de jumătate de an de ploi neconținute. Oamenii devin ostacii ploilor, ai apelor care i-au împrejmuit și i-au rupt de lume („Lumea se ascundea în case, de parcă nu și-ar fi dat seama că, înconjurată de ape, tocmai acestea deveneau niște capcane și dacă apele ar fi crescut brusc în timpul nopții ar fi fost prinși acolo ca niște șobolani” [251, p.25]). La nivelul semnificațiilor mitice, această lume pare suspendată, clătinându-se între prezent și trecut. Personajele, în mod special cele masculine, sunt purtătoare ale unor motive și trame sociale. Doctorul Dănilă reprezintă ideea intelectualului dotat, instruit, dar ratat în sistemul social postbelic. Alexandru este exponentul societății comuniste. El reprezintă puterea care a comis crime abominabile. Pompiliu este tânărul intelectual căruia îi revine rolul de a demasca falsurile, de a scoate la iveală adevărul și de a sparge pâcla lumii izolate. Brodea reprezintă imaginea deținutului politic, a marginalului, pe acei cărora li s-a răpit tinerețea, viața în general. Ilie, tânărul predicator, vocea moralizatoare a romanului, readuce în această lume lumina credinței.

Deși par să contureze tipologia supuselor, personajele feminine sunt niște răzvrătite împotriva clișeului. Marta, care știe că nu prezintă niciun interes pentru soțul său, se răzbună pe el, dedându-se iubirii adulterine cu Pompiliu, chiriașul său, rămânând însărcinată. Prin asta Marta reprezintă una dintre variantele împlinirii feminine. Anca, personajul prezent în roman doar prin evocările



celorlalți, motivează linia poveștii din suspansul romanului. Ea umple golul din firidele construcției. Fie că s-o fi stabilit cu traiul la oraș (cel puțin maică-sa le-a tot povestit asta ani de-a rândul consătenilor), fie că va fi fiind plecată în alte depărtări, fie că... , ea este mare absență. Anca semnifică idealul de frumusețe și moralitate feminină. Ea putea face un tandem doar cu Brodea, legați fiind de dragostea lor imposibilă. Ea este femeia dorită de toți bărbații și care nu a aparținut nimănui. Prin fidelitatea și moralitatea sa, Anca reprezintă o altă formă a împlinirii destinului femeii. Povestea latentă a Ancăi constituie axa romanului. Cândva, prin 1954, când se înfăptuia colectivizarea, Alexandru, activist de seamă, îl băgă la pușcărie pe Brodea, ca element nesănătos pentru noua ordine socială, și omorî, mai mult din greșeală, pe activistul căruia îi sfârâiau călcâiele după Anca și pe Anca însăși. Timpul a trecut, Brodea a fost amnistiat, s-a așezat cu traiul mai departe de sat, la o fermă de păsări. Nu-l mai recunoștea aproape nimeni. Era un pustnic. În sat veni un suplinitor, tânărul profesor Pompiliu, luat în gazdă chiar de Alexandru, gest pentru care Pompiliu îl răsplătea prin scrierea gazetei de perete.

Toate s-ar fi măcinat într-o monotonă stază a istoriei, dacă satul nu ar fi fost capturat de niște ploii asemănătoare sfârșitului de lume. Cu toate acestea, oamenii reușiră să se adapteze. „Plouă statornic de multe săptămâni, dar ați dovedit cu toții un minunat simț de adaptare” [251, p.17], scrie Pompiliu în articolul de la gazeta de perete. Potopul avea totuși un sens. Apa ploilor a scos la iveală țâțâna lumii roase de rugina crimelor tănuite și a incertitudinilor.

### 3.3.4. Ploile copleșitoare

Ritmul narațiunii (am putea vorbi în acest caz de un pronunțat ritm al prozei) din acest roman îl anticipă pe cel din *Omul de la fereastră*, pe care criticul Adina Dințoiu îl găsea „lent, tăcut, de acumulare, specific prozatorului ardelean” [88]. Ploile lui Alexandru Vlad sunt copleșitoare. Nu doar în sensul inundării, izolării și claustrării unei comunități, dar și în acela al rolului pe care îl are această metaforă în construcția narativă, în motivațiile și economia discursului. Dincolo de resemnificarea intrigii și plasarea conflictului/ conflictelor în context mitizant, ploile păstrează sensul de bază care denotă realități din arta țesutului („Fir de mătase, relativ gros și afânat, folosit în urzeala sau în bătătura unor țesături.”). Prin urmare, ploaia este unul dintre conceptele de bază, pe care se sprijină romanul, este simbol și fundal totodată al dramaturgiei și discursului. În acest

sens, *Ploile amare* amintește de construcția romanului *Valurile* de Virginia Woolf, care imită fluxul și refluxul undelor acvatice. Maeștri ai artei narrative, acești autori au preluat arhetipul sau modelul natural al mișcării fenomenelor acvatice. Se poate constata că adesea unii romancieri își construiesc romanele prin analogie cu fenomenul invocat. Iar titlul romanului, bunăoară, nu servește doar de semnificant imagistic, de simbol sau metaforă, fie și globalizantă, dar stă la baza monturii interioare a construcției narrative sau a concepției romanești în general. Romanul lui Alexandru Vlad ni se pare un astfel de roman. Impresionează, bineînțeles, destinele personajelor, lumea aceea necăjită de calamitățile naturii și ale istoriei, dar o amprentă cu totul specială este lăsată de imaginea ploilor. Autorul reușește să creeze o prezență sâcâitoare, care, asemenea unei matrițe, ține laolaltă lumea romanului. Apa ascunde și tot ea dezvăluie. Ploile neconținute asigură câte se poate de bine obscurizarea crimelor. La scara istoriei sociale, imaginea ploii se re-metaforizează și se identifică cu *timpul malefic* care a sechestrat colectivitatea într-o buclă a istoriei. Totodată, asemenea unei conștiințe metanarative, ploaia este cea care face posibile dezvăluirile, desfășurate în cascade, de pe un palier de timp-loc pe altul. Crimele par a fi înghițite de pâcla deasă a ploilor, fatalmente ele par devorate de rugina lor, care însă adună toată informația despre fiecare personaj, o dosește până când vine momentul s-o arunce într-un gest de răzbunare în față, la vederea tuturor, năruind construcția minciunii.

Chiar de la început, în roman se instituie o amenințare vagă. Rugina ploilor înaintează până pune stăpânire peste tot. Ea își anunță prezența ca o potopire tăcută, indirect. Cu cât mai tăcută cu atât mai calamitantă. Ploaia este asemenea unui animal pus pe pândă. Deși nu este prezent în fragmentele de început ale romanului, el este oarecum acolo, prezența lui este iminentă și înstăpânitoare. Lumina răcoroasă este primul semn al potopirii care colcăie amorf și lent. Doctorul Dănilă îi simte prezența amenințătoare: „Lumina răcoroasă de afară se concentra în călimara de sticlă, în mercurul termometrului și în cromul stetoscopului de pe masă. Aveai impresia că dacă ai fi atins aceste obiecte ai fi constatat că-s reci ca gheața, n-aveau cum să fie altcumva, și că au o anume relație cu lumina de afară” [251, p.7]. Clastrarea în cercul ploilor, al apelor noroioase reprezintă, în înțelegerea predicatorului Ilie, un semn că a venit timpul mântuirii, al curățirii de păcat. „Apele ne vor ține în cleștele lor până când ne curățim, așa cum s-a curățat pârâul de putoarea gazoasă a cânepii putrede.” [251, p.136]. Ploile veni ră peste oameni ca aceștia să-și ispășească păcatele.

Ploaia, noroiul, apele formează seria de concordanțe imagistice și simbolice de mare valoare în concepția romanului. S-a afirmat că noroiul constituie nodul imagistic de bază în codul instituit de Alexandru Vlad. „Un număr restrâns de oameni, ai locului, dar și câțiva rătăciți acolo, afirmă Irina Petraș, încearcă să se adapteze nu atât ploii – cu care se obișnuiesc rapid și abia de o mai simt când circumstanțele sunt tensionate – , cât noroiului. Aceasta e metafora centrală și obsesivă a romanului – amestecul de apă și pământ, ambele elemente fundamentale și pure, și însoțirea lor perversă, lipsită de fluentă, dar și de fermitate.” [172, p.7] Fără îndoială, imaginea noroiului este plină de semnificații, dar amestecul apare drept consecință a acestei captivități lichide cu vădite însemne suprarealiste în care personajele își mistuie destinele. Ploile concurează timpul – plouă aproape sau mai bine de jumătate de an –, monotonia lor este delirantă, ele macină totul, apa noroioasă fleșcăiește, fleșcăitul ei este cvasitotal.

### 3.3.5. Încorporarea

Alexandru Vlad este maestru al *încorporărilor*. Fragmentele de predică apar ca necesare supape de speranță și liniște în nesfârșitul purgatoriu în care se rotește lumea acelei colectivități. Invocarea meditațiilor moral-filosofice ale lui Confucius, bunăoară, reînvie atmosfera detenției politice. Ideea victimei maculate de călău este prefigurată în acest roman. Brodea admite acest amestec implacabil: „Nu voi înceta să mă căiesc, nu vreau să intru în categoria acelor care se cred deasupra iertării. Spune Confucius pe undeva că i se iartă totul celui care nu-și iartă sieși nimic” [251, p.257]. Discursul reprezintă o simbioză organică dintre analiza subtilă, fluxul conștiinței și descriere. De altfel, la Alexandru Vlad nu se găsesc descrieri „pure”. Naratorul va fi atras mai degrabă de complexitatea și finețea detaliilor. „Intarsiile plastice, cum numește Irina Petraș construcția detaliilor în filigran al descrierilor, întotdeauna neașteptate, par mai importante decât întâmplarea.” [172, p.7] Sfârșitul romanului, care îl aduce în prim-plan din nou pe Kat, este realizat în cheie simbolică, descriindu-se o țepușă. Înfiptă cândva de felcer ca măsurătoare a nivelului apelor, țepușa slobozise rădăcini și nu mai putu fi scoasă. Kat „clătină țărșul de la stânga la dreapta, să-i facă loc, apoi smunci iar cu luare aminte. Avea frunze noi, chiar mici rămurele crude. Va să zică dăduse rădăcini. O idee era să-l lase foarte bine aici, că nu era treaba lui, n-avea decât să-l smulgă altcineva la o adică” [251, p.444]. Kat nu putu să scoată țepușa de unul singur, iar ea ar fi putut dăuna oamenilor care vor veni la fânașuri. Urmele cataclismului încă erau proaspete,

pământul juca sub picioare ca o rană în tămăduire. Amânarea, din neputință, a gestului radical așază sfârșitul romanului într-o semantică a ambiguității: „Va să zică noroiul nu era departe, pânda încă sub crusta de pământ uscat. Problema asta va trebui s-o amâne, și dacă nu se găsea nimeni s-o rezolve atunci nu avea decât să se uite țățâind din buze la salcâmul acesta răsărit în mijlocul fâneței întrebându-se de unde naiba o fi apărut” [251, p.445]. Cine va scoate țepușa? Va fi scoasă cândva sau acolo, în locul fânașurilor, se va întinde cu timpul o salcâmiște? Amestecul de mazăgă și șansa regenerării sunt cele două acorduri finale ale romanului. Al. Vlad știe să coboare în imediata apropiere a vieții, să-i simtă freamătul și să-i descifreze misterul ascuns” [239, p.255]. Acceptarea trecutului are efecte mântuitoare, iar viața continuă, sugerează naratorul lui, și după ploile amare.

### 3.4. CONCLUZII la capitolul 3

Din grupul inițial al prozatorilor optzeciști au făcut parte Mircea Nedelciu, Ioan Flora, Gheorghe Iova, Ion Lăcustă, Gheorghe Ene, Constantin Stan, Sorin Preda, Emil Paraschivoiu, Gheorghe Crăciun. Deși toți au contribuit la afirmarea curentului, Gheorghe Crăciun a făcut figură aparte. În finalul analizei romanului românesc optzecist prin cei mai de seamă reprezentanții ai săi, conchidem că:

- Gh. Crăciun este scriitorul total care a cultivat în exclusivitate scriitura somatică. „Scrisul, afirma el, depășește puterea mea să-l stăpânesc, nu se rezumă la mine. Pe alocuri străpunge omul ca miez și coajă.” Un moment cu totul inedit în opera lui îl constituie ideea de participare a trupului la elaborarea textului, de transformare a textului în trup și a trupului în text. Astfel litera, propoziția, scrisul sunt percepute ca forme ale trupului, invocându-se corespondența uimitoare între ritmul scriiturii și ritmul fiziologic, respirator, spre exemplu, al omului care produce textul. „Gândirea și vorbirea sunt trupul, trăsături personale, individuale, subiective. Un om care gândește și vorbește o face cu trupul lui și cu cuvintele lui, chiar dacă acest trup și aceste cuvinte seamănă cu ale tuturor”, afirma scriitorul.
- Din proiectul narativ al lui Gheorghe Crăciun făcea parte și *proza fără subiect* („e ca un vânt care răscolește nisipul și praful de pe lucruri și forme de relief. E ceea ce rămâne în urma

acestei răscoliri”), în care ființa se redescoperă *un altul*, își construiește „propria sa ficțiune”, fiindcă „cel care scrie [...] își oferă astfel propriul său spectacol al devenirii, al alterității”.

- Mircea Cărtărescu face parte din cel de-al doilea val al prozatorilor „desanțiști”, conform afirmațiilor lui Gheorghe Crăciun, în care mai intrau Nicolae Iliescu, George Cușnarencu, Cristian Teodorescu, Hanibal Stănciulescu, Marius Bădișescu, Valentin Petculescu. Ei aduc elemente inedite în structura noii concepții narrative și a noii poetici: „adâncirea interesului pentru cotidian, subminarea ironică a formelor și structurilor date, deschiderea spre oralitate, plurilingvism, oniric și fantastic”.

- În romanele lui M. Cărtărescu ficționalitatea este mai credibilă decât realitatea, decât realul. Începând cu nuvelele din volumele *Visul* și *Nostalgia*, autorul se încearcă în genul romanului, vârstelor. Astfel, „în multe privințe, *Travesti*, e o continuare, o confirmare, dar și o extensie a prozelor anterioare”, precum romanul își va afla o continuare și o dilatare în concepția și practica scriiturii din cele trei volume ale romanului *Orbitor*.

- Alexandru Vlad este considerat unul dintre cei mai înzestrați prozatori optzeciști. Profilul său de scriitor meditativ, de autor al inserțiilor culturale, filosofice, livrești, de analist, de adept al desfacerii firului în patru nu l-au îndepărtat deloc de narațiunea cu subiect clar, cea pe care se sprijină construcția romanescă solidă din romanul *Ploile amare*, oricât de mult s-ar fi stufoșat în procesul viu al scriiturii. În romanele sale, Al. Vlad mizează pe subiect, personaj și, cu totul special, pe atmosferă.

- Cei trei corifei ai romanului optzecist românesc comentați în capitolul 3 livrează suficientă substanță pentru edificarea unei imagini generale asupra fenomenului.

## 4. OPTZECIȘTII BASARABENI ÎN CĂUTAREA ROMANULUI PIERDUT

### 4.1. REALISM SOCIALIST VS POSTMODERNISM *AVANT LA LETTRE*

Renumit prin romanul-fluviu *În preajma revoluției* al lui Constantin Stere, practicat în proporții destul de reduse în perioada interbelică (reținem printre cele câteva producții epice și cartea *Music-hall* a lui Alexandru Robot), romanul basarabean ia amploare în perioada postbelică. Depășind proletcultismul sociologizant și vulgar, el a intrat pentru vreo patru decenii în mai relativizantul realism socialist. Criticul și istoricul literar Cornel Ungureanu, referindu-se, în contextul comentării cărții lui Vasile Ernu, *Născut în URSS*, la literatura română a realismului socialist, în general, și, în special, la cea din URSS, preciza că ea cultiva programatic imaginea oamenilor fericiți. „Da, literatura era și trebuia să fie a oamenilor fericiți. Dacă mureau, mureau eroic, precum Kotovski, Meresev sau Cikalov, pentru triumful celei mai bune lumi cu putință. Se sacrificau pentru ea, pentru Stalin. *Pentru viață*, se numea una dintre cărțile de succes consacrate eroului-aviator [...] Prozatorii învățau să construiască un personaj exemplar, atunci când profesiunea de prozator, exersară încă din anii tineri, nu îi îndruma către asta. *Cantemiriștii* sau *Tabăra din munți* nu erau (totuși) improvizații de cinci parale. Chiar nu erau? Zicem așa astăzi ca să nu scriem că ne-am pierdut vremea de pomană citind operele exponențiale ale realismului socialist? *Convertirea ei, în ultimă instanță, uciderea ființei utopizante ar putea defini literatura despre Basarabia. Dar omul utopizant nu renaște sub alte forme?*” [246, p.555] se întreabă, plin de înțelesuri, Cornel Ungureanu.

În recenta panoramă a evoluției prozei basarabene, Mircea V. Ciobanu [52, p.18-35] instalează câteva borne paradigmatiche, destul de discutabile adesea, în ceea ce numește el „procesul discontinuu” al evoluției „prozei basa” de la modernism, spre realism socialist, din nou spre modernism, apoi spre postmodernism și iarăși spre modernism. Mișcarea în zigzag a prozei (iar romanul indică direcția în chip absolut) este motivată prin aceeași configurație a mișcării basarabenilor în istoria secolului XX: gubernie/ stat democrat/ provincie/ RSSM/ RM. Oricât de discontinuă ar fi mișcarea acestei specii în spațiul literar din Basarabia, și aici au avut loc evenimente, unele dintre ele spectaculoase.

Criticii și istoricii literari remarcă relansarea romanului odată cu afirmarea strălucitei generații de romancieri ai anilor '60. „După un număr de texte irelevante, afirmă Mircea V. Ciobanu, o

literatură demnă de luat în seamă apare la sfârșitul deceniului șase. Revigorarea literară legată, în primul rând, de romanele lui Ion Druță, Aureliu Busuioc, Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache, poate fi considerată drept naștere a prozei artistice în Basarabia.”[52, p.23]

În cazul în care postmoderniștii din spațiul ex-sovietic își caută sursele în literatura „de opoziție” din deceniul al șaptelea, credem că și basarabeni sunt motivați să-și caute reperele sincronizării prin anticipare tot în scrierile celor mai importanți prozatori din generația ’60. Cu atât mai mult, cu cât istoricii literari și naratologii au legitimat deja acest tip de abordare. Mihai Cimpoi, bunăoară, susține în sinteza sa asupra dezvoltării romanului în literatura română din Basarabia, intitulată *Drumurile întrerupte ale romanului în Basarabia*, că „mijloacele tradiționale nuvelistice și romanești se întâlnesc cu procedeele narrative moderne și postmoderne. Înnoirea revoluționară a structurii prozei din Basarabia a început chiar cu anii ’60, ani care se cer interpretați ca deschiderea unei ferestre europene (o fereastră a «primăverii pragheze», cum o denumește Em. Galaicu-Păun)” [46, p.48]. Pe de altă parte, optzecistul Grigore Chiper amendează segmentul șaizecist al prozei din Basarabia, care, în viziunea lui, rămâne iremediabil o literatură periferică: „În ciuda unor cărți ce părea că vor sparge gheața, proza a rămas cantonată, în ansamblul său, în vechile canoane neosămănătoriste” [42, p.75]. Și criticul Iulian Ciocan constată impactul diferit, în contexte asemănătoare, a generației ’60. „În România, afirmă el, generația ’60-’70 a reușit să detroneze realismul socialist și să impună un canon estetic, iar în Basarabia acest lucru n-a fost posibil” [62, p.19]. Analizată la depărtarea de o jumătate de veac, care a triat tot ce a fost balast în literatura din anii ’60, experiența romanească a acelor ani deschide canonul prozei postbelice din Basarabia. Noutatea ei avea și menirea de a sparge stereotipul ideologic al realismului socialist. Replica, prin urmare, pe care o dădea Vasile Vasilache era de natură postmodernistă, observație pe care o regăsim la mai mulți exegeți ai prozei basarabene. Mihai Cimpoi afirmă că romanul *Povestea cu cocoșul roșu* „semnifică o diversiune ideologică, fiind supus unei critici neantizatoare de presa de partid (*Comunistul Moldovei, Moldova socialistă*). Prozatorul este marginalizat, interzicându-i-se semnătura timp de mai mulți ani și fiind condamnat să facă traduceri spre a-și întreține existența. Partea a doua stă și la ora aceasta în sertarul scriitorului” [46, p.50]. Mult mai tranșant, așezând romanul pe raftul postmodernității, criticul Alexandru Burlacu constată că „prin tehnica narativă, prin filosofia concepției existențialiste, «Povestea cu cocoșul roșu» este primul roman postmodern scris în Basarabia” [23, p. 40]. Și Mircea V. Ciobanu [49, p.305], asemănându-i scriitura lui Vasile

Vasilache cu cea a realismului magic, de factură postmodernă totuși, recunoaște unicitatea scriitorului în peisajul prozei basarabene.

Revirimentul estetic și paradigmatic, de fapt, cum s-a afirmat, pe bună dreptate, s-a produs cu lansarea în 1966 a trei prozatori de certă valoare. Primul fusese Ion Druță (1963). Ei erau, după toate însemnele, autori „anti-canonici”. Unii – moderniști, în rând cu lumea, alții – postmoderniști, *avant la lettre*. Deși în proza lor se orientau spre modelele europene, atitudinile lor cadrau cu scriitorii din *underground*-ul sovietic. Despre prezența *underground*-ului postmodernist, despre cele două procese literare (unul oficial, la lumină, și altul neoficial, în umbră) ale literaturii ruse vorbește istoricul literar Irina Skoropanova în cartea sa *Русская постмодернистская литература* [269]. Prin urmare, privită în contextul acelor ani, și în literatura „moldovenească” din Basarabia, prin noutatea celor patru romane (în 1963 – Ion Druță, cu *Balade din câmpie*, în 1966 – Aureliu Busuioc, cu *Singur în fața dragostei*; Vladimir Beșleagă, cu *Zbor frânt*; Vasile Vasilache, cu *Povestea cu cocoșul roșu*), dar în mod special cu romanul *Povestea cu cocoșul roșu*, s-ar fi putut pune, măcar parțial, începuturile unei schimbări de paradigmă, identificabilă, în parte, cu primul val al postmodernismului estic. Oricât ar părea de avangardistă, ipoteza noastră merită verificată. Cum s-a putut observa, acești prozatori propuneau un alt fel de roman. Replica dată realismului socialist avea, în cazul fiecărui autor, în grade diferite de radicalitate, și în măsuri diferite, efecte deideologizante. Toți patru veneau însă cu formule narative autentice. Toți patru se opuneau în chip asumat și deliberat romanului schematic, sociologizant, de propagandă, cultivau, în măsură mai mare sau mai mică, o scriitură, „anti”-sistem. Scriitorul Aureliu Busuioc mărturisea în octombrie 2012 că prin cartea *Singur în fața dragostei* nu-și puse scopul să scrie un roman, ci să dea o replică „romancierilor oficiali”, să-i ironizeze printr-o narațiune de altă factură, printr-un alt fel de scriitură. În timp, s-a observat că atât romanele *Singur în fața dragostei* de Aureliu Busuioc, *Zbor frânt* de Vladimir Beșleagă, cât și *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache se situează la o răscruce de paradigme narrative. Dacă în Rusia schimbarea de atitudine este anunțată de scrisoarea savantului Andrei Saharov [286], la periferie schimbarea se prefigurase în literatura artistică. Deși aflată încă în fază de argumentare, ipoteza noastră este mai cu seamă un îndemn de regândire a istoriei literaturii române din Basarabia din perioada postbelică și de așezare a ei în convergența axiologică adecvată, ținându-se cont atât de reacțiile din epocă, cât și de interpretarea în perspectivă diacronică a evoluției procesului literar, evaluat nu doar prin criteriile interne ale acestui spațiu, ci și în funcție de conexiunile la sistemul cultural și social-politic mai larg.



Generația '60 a dominat puternic literatura din Basarabia postbelică. Dacă poeții mai tineri s-au putut constitui într-o nouă generație (o promoție de fapt, cum spuneam în capitolul I), numită la modul simbolic „generația «ochiului al treilea»” [47, p.212], prozatorii (Nicolae Vieru, Nicolae Rusu, Ion Bogatu, Viorel Mihail, Constantin Munteanu, Valeriu Babansky ș.a.) au fost împinși într-un con de umbră de notorietatea predecesorilor și de clivajul schimbării sistemului politic. Abia cu lansarea optzeciștilor proza din Basarabia intră într-o nouă vârstă, distinctă atât din punct de vedere conceptual, cât și estetic.

#### 4.2. ROMANUL DIN BASARABIA ȘI TRANZIȚIA

Romanul românesc din Basarabia a înregistrat în ultimele trei decenii succese incontestabile. Se impun specii noi, scriitura se adaptează noilor concepte și condiții ale literaturii. Autorii, consacrați și mai tineri, recuperează tematic un spațiu literar tabuizat mai bine de 45 de ani de totalitarism. Scriitorii generației '80 modifică paradigma estetică a romanului, îndreptându-se spre realismul magic, textualism și postmodernism. Ei impun noi forme românești, precum romanul publicistic, romanul autobiografic, romanul-memorii. Cei mai tineri autori de romane reprezintă generația născută în URSS, dar afirmată în Europa. Acest detaliu, de principiu, schimbă atât perspectiva asupra genului, cât și conceptul de scriitură, deși, dacă suntem mai atenți la ceea ce se întâmplă în câmpia literaturii române, observăm că pentru vocile critice cu autoritate (sau autoritare?) de la București scriitorii din Basarabia sunt încă dincolo de linia orizontului, abia de se zăresc câteva vârfuri de căciuli – o fi venind, s-o fi ducând? „Numeroși, inegali [...], cu puține excepții (Vitalie Ciobanu, Leo Butnaru), depășiți cu totul (Grigore Vieru) ori defazați (majoritatea)” [150, p.1401], ei au scris și continuă să scrie nestingherit, iar unii dintre ei (defazații iremediabil, probabil) habar nu au că „locul lor într-o istorie a literaturii române nu se poate încă stabili cu precizie”. Prin modul în care a prezentat literatura din Basarabia în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, reputatului critic și istoric Nicolae Manolescu i se potrivește mănăușă propria-i constatare, făcută în legătură cu un alt reputat critic care nu a avut antene pentru un scriitor notoriu: „Iată cea mai mică pagină din critica mare” [150, p.560].

Revenind la corifeii generației '60, constatăm că doi dintre aceștia au avut un impact considerabil în afirmarea speciei romanului, inclusiv la începutul mileniului trei. Aureliu Busuioc este unul dintre ei. Din perioada tranziției sunt cele mai importante romane semnate de el: *Lătrând*

*la lună* (1997); *Pactizând cu diavolul* (1999); *Spune-mi Gioni* (2003); *D'ale vânătorii* (2005); *Hronicul Găinarilor* (2006), *Și a fost noapte...* (2012).

Reluarea speciei, după o pauză de mai bine de zece ani, anunță schimbarea mediului uman narat. În *Lătrând la lună* (1997) scriitorul complică perspectivele: lumea este narată într-un jurnal de câine, în „limbaj canin”, de Enrique, șoricarul unui savant filolog. Acesta „traduce” în limbaj uman jurnalul lui Enrique, nerezistând deliciului de a nota propriile atitudini în câteva capitole metadiegetice. Realitatea de după 1989, lumea schimbată, problemele ei fac obiectul meditațiilor șoricarului. Ironia este tot la ea acasă, dar nu mai pare atât de mușcătoare. Se vede că romanul *Lătrând la lună* marchează momentul reintrării scriitorului în ritmul narațiunii românești, care, asemenea unui mecanism, are nevoie de un nou rodaj pentru a performa.

Alte două romane, *Pactizând cu diavolul* (1999) și *Spune-mi Gioni* (2003), publicate în condițiile totalei deschideri, a multitudinii de stiluri și direcții literare, constituie pe drept cuvânt o inovație. De această dată la nivel tematic, Aureliu Busuioc a dat literaturii române din Basarabia cele mai reușite romane care evocă perioada rusificării, sovietizării și kgb-tizării de până și după 1944. Nici un alt scriitor de la noi nu a acordat o importanță asemănătoare acestei perioade atât de confuze din istoria Basarabiei și nu a insistat prin publicarea lucrărilor de ficțiune. Romanul *Pactizând cu diavolul*, cu evidente accente autobiografice, construiește o lume debusolată, care trece prin calvarul adaptării la noile condiții sociale și politice. Și se adaptează. Nu doar în urma unui târg de valori și principii morale, ci ca rezultat al dorinței de supraviețuire fizică. În aceeași ordine de idei, subiectul capătă dezvoltare la nivelul unui destin generalizant, în care elementele ficțiunii intră într-o ecuație mult mai complexă, în romanul *Spune-mi Gioni*, la care ne-am referit și cu alt prilej [207].

Romanul *Hronicul Găinarilor* (2006) pare să fie cel mai elaborat din punctul de vedere al construcției: combinare de planuri narative, parodii, text, intertext, ironii. E un roman sinteză a istoriei neamului basarabean, un fel de cronică cu rădăcini medievale. Deși pornește de departe, cu acest text, autorul reușește să treacă într-o altă paradigmă estetică, în cea postmodernistă de fapt, intrând în competiție cu un întreg pluton de romancieri care au debutat, muți dintre ei, în anii nouăzeci.

Cu cel din urmă roman, *Și a fost noapte...*[24], Aureliu Busuioc își încheia activitatea de scriitor, prin care a dat literaturii române din Basarabia câteva opere de referință. În romanul la care ne-am referit în revista *Convorbiri literare* [220], autorul nu miza pe noi efecte paradigmatic.

Cartea reprezintă punctul final pe care îl așază Aureliu Busuioc sub rândurile unei vieți de scriitor într-o Basarabie zbuciumată.

Vladimir Beșleagă este șaizecistul postmodern, în plină forță creatoare astăzi, sincronizat perfect cu scriitura romanescă la zi. Tranziția îl prinde lucrând la cel mai amplu roman al său, care vede lumina tiparului pe întinderea a trei decenii (*Sânge pe zăpadă*, 1985 – primul roman din trilogia despre Miron Costin; *Cumplite vremi*, 1990 – volumul al doilea al aceleiași trilogii; *Cumplite vremi*, 2017 – ediție definitivă). A mai publica *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* (1988), *Nepotul* (1998), *Hoții din apartamente* (2006), *Dirimaga* (2009), *Voci sau Dublul suicid din Zona Lacurilor* (2014).

Istoria romanului *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* (considerat de scriitor drept cea mai importantă lucrare a sa) a devenit de notorietate pentru literatura postbelică din Basarabia. Concepută ca poem tragic, scrisă între 1969-1970, cartea a rămas în sertar timp de optsprezece ani. Scriitorul consideră că acesta este romanul care îl reprezintă și că este nedrept să rămână în conul de umbră al timpului, istoria receptării operei sale scoțând în față primul său roman. Deși după 1990 *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* a constituit obiectul unor importante studii, el încă mai rămâne în așteptarea cititorului răbdător și interesat de drama unui tânăr din anii '60-'70 ai secolului trecut, aflat în locul întâlnirii și despărțirii a două lumi. Criticul Alexandru Burlacu, găsește romanul *Noaptea a treia* „deosebit din mai multe puncte de vedere. Mai întâi, e cel mai reprezentativ din toate romanele noastre de rezistență și mai puțin afectat de compromisuri, dar mai ales de provincialism, păcatul fundamental al literaturii române din Basarabia” [23, p.61]. În cel de-al doilea roman al său, Vladimir Beșleagă intensifică paradigma modernă a prozei sale, caracterizată concludent de Mircea V. Ciobanu în sinteza sa *Proza din Basarabia: o evoluție sincopată*. Criticul îl așază pe scriitorul basarabean într-un context de înaltă valoare națională și universală: „Vladimir Beșleagă apelează la formulele prozei analitice, psihologice, își construiește discursul pe fluxul memoriei personajului, continuând o tradiție culturală a romanului modern, în descendența lui Faulkner și Proust, iar pe teren românesc, apropiindu-se de formula modernă a lui Liviu Rebreanu și Camil Petrescu. Scriitura de acest fel introduce dramatismul interior, tensiunea intrinsecă, parte a discursului, nu a tramei/ fabulei sau a narațiunii” [49, p.303]. „Ediția a III-a, definitivă” [15] a romanului reiterează structural modelul narativ al tragediilor antice, cu rezumatul fabulei în preambulul fiecărui episod. Naratorul omniscient și omniprezent reconstituie într-o diegeză a fluxului de conștiință istoria lui

Filimon. Vladimir Beșleagă reprezintă o lume îngândurată. Oamenii din proza sa sunt asemenea unor sălcii gânditoare. Ei trăiesc o tensiune interioară, un fel de îndârjire tragică împotriva relei întocmiri a lumii în care le este dat să se afle. Dramatismul, sfâșierea lăuntrică sunt stările definitorii ale personajelor sale. Personajele vorbesc încontinuu, vorbesc în îndelungate solilocvii, dialoghează în lumea lor tăinuită cu ceilalți, dialoghează aievea. Prin urmare, romanul are la baza construcției sale un dublu dialogism, cel al relației ontologic-dialogale, proprie naturii umane, relație comentată de filosoful literaturii Mihail Bahtin, și dialogismul extrinsec. Locuția și iminența interlocutorului sunt semnele definitorii ale romanului lui Vladimir Beșleagă. Dacă Aureliu Busuioc a cultivat, mai cu seamă în ultimele decenii, o proză a detabuizării unor teme ocltate în istoria basarabenilor, dar extrem de importante pentru a înțelege destinul lor, Vladimir Beșleagă a cultivat un personaj care s-a opus structural și temperamental relelor lumii. Spre deosebire de personajul (dar și naratorul) ironic, cinic și persiflant al congenerului său, personajul lui Vladimir Beșleagă este o ființă profund dramatică, un spirit sfâșiat.

În romanul de dată recentă *Voci sau Dublul suicid din Zona Lacurilor* (2014), Vladimir Beșleagă vine cu o formulă narativă inedită, în care fuzionează arta dialogală a genului dramatic cu tramă polițienească și cea textualist-discursivă. Experiența insolită a prozatorului de a-și vorbi romanul impresionează, fără îndoială, cititorul. Cartea este spovedania autorului „ajuns la capătul carierei sale”, cum afirmă el însuși în *Cuvântul-înainte*. Vladimir Beșleagă este scriitorul care se scufundă în limbajul cărților sale, iar romanele sale sunt prin excelență opere de limbaj, joc al planurilor temporale și descrierilor solilocviale. În textul liminar al romanului *Voci...* îl regăsim mai liber ca oricând în identificarea sa ca autor cu textul, naratorul, personajele. Anulează orice precepte compoziționale, tehnice etc. Asta nu contează. Nu mai contează, fiindcă toate liniile narrative, atributele narației, vocile și măștile se așază organic în carte, cu de la sine voință și putere. E organicitatea devenită natură, reflex. Cât privește istoria, valoarea și importanța romanului *Cumplita vreme* în contextul evoluției genului în spațiul dintre Prut și Nistru și în peisajul general al literaturii române, ne-am pronunțat recent, aplicat și axiologic, în antologia *Început de secol XXI. Literatura din Basarabia. Roman* [211, p.5-28] și eseu *Un roman pentru toate timpurile* [230], publicat în revista *Sud-Est cultural*.

### 4.3. LISTA BASARABEANĂ: ÎNTRE MODERNISM ȘI POSTMODERNISM

Dincolo de pluritatea de gen a formulelor postmoderniste, se pare că, așa cum afirma poetul Alexandru Mușina, noutatea postmodernistă poate fi „comensurată” și „probată” mai lesne și cu suficiente dovezi mai degrabă în structurile epice decât în cele lirice. După lansarea primului val (cu Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Ștefan Agopian, pentru a-i numi doar pe câțiva), corpusul de autori ai generației '80 s-a completat cu o nouă promoție, promoția '90. Exponenții ei (Simona Popescu, Andrei Bodiu ș.a.), deși mai tineri, au intrat în aceeași paradigmă estetică. Întreaga generație s-a remarcat prin înnoirea limbajului, prin sincronizarea cu practica romanescă occidentală. Gestul lor a fost unul de integrare și, în mare parte, recuperator. Congenerii lor (atât biologic, cât și estetic) din stânga Prutului rămâneau cronologic oarecum în urmă. Mulți dintre ei vor scăpa primul val al optzecismului românesc, dar se vor sincroniza cu promoția '90 a generației. Insistând asupra ideii de „sincronizare” însoțită adesea în studiile de specialitate de cea de integrare în spațiul literar românesc general, menționăm că opiniile criticilor se despart. Bunăoară, Andrei Terian se întreabă dacă ar exista o singură literatură română sau două literaturi: una din România și alta din Republica Moldova, înclinând să creadă că ar fi totuși două. Ideea lui Mircea A. Diaconu, expusă detaliat în studiul său *Reading Microliterature: Language, Ethnicity, Polyterritoriality* segmentează spațiul unic al literaturii române în „literatură extra- și intra-teritorială, concepte care ar defini literatura unor zone etnice administrativ și lingvistic prin raportare la un Centru situat în altă parte, fie la cultura de context, majoritară” [256].

În Basarabia optzecismul epic se afirmă odată cu debutul lui Vasile Gârneț, care își începea activitatea de scriitor cu romanul *Martorul* (1988) – o lucrare de sincronizare și recuperare cu dublă valență. Apoi, anul 1991 este anul debutului în volum al scriitorului Vitalie Ciobanu, care apărea pe piața literară de la noi cu romanul *Schimbarea din strajă*. Nicolae Popa, după ce semnase două volume de poezii (*Timpul probabil*, 1983, și *Ghid pentru cometa Halley*, 1987), publica în același an 1991 romanul *Cubul de zahăr*, care pare să fie primul roman rescris al generației, apărând în variantă modificată în anul 2005 și 2017. Romanul *Gesturi. Trilogia nimicului* se publica în 1996, autorul său Emilian Galaicu-Păun lansându-se ca poet în 1986. Ghenadie Postolache, după publicarea a trei volume de poezii, în 2000 lansează romanul *Rondul*, urmat de altele patru.

Cert este că optzeciștii basarabeni modifică perspectiva asupra limbajului romanesc. „Poate că în primul rând, într-o manieră foarte insistentă, a fost eludat paseismul și poeticul adus – se părea

pentru totdeauna – de proza lui Druță [...]. În anii '80 au apărut nu numai jocurile intertextuale, ironice, autoreferențiale și autopersiflante, ci și experimentul literar propriu-zis, recuperând, pe un segment temporal scurt, modernismul, avangardismul, postmodernismul, dar impunându-se și pe terenul narațiunii pure, de factură clasică, realistă, autenticistă, minimalistă...” [49, p.307-308], afirmă criticul Mircea V. Ciobanu. Efervescenta epicului se face resimțită cu deosebire în anii 1990-2010. Optzeciștilor pur-sânge li se alătură, e adevărat cu un mare handicap temporal (timpul însă nu întotdeauna este o neșansă), completând rândurile romancierilor, Augustin Nacu cu *Generația mea* (1999), Mihaela Perciun cu *Printre vagoane* (2005), Anatol Moraru cu *Turnătorul de medalii* (2008), Constantin Cheianu cu *Sex & Perestroika* (2009), Val Butnaru cu *Cartea nomazilor din B.* (2010) ș.a. Altfel, la un pătrar de veac de la lansarea optzecismului basarabean, întârziții au putut beneficia de alte realități sociale și literare, de altă retorică, de alte ustensile, care, e adevărat, nu întotdeauna sunt cele ce asigură valoarea unui roman, dar efectele lor nu sunt de neglijat.

#### 4.3.1. O saga scurtă, cu martor și interlocutor

Primul scriitor care a intrat în paradigma narativă a epicului optzecist a fost Vasile Gârneț (*Anexa nr.1; Anexa nr.2*) cu romanul *Martorul*. De fapt romanul *Martorul* constituie borna temporală și paradigmatică de unde începe vârsta optzecismului românesc basarabean. Cu acest roman începe numărarea. Apărut în 1988, cu alfabet rusesc (rămas până azi tot în această variantă grafică; autorul își regândește și rescrie deja de multă vreme cea de-a doua ediție), romanul a intrat de îndată în atenția criticii literare. Inclus de Mihai Cimpoi în categoria romanelor memorabile din istoria evoluției genului în literatura română din Basarabia [46, p.49], cartea anunța intrarea romanului din srânga Prutului într-o altă vârstă. „Eroii nu reprezintă arhetipul mioritico-sadovenian, adică blând-contemplativ și resemnat în fața terorii istoriei, ci cel rebrenian, al voinței obscure, măcinătoare”, observa Mihai Cimpoi în cea mai recentă ediție a cărții sale *O istorie deschisă a literaturii din Basarabia* [48, p.183]. Pentru critica mai tânără, romanul devine „piatră de hotar”, care „pecetluiește soarta realismului socialist/ proletcultismului, pe de o parte, și anunță apariția prozei optzeciste/postmoderniste, pe de altă parte” [63, p.52]. Peste ani, criticul Mircea V. Ciobanu, stabilindu-i locul în cadrul generației '80, va găsi scriitura romanului lui Vasile Gârneț „modernă, anticalofilă, dar elaborată și impregnată de livresc” [49, p.308].

Romanul absoarbe, la nivelul subiacenței și profunzimilor narrative, un fertil dialog intertextual cu modelele narrative consacrate. Postfațatorul cărții, criticul Andrei Țurcanu, aprecia

ambitiția autorului de a se ralia la modelele incontestabile ale literaturii universale din secolul XX. „«Martorul» lui Vasile Gârneț e un roman ambițios – atât în sensul structurii materialului, cât și în concepție. S-ar putea, firește, evoca experiența artistică a lui Proust în analiza scrupuloasă a trăirilor până la ultima lor consecință. Pe de altă parte, se impune și o trimitere la «metafizica» fabuloasă a realismului magic din «O sută de ani de singurătate» de Márquez. La o lectură atentă am putea lărgi șirul de nume tutelare, autorul fiind un debutant aflat, incontestabil, încă într-o fază de ucenicie literară” [241, p.187], afirma, stăpânindu-și voit elogiile, criticul Andrei Țurcanu. Ulterior, peste aproape trei decenii, în interviul acordat Ninei Corcinschi, el avea să sugereze o anumită „stare de tensiune” legată de reeditarea cărții, care rămâne „o scriere deschisă. Poate chiar neterminată. Posibil, în mod special lăsată în suspensie” [242, p.145].

Romanul *Martorul* se deschide cu istoria scrierii unui roman. Chiar din incipit, se dezvăluie concepția romanului cu sertare, a romanului în roman, ceea ce plasează cartea în paradigma prozei textualiste. „«Dacă n-am ști că suntem trecători, n-am avea niciodată ideea perfecțiunii». Scrise fraza, apoi o rosti cu voce tare, așa cum o făcea dintotdeauna. O mai citi încă o dată, cercând-o la auz și, în cele din urmă, o șterse prin câteva mișcări de stilou, apoi, când vru să se scoale de la masă, observă că ea mai poate fi citită, că sare și mai mult în ochi prin faptul că a fost hașurată, și atunci luă foaia și o mototoli în mâini până o făcu boț. Se sculă de la masă deznădăjduit, cu senzația chinuitoare de necaz și rușine pentru dânsul, de parcă ceea ce încercase el să scrie în singurătatea odăii, pe care o închiria, era cunoscut de acum de o lume întreagă. Aruncă boțul de hârtie în coșul pentru gunoi și se apropie de fereastră.” [108, p.5] Ilarion este un tânăr scriitor care își propune să reconstituie în formula discursivă a romanului istoria plină de taine a neamului Mocanu. Întreprinderea lui este mai degrabă recuperatoare. El se întoarce către ai săi, dar înainte de toate către sine. Povestirea ia forma retrospectivității, cu nelipsite analepse și metalepse. Nu este însă o retrospectivitate nostalgică, tipică pentru povestirile în care este evocată copilăria. Întreprinderea lui Ilarion este în bună parte detectivistă, iar în ceea ce privește reconstituirea istoriei de mai bine de o sută de ani a familiei Mocanu, romanul poate fi considerat *o saga*, chiar dacă nu are întinderea caracteristică speciei date. Protagonistul vrea să înțeleagă în ce moment și de ce s-a produs irecuperabila fractură înăuntrul familiei sale.

Așadar, trama romanului o constituie istoria neamului Mocanu, narată secvențial prin destinele membrilor săi, stabiliți într-un sat din sudul basarabean. Coborârea în timp este până în secolul al XIX-lea, deși autorul îi va concentra atenția personajului său asupra rememorării propriilor

observații și implicări în viața familiei. În felul acesta, romanul ia forma unui *ciorchine* cu povești de viață. Lumea romanului este străbătută de linia unui conflict familial. Ilarion, protagonistul, este veriga de legătură, acceptată deopotrivă de părțile beligerante care, deși și-l dispută, își dau mâna tot prin el. El e mediatorul, e centrul în care contrariile se anulează, chiar dacă în afară animozitățile și lupta continuă, „clanurile” respingându-și și savurându-și diferența și asemănarea. Astfel, istoria neamului Mocanu este observată de Ilarion-copilul, rememorată și povestită de Ilarion-tânărul într-un dialog cu prietenului său, Marcu. În *Martorul* este reprezentată durată discursivă, în care întâmplarea (istoria) devine subiect de narație, valorificat simultan în corpul romanului.

Romanul *Martorul* este primul roman optzecist care își asumă construcția unei epici cu cele trei componente istorie/ povestire/ narațiune bine sudate între ele. Narațiunea, cum observa criticul Iulian Ciocan în cartea sa *Incursiuni în proza basarabeană*, este „biplană”, textualist-realistă. Vasile Gârneț reușește să compună un roman în straturi temporale, relativizând punctele de vedere. Impresionează jocul ascuns al planurilor textului care, asemenea vaselor comunicante, sau oglinzilor paralele focalizează aceeași istorie în planuri narative distincte. Istoria „clanului” Mocanu evocată de Ilarion în prezența lui Marcu este identificabilă cu ce înțelege Gérard Genette prin „discurs atribuit” [109, p.159] de narator personajului (lui Ilarion, în cazul de față), care transmite verbal (către Marcu) istoria neamului său. Alchimicele „ședințe de povestire” ale lui Ilarion și Marcu devin aproape un ritual și un prilej în plus de dezvăluire a două naturi umane diferite. Ușor irascibil, melancolicul și interiorizatului Ilarion este copleșit de dezinvoltura și temperamentul năvalnic al prietenului său Marcu. El, din simplu ascultător al locuției lui Ilarion, devine martorul rememorării istoriei. Dintr-un elan justițiar, Marcu merge împreună cu Ilarion „la locul faptei, la locul istoriei”, în satul de baștină al prietenului său, pentru a se convinge de veridicitatea celor „ascultate”. Este de fapt un gest de contrapunere a propriei imaginații realităților de cândva; or, și Marcu, interlocutor și ascultător, compune istoria neamului Mocanu. În realitate, aceste două personaje povestesc direct sau indirect, fiecare în felul său, istoria. Prin urmare, romanul valorifică o istorie în două variante discursive. Numai astfel pot fi explicate îndelungatele dezbateri asupra vieții consumate a familiei Mocanu. În consecință, dacă Ilarion a fost martorul destinului familiei sale, Marcu devine martorul povestirii, având un rol cu totul aparte. Natură dublă, Marcu este personaj de acțiune și totodată alteritate a lui Ilarion. Construcția dialogică a narației constituie o noutate incontestabilă pentru proza acelor ani din Basarabia.



Efortul teleologic al personajului central reconstituie prin cuvânt o lume de mult apusă. Discursul, inițial rostit (la nivelul povestirii), ulterior e transformat în text; or, *Martorul* începe și sfârșește sub semnul scrierii unui roman. Toate cele trei proiecții ale construcției epice se topesc în textul propriu-zis al romanului. Divizarea, metodică, pe trei niveluri, la care am recurs, este strict convențională, în scopul scoaterii în evidență a modernității construcției. Romanul este elaborat cu multă atenție, autorul dând dovadă de vocația observatorului fin, a prozatorului care reușește să surprindă natura personajelor sale prin câteva detalii.

Vasile Gârneț este „un portretist” al sufletului uman. Destinele complexe ale personajelor se constituie, asemenea unei construcții de puzzle, din amănunte, detalii, observații, priviri și tăceri – puse de autor în forma unei inedite fresce narrative. Viața personajelor este identificabilă în ordinea realismului magic cu destinul întregii provincii. Comportamentul și temperamentul personajelor scot în evidență disponibilitatea lui Vasile Gârneț de a crea adevărate caractere românești. Memorabila Fulgeroaie, axa familiei Mocanu, este o prezență fascinantă în roman. Ei i se potrivește ceea ce spunea istoricul literar Mihai Cimpoi despre temperamentul și natura personajelor lui Vasile Gârneț. „Influențat vădit de formula marqueziană a realismului magic, romanul este populat de țărani aprigi, cu reflexe biologice «nesupuse controlului»” [47, p.231]. În gesturile, atitudinile și limbajul ei respiră viața însăși. Fulgeroaia este figura exponențială a basarabencei vrednice, înfocate, căreia nu i se poate sta în cale. Ea e matca familiei, e matricea, e blazonul matriarhal. Vestea că Ignat a fost arestat de grăniceri pentru zmeii pe care îi lansa și pe care vântul îi trecea peste hotarul URSS-ului, îi provoacă supărare, nu compătimire – tipica reacție a țărancei, soacră de noră...

„– Așa-i trebuie, dârlăului, – a zis mânioasă bunică-mea Fulgeroaia, când am alergat să-i spun. – Acu, se înădușea de ciudă Fulgeroaia, or să-l țină cu câinele cel mare vreo trei zile și o să-l bată cu centura la buci, ca pe al lui Stanciu, să-i iasă joaca din cap... Și amendă o să plătească, să vezi, numaidecât o să plătească și amendă. Dar lasă-l, – nu-i scădea ciuda Fulgeroaiei, – să plătească de unde știe, poate nici să nu-i deie drumul, că eu nu mă amestec deloc. Eu nici nu le înțeleg limba, cum să vorbesc eu cu dânșii? – se întreba bunică-mea Fulgeroaia. – Și chiar o lăsat caii în drum? – se mai interesă ea o dată. – Doamne, ce naiba, că doar n-o făcut moarte de om!” [108, p.157]

Vasile Gârneț a cuprins lumea și istoria Basarabiei într-o pânză epică inspirată. Aliona Grati consemnează extinderea alegorică a fabulei din romanul *Martorul*: „Extinsă, povestea clanului lui Ilarion poate fi considerată alegoria experienței identitare a locuitorilor ținutului dintre Nistru și

Prut și, în același timp, un proiect de lume în care este loc pentru înțelegerea, acceptarea și toleranța celuilalt în datele lui existențiale” [115, p.152]. „Înțelegerea, acceptarea și toleranța celuilalt” se potrivesc mai cu seamă relației dialogale dintre Ilarion și Marcu. Cât privește „acceptarea celuilalt”, pentru Fulgeroia gestul rămâne cu neputință.

În planul reconstituirii istoriei familiei Mocanu, narațiunea este focalizată pe optica a doi studenți, scriitori în formare, unul dintre ei fiind la primul său roman. Postmodernitatea perspectivei narative, polemica punctelor de vedere asigură romanului un loc aparte, cucerit pe drept, în peisajul prozei românești. Oricum ne-am raporta azi la începuturile romanului optzecist din Basarabia, *Martorul* lui Vasile Gârneț rămâne o carte valoroasă, al cărei limbaj așezat, cu frază ticluită, cu atmosferă picturală, cu personaje vii, bine conturate face deliciul lecturii și astăzi, după trei decenii de la publicare.

#### 4.3.2. La schimbarea strajei din narație

În ordine cronologică, cel de-al doilea autor optzecist care se lansează în lumea romanului este Vitalie Ciobanu cu lucrarea *Schimbarea din strajă* (*Anexa nr.1, Anexa nr.2*). Scriitorul a debutat la editura Hyperion cu cel de-al doilea roman al său, după ce primul, scris la 16 ani, fu pierdut irecuperabil. Faptul este consemnat de Vasile Gârneț, care semnează prima cronică la romanul congenerului său, amintind că „la 16 ani, încă elev la o școală din or. Florești, Vitalie Ciobanu avea deja scris un roman, din care a publicat câteva fragmente în revistele de la Chișinău. Entuziasmat (istoria literaturii basarabene nu prilejuise prea multe întâlniri cu talente precoc), Nicolae Dabija i-a făcut o prezentare memorabilă în revista Nistru, iar Ioan Mânăscuță (pe atunci doar Ion), redactor de carte la editură, s-a angajat să publice opul tânărului literat, care ar fi fost întâiul cu adevărat roman de aventuri scris și publicat de un autor autohton” [107, p.4]. *Schimbarea din strajă*, care nu s-a bucurat de o receptare pe potrivă nici la apariție (în iunie 1992 mai semnează o cronică Nicolae Popa [177]), nici mai târziu, fiind pomenit doar în liste generale și cu referințe sumare, este unul dintre cele mai simptomatice romane prin care putem observa întregul proces convulsiv de recuperare a literaturii române și a celei occidentale, într-un efort aproape disperat de sincronizare cu discursul românesc al timpului. Mihai Cimpoi, în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, îl situează pe Vitalie Ciobanu în nișa intertextualismului românesc. El este prozatorul „intertextualist ce unește, contrapunctiv, stilul ușor arhaizant al epocii lui Grigore Ghica-voievod cu limbajul modern, iar cursul epic cu parantezele autoreferențiale.” [47, p.235]

S-a afirmat, pe bună dreptate, că romanul *Schimbarea din strajă* se anunța ca roman de factură istorică, cu subiect liniar, făcând uz de formule narative tradiționale. „Fundalul istoric ales de Vitalie Ciobanu pentru roman (secolul al XVIII-lea fanariot, sfârșitul domniei lui Grigore Ghica al III-lea) este mai mult un pretext și lectorul sensibil (pe acesta a mizat autorul, deși cartea nu are deloc un tiraj confidențial) va trebui să-l aprecieze ca atare” [107, p.4], dacă va ști să recunoască în textul de grad zero pe care se edifică romanul *Schimbarea din strajă* proza istorică a lui Mihail Sadoveanu, adăugăm noi constatările lui Vasile Gârneț. Astfel, afirmația că romanul „încearcă să acrediteze ideea (privită cu mult scepticism la noi) că literatura de calitate ia naștere întotdeauna din literatură” induce legitima întrebare: ce și-a propus programatic autorul: să scrie un roman în linia tradiției românești sau, sprijinindu-se pe tradiție (literatura din literatură), să propună cititorului un alt model de scriitură romanescă, despărțindu-se inevitabil de modelele anterioare? Este Vitalie Ciobanu un continuator sau un fracturist, este un romancier tradiționalist, modernist sau postmodernist? Dacă romanul este o provocare, în ce măsură i-a făcut față?

La o lectură de suprafață, *Schimbarea din strajă* pare a fi un roman realist, în care se îmbină două direcții ale prozei românești interbelice: linia tradiționalistă a romanului istoric de tip sadovenian și linia romanului de introspecție psihologică de tip proustian sau camilpetrescian. Ceea ce deranjează în această simbioză este neputința de clasificare paradigmatică; or, realismul lui Sadoveanu iese din canonul estetic al modernismului, unde se simte la locul său romanul psihologic al lui Camil Petrescu. Simbioza oarecum insolită, pentru modul liniar de a înțelege literatura, șochează și poate cauza unele interpretări deformante sau anulatoare. Pe drept cuvânt, lectura romanului întâmpină dificultăți. Aceasta s-ar putea motiva prin încercarea romancierului de a sparge stereotipurile receptării romanului. Or, pretextul liniar al romanului predispune cititorul la lectura unui text cu subiect, construit după canoanele romanului obiectiv. Dar firul epic se pierde și la suprafață apare dimensiunea subiectivă a romanului sau epicul individual, constituit din meditațiile, retrospectiile, introspecțiile, defulările lui Toma Albuleț, protagonistul romanului, în cele câteva ipostaze ale sale. S-a observat încă de la apariție că „prin forța împrejurărilor, acest periplu liniar și bine definit la momentul demarării lui se transformă, pentru eroul principal, într-un prilej de meditație profundă și reconsiderare a trecutului și prezentului său” [107, p.4].

Poate nu întotdeauna tocmai reușită și convingătoare, dar îmbinarea acestor două tipuri de narațiune – obiectivă și subiectivă – merită atenția, măcar pentru valoarea de experiment romanesec. De altfel, exercițiul recuperator și coagulant se realizează și la nivelul scriiturii, autorul îmbinând

arhaismul și neologismul în fraze de adevărat virtuos al literarizării. Vitalie Ciobanu este autorul unei construcții epice cu mai multe niveluri. Romanul „este populat” de „ființe” specifice acestei lumi: naratori, personaje, între care rolul de manager al „instituției” îi revine neașteptat naratorului, iar nicidecum autorului. Aici el distribuie funcțiile, schimbând roluri, alternând planuri. Astfel, romanul se constituie din planul general, obiectiv, care narează o istorie oarecare: sfârșitul domniei lui Grigore Ghica-voievod, văzută prin prisma personajului de acțiune Toma Albuleț, căruia îi corespunde naratorul I. Cel ce observă mișcarea personajului spre ținutul Lăpușnei și întâmplările ce îi apar în cale, stând foarte îndeaproape de personaj, cercetându-l discret, adesea contopindu-se cu lumea lui. Or, în prima parte a romanului, care se încheie convențional cu ajungerea lui Toma Albuleț în sălașul preotului Vladimir, personajul este observat de un ochi exterior, chiar dacă aceste entități ale textului se suprapun uneori până la identificare. Deci în prima parte Toma, deși protagonist, nu se detașează de contingentul istoric, el se simte parte din țara lui, din neamul lui, știind bine ce are de făcut.

Lovitura ca din senin, în urma căreia Toma Albuleț nu mai știe nimic, revenindu-și în fire abia în casa părintelui Vladimir, nu are efect doar asupra destinului lui ca personaj, ci și asupra structurii romanului, asupra perspectivei narative. Introspecția, fluxul memoriei întoarce privirea personajului către sine.

În cel de-al doilea plan al povestirii, Toma devine naratorul (naratorul II) în reconstituirea propriei vieți și își sporește funcțiile în structura romanului: este personaj de acțiune, dar și narator intradiegetic și autodiegetic. Or, pentru un timp, naratorul I pare „aglutinat” de mobilitatea lui Toma Albuleț în economia textului. Din acest moment (e cam mijlocul romanului) lumea evenimentială, istoria, trece în planul trecutului, fiind invocată în prezentul textului prin retrospecțiile și confesiunile lui Toma. Autoscopia personajului este cathartică: „îi făceau bine aceste destăinuri eșalonate”. „Încet, încet se obișnuise cu orele «destăinuirilor» prelungite treptat (deoarece nu izbutise să-i spună preotului totul deodată, cum crezuse în prima seară, nici nu știuse cu ce să înceapă și trecuse prin momente penibile, descoperind handicapul cuvintelor care urmau să dispună, să structureze într-un mod inteligibil substanța încâlcită a sentimentelor sale).” [60, p.143] De fapt Toma își „reclădește identitatea”. La preotul Vladimir în casă „Toma se vedea constrâns să-și tot reclădească identitatea conform aceluia spațiu la care-l ferecase destinul” [60, p.144]. „Pe plan psihologic, afirmă istoricul literar Mihai Cimpoi, căpitanul Toma Albuleț [...] trăiește revelația dramatică – de asemenea contrapunctată – a Marii Ordini a Lumii, ordinii din țara sa și a «micii ordini» a ființei sale.

Evenimentele unei perioade de criză sunt, pur și simplu, un pretext pentru a ne prezenta o fenomenologie a conștiinței” [47, p.235].

În esență, romanul este un amplu monolog interior, prin care personajul își „rescrie” identitatea. Fire reflexivă, Toma își cerne retrospectiile și reconstituirile prin prismă analitică, dezvăluind nu doar ca pentru sine enigmele destinului său. Altfel, pentru romanul psihologic sau subiectiv, metoda de analiză care își motivează viabilitatea prin propria ei coerență internă și care devine simultan și o metodă de construcție romanescă e mai importantă decât subiectul.

Spre sfârșitul romanului se instituie cel de-al treilea nivel al narațiunii. Naratorul iese deliberat din carcasa romanescă, oprind acțiunea, abandonând-o temporar în favoarea unei confesiuni exegetice despre povestea autorului, în general, și a celui ce scrie *Schimbarea din strajă*, în special, reemancipând, reînviind această „instanță” a textului, anulată cu aplomb de moderniști: „Aici îți voi cere iertare, iubitele lector, solicitându-ți un moment de respiro, în virtutea uzanțelor curente ale scrierii. Să mă explic” [60, p.259-260]. Ieșirea insolită a naratorului în afara povestirii a constituit obiectul unor studii teoretice asupra dialogismului în romanul basarabean. Aliona Grati constată, bunăoară, că „cheia romanului *Schimbarea din strajă* de Vitalie Ciobanu o constituie acel «Popas între două capitole», în care se practică o literatură a deziluziei sau, altfel spus, o metaliteratură în sensul denudării procedeelelor prin care literatura își dovedește specificul ei ca artă și prin anularea, demolarea inerțiilor reprezentării mimetice de tip realist” [115, p.177]. Trebuie să remarcăm totuși că acest capitol apare oarecum neașteptat în roman și constituie o manifestare absolut excentrică a naratorului. Presupunem că alta ar fi fost construcția romanului, dacă autorul ar fi luat în calcul eventualele *note auctoris* în concepția generală a romanului. Divagația ludică a naratorului îl menajează și-l distrează, în primul rând, pe naratar, iminentul *lector in fabula*, căruia i se inculcă ideea că romanul nu este decât „convenție regizată”, în care totul este posibil, inclusiv conlucrarea productivă dintre personaje și „plăsmuitorul lor”. „E timpul să observăm, deci, afirmă naratorul, că între autor și eroii săi există determinări reciproce – raportul acesta nu se mai vrea ignorat în proza modernă.” [60, p.261] Ironiile și autoironiile denotă conștiința omniscientă a naratorului căruia nu-i scapă nimic. El este tipologic naratorul postmodernist, textualist și autoreferențial – acea conștiință demiurgică, dar ludică totuși, care își asumă *facerea* autorului, a romanului, a personajelor, a cititorului, schimbându-le la o adică rolurile, emancipându-i până acolo unde capătă conștiința totalei libertăți ce le permite să răspundă provocării de a-și exprima opiniile despre romanul în care s-au produs până la *Popasul* [ad-hoc] *între două capitole*. Punctele

lor de vedere, extradiegetice, conotează de fapt perforarea construcțiilor românești tradiționale, luarea în serios a rolului de către personaje (ele nu au nicio clipă conștiința că se află într-un joc). Abia naratorul va ști că totul poate fi trucat și că paragraful XII e o pasă ludică în construcția romanului. El îi va permite autorului, în final, să-și încheie romanul în linia unei coerențe discursive la care subsemnase inițial.

Îmbinarea neobișnuită a celor trei perspective de construcție a romanului: pretextul epic tradițional al romanului istoric, punerea în uz a tehnicilor narative moderniste, asumarea postmodernist-textualistă a actului scrierii, relativizarea narației, adoptarea perspectivei extradiegetice, inventarea unui tip aparte de narator, ironic și ludic, care marchează obiectiv statutul uman al personajelor narate, dar care știe să se joace cu ele, dând variante de soluții intrigii romanului și care, în consecință, asigură dimensiunea postmodernistă a romanului, au făcut ca *Schimbarea din strajă* să marcheze schimbarea *strajei* din narație. Eterogenitatea programatică a nivelelor narative, scriitura fragmentară, dar însumată totuși în coerența realizării personajului central al lucrării Toma Albuleț, intenția de a construi experimentând din mers, dezinvoltura cu care se dezvăluie acest narator tonic și incitant (care, se vede bine, are talentul povestirii și observației, al construcției detaliului, al construcției frazei – calități prin care se asigură spațializarea timpului în roman –, are un debit verbal nestăvilat și o amplitudine lexicală remarcabilă) să fie oare un impediment de lectură și receptare critică a acestui roman? *Schimbarea din strajă* se vrea în cele din urmă și un roman al scrierii, al textuării, al ambalării textului în texte, iar nu doar al narării liniare a evenimentului. Mircea V. Ciobanu atrăgea atenția asupra profilului scriiturii elevate a lui Vitalie Ciobanu, „cu fraza elaborată, exemplară în formulare, surprinzând în elementele cotidianului fapte și detalii pline de semnificații” [49, p.310]. Poate că subiectul stufos, cu detalii și amănuntele de atmosferă nu se va reține clar în memoria cititorului, dar scriitura, frazarea și acrobațiile lexicale fixează în conștiința lectorului un scriitor cu vocația limbajului. Ca și congenerul său Vasile Gârneț, Vitalie Ciobanu, timp de mai bine de două decenii, nu a mai publicat un alt roman, orientându-se spre proza de proporții reduse, spre eseul critic, spre comentariul politic.

### 4.3.3. Romanul, între plăceri gustative și obsesii olfactive

Nicolae Popa își încearcă „digitația epică” în 1991 cu romanul *Cubul de zahăr* [179]. Din cei trei romancieri optzeciști care se lansează aproape în același timp (Vasile Gârneț, Nicolae Popa, Vitalie Ciobanu), predilecția criticului Mihai Cimpoi, deși nedeclarată, pare să se îndrepte spre proza lui

Nicolae Popa (*Anexa nr.1; Anexa nr.2*). Romanul său anunța, în viziunea criticului, „un bun prozator, care în ciuda lipsei de experiență, a unei digitații epice, îmbină reușit formula sadoveniană cu textualitatea sau cu inter-textualitatea postmodernă mai cu seamă prin prezența auctorială a naratorului” [47, p.233].

Pretextul sadovenian nu-i lipsește, într-adevăr, romanului, dar ceea ce marchează universul acestei proze amintește înainte de toate de ambiguitatea specifică realismului magic. Un aer, abia sesizabil, de magie plutește în romanul lui Nicolae Popa. Atmosfera, mișcarea hălăduitoare a personajelor impregnează scriitura și ritmul povestirii. Ambiguizarea voită a cronotopului, din care descinde o anumită straniețate a personajelor e de remarcat și în unele nuvele din volumul *Păsări mergând pe jos*, dar și, în mod cu totul aparte, în cel de-al doilea roman al lui Nicolae Popa, *Avionul mirosea a pește* (2008).

Narațiunea din romanul *Cubul de zahăr* debutează cu o perspectivă epică de dincoace de convenție, plasată în momentul preliminar Istoriei, ceea ce Roland Barthes definește drept „gradul zero al scriiturii” [9, p.9-10]. E vocea unui narator metadiegetic, care meditează în și asupra momentului de începere a scrierii. Postmoderna neputință a scriitorului de a împlini scriitura în durată, ceea ce ar da naștere romanului propriu-zis, e destăinuită în capitolul final: „Sunt pur și simplu fericit că, în fond, s-a zis cu țăcănitul mașinii de scris, s-a zis cu învăluirile acestui roman care, gata, nu se mai scrie, nu vrea să mai curgă deloc, nici cât să vă spun ceva de bun rămas ultimilor care mai sunteți pe fază (Ce-o fi aducând Ea, totuși, atât de prețios, încât nu-i mai pasă de cartea uitată subsuoară, cercetând din mers ceea ce are în mâini?) sau să-mi reușească în ultimul moment o întorsătură de subiect ce ar duce la un «happy end»” [180, p.431].

Din același unghi metadiegetic, naratorul vrea să întrevadă legătura dintre cubul de zahăr de pe masă „și cubul din roman”, construind, intertextualizând ipoteze și semnificații. Finalul relevă zădărnicia ideii de a scrie un roman, iar autorului nu-i rămâne decât să-și deconstruiască metadiegetic propria construcție, să o pună la îndoială: „Că îmi tot zic să mă apuc la modul serios de proză, să-mi fac notițe, să iau cuvintele direct din gură, să abuzez de expresiile care vă aparțin și să vă fac auziți” [180, p.431]. Autoscopiile, plăcerea analizei obiectului scrisului, scriitorul plasat în centrul textului-lume – toate amintesc de „egotism textualist”, atribuit de criticul Ion Simuț romanului generației '80 [200, p.275]. Stând sub același generic, romanul lui Nicolae Popa îmbină tehnica prozei textualiste cu cea a „realismului cotidian” și a „literaturii faptului mărunț”, narând despre ultimul deceniu al epocii brejneviste în RSSM. Ca specie, *Cubul de zahăr* ar trebui

clasificat drept roman de familie, ca și romanul *Martorul* al lui Vasile Gârneț. Ca scriitură, cărțile sunt subsumabile scriiturii polifone: a realismului magic și a textualismului.

În centrul romanului se află familia lui Valentin Bârcă, care trece prin tot calvarul unei lumi în agonie, marcată de o implacabilă perspectivă escatologică. Destinul familiei Bârcă este narat prin poveștile celor trei copii: Dora, Sava, Anica. Perspectiva narativă este flotantă, oscilând între punctul de vedere extradiegetic al unui eu auctorial și cel intradiegetic. Eul narativ se dizolvă în substanța personajelor de acțiune Sava, Dora. Romanul se axează pe alternanța și ambiguitatea punctelor de vedere, a planurilor narrative, a personajelor. Unii eroi sunt concepuți la limita dintre realitate și magie (tătuca Lazăr/ cerbul). Confuzia programatică este susținută și de natura somnambulică a unor dialoguri dintre personaje. Prezența în text a imaginii-arhetip a celor trei bătrâni – trei voci metanarative – complică schelăria construcției romanești, dându-i o alură barocă.

Personajele simbolice, paralelismul existențial dintre destinele sacrificate ale ființelor umane și ale porcilor, conglomeratul de imagini arhetipale pun în evidență realități sociale acerbe din anii optzeci ai secolului trecut. Mai mult, Nicolae Popa realizează un roman de tranziție, un roman între două vârste. Mihai Cimpoi califică evoluția romanului din Basarabia „de la *evenimential* la *emoțional* (sentimental) și la *existențial* (destinal)” [46, p.49], când prozatorii basarabeni valorifică cu succes „specia hibridă a micului roman (sau a nuvelei mari, romanești), dându-ne radiografiile concrete ale unor fenomene” [46, p.49]. *Cubul de zahăr* și prin titlu „sugerează o utopie a perfecțiunii morale, a visurilor și idealurilor adolescentine curate în contrast cu utopia comunistă” [46, p.49].

Romanul *Cubul de zahăr* a fost rescris de două ori. Ediția a doua, „revăzută și cristalizată”, îmbunătățește mai cu seamă scriitura, deși autorul a operat schimbări și în alte zone. Se poate constata cu ușurință modificări paratextuale: romanul își pierde dedicația („doamnei Irina Nechit”), câștigă un motto („Ne-am ostenit destul de puțin în timpul acestei traversări, pentru că cea mai mare parte din timp ne-a dus vântul”. L.-F. Céline, *Călătorie la capătul nopții*), devine mai voluminos (436 de pagini față de 259). Datele biografice ale romanului ne comunică perioada în care a fost elaborat: 1983-2003. Pentru comoditatea lecturii cu infraroșu a celor două variante suprapuse ale textului, am selectat alineatul liminar al romanului, pe care îl cităm pe fraze, utilizând câteva semne convenționale *ad hoc*: numărul de ordine indică ordinea frazelor în text; semnul barelor paralele [//] delimitează variantele textului; omisiunile sunt dactilografiate cu aldine; adăugirile – cu italice; iar substituirile sunt subliniate cu o linie.



„1. Sigur, am și eu zece degete la mâini, zece, însă numai două din ele au deprins dactilografia – degetele arătătoare.//Sigur, am și eu zece degete la mâini, zece, însă numai două au deprins dactilografia – degetele arătătoare.

2. *Acestea* îmi arată locul literei *trebuincioase*, ele mă duc spre cuvântul ce s-ar potrivi mai bine gândului, încât uneori nici nu știu dacă scriu ceea ce gândesc sau gândesc ceea ce scriu.//*Ele* îmi arată locul literei necesare, care mă duc spre cuvântul ce *i* s-ar potrivi mai bine gândului, încât uneori nici nu știu dacă scriu ceea ce gândesc sau gândesc ceea ce scriu.

3. Stârnesc și stârnesc literele din culcușurile lor metalice, le dau cu fața *în* banda neagră, obligându-le astfel să-și *lepede* urmele pe hârtie.//Stârnesc și stârnesc literele din culcușurile lor metalice, le dau cu fața-n banda neagră, obligându-le astfel să-și *lase* urmele pe hârtie.

4. Larma casei aduce a codru cu ciocănituri.//Larma casei aduce a codru cu ciocănituri.

5. Pisica se ridică de lângă piciorul mesei, nervoasă, că are și ea sistem nervos.//Pisica se ridică de lângă piciorul mesei, nervoasă. *Că* are și ea sistem nervos.

6. Cineva își ea cartea subsuoară, astupându-și totodată urechile – uite la ce le folosesc unora degetele arătătoare! – și se duce să citească afară.//Cineva își ea cartea subsuoară, astupându-și totodată urechile (uite la ce le folosesc unora degetele arătătoare!) și se duce să citească afară.

7. O face demonstrativ, să mă îndur să revin la condei.//O face demonstrativ, *crezând că m-ar putea convinge* să revin la condei, *la liniștea relativă pe care o lasă condeiul când scrie și se aude numai scârța-scârța*.

8. De *patruzeci* de ani aceleași proteste și eu nu numai că nu revin la condei, dar nici măcar la unealta aceea modernizată, care pix se numește și cică *și-a aflat* o largă întrebuințare în rândurile populației.//De *treizeci* de ani aceleași proteste și eu nu numai că nu revin la condei, dar nici măcar la unealta aceea modernizată, care pix se numește și cică *și-a găsit* o largă întrebuințare în rândurile populației.

9. Oricum, degetele mele, odată pornite după litere, nu *s-ar ogoi* nici dacă le-aș da prin spini.//Oricum, degetele mele, odată pornite după litere, *nu s-ar astâmpăra* nici dacă le-aș da prin spini.

10. O scurtă privire prin geam.//O scurtă privire prin geam, *dar și prin transparența perdelei*.”[180, p.7]

La confruntarea variantelor distingem retușuri lexicale (*trebuincioase* substituit prin necesare; *a lepada* prin a lăsa; *a-și afla* prin a-și găsi; *a se ogoi* prin a se astâmpăra), stilistice (eliminare

adverbului *astfel* etc.). Autorul a recurs și la unele adăugări și precizări care nuanțează, spre exemplu, atitudinea naratorului față de uneltele scrisului. Cristalizările țin de nivelul conotativ-conceptual al romanului. Ultima modificare din fragmentul citat („O scurtă privire prin geam, dar și prin transparența perdelei.”) conotează, dincolo de funcția descriptivă a elementelor de cadru, conversiunea lumii în text: realitate obiectivă → realitate literară etc. Prin urmare, cea de-a doua ediție a romanului *Cubul de zahăr* prezintă varianta îmbunătățită a textului, înscriindu-se în șirul romanelor rescrise în scopul aducerii textului la nivelul normelor literare actuale, coerenței narative și stilistice. E de remarcat de asemenea resegmentarea interioară a capitolelor, ceea ce sporește coeziunea planurilor narative, precum și amplificarea buclelor descriptive ale discursului, motivarea personajelor în textura lucrării etc.

În anul 2017 a apărut ce de-a treia variantă a acestui roman „lucrat în filigran” (cum l-au definit criticii [181, p.9]), care îl ridică în rândul celor mai relevante romane ale optzecismului basarabean. Deși nu se identifică ca postmodernist, primul său roman îl așază pe Nicolae Popa în miezul paradigmei. În tot cazul așa îl vede criticul și istoricul literar Ioan Holban, care în *Bahuseni: un topos nou al prozei noastre de azi* (prefața la ediția a treia cărții), afirmă că romanul „se circumscrie (post)modernismului, în chip apăsător, prin ceea ce s-a numit «amestec al genurilor»” [181, p.8]. Așa îl văd criticii, scriitorul însă are o cu totul altă perspectivă asupra scrisului său, mai cu seamă în ceea ce privește ediția a treia a romanului *Cubul de zahăr*. Drept argument invocăm aici un fragment din mărturisirea pe care ne-a făcut-o autorul în corespondența purtată în marginile noii versiuni: „Maria, adevărul e că ultima variantă a *Cubului* e oarecum cu totul diferită de variantele primelor două ediții. Din punct de vedere compozițional s-ar putea să arate de nerecunoscut. O altă structură, o altă carcasă, un alt tonus narativ, linia de subiect urmărind un anume deznodământ.” (6 decembrie 2016). Rescrierea invocă relectura și reinterpretarea. Așadar, abia de acum încolo romanul își va ocupa locul în literatura din ultimele trei decenii.

Scriitorul absolut, cum îl numește Mircea V. Ciobanu, Nicolae Popa „este preocupat de intrigă și narațiune, de frază și de construcția integră. Chiar dacă nu îi place să etaleze actul scriiturii, cum o fac congenerii săi postmoderniști, punctul său de pornire este, totuși, cartea și scriitura, arta facerii” [49, p.308]. Aserțiunile criticului se potrivesc în principiu și scriiturii din cel de-al doilea roman al lui Nicolae Popa. Am adăuga doar că unda textualistă a scriiturii se adâncește și este asumată de această dată de personajul central.

Scriitorul Nicolae Popa a publicat cel de-al doilea roman al său, *Avionul mirosea a pește* [178], în anul 2008. El dezvăluie povestea unui tip învinuit pe nedrept de omor. Textul cuprinde, așadar, un subiect de factură polițienească, cu o puternică falie erotică, cu o alta de factură socială, cu încă una de natură mistic-alegorică – toate împreună fiind ambalate într-o formulă autenticist-textualistă și metadiegetică. Mihai Cimpoi, menționa tehnicile „textualist-postmoderniste” și alternarea „perspectivelor narrative” [48, p.185], puse în uz. Romanul se deschide cu monologul confesiv al unui bărbat către femeia de care este îndrăgostit și pentru care ar fi săvârșit crima. Istoria pusă la baza fabulei ține de întâmplările prin care trece Mihai Loghin. El este personajul de acțiune care ulterior este pus în situația de a se reconstitui pe sine și lumea sa în narațiunea stranie a unui text-mărturie. Toate celelalte cărări bifurcate, trifurcate ale subiectului vor porni de la modul de a vedea realitatea al lui Mihai Loghin. Romanul în general este un construct mintal transpus în narațiunile scriptice ale lui. Intenția autorului a fost ambițioasă; or asamblarea unei construcții atât de sofisticate, în care ar trebui sudate organic planuri diferite și dificile ale reprezentării ființei umane în mediul social, psihologic, erotic solicită o puternică stăpânire a holonilor și a întregii arhitecturi.

Romanul lui Nicolae Popa are la bază o construcție proprie cutiilor chinezești. Criticul Mircea V. Ciobanu le spune „*matrioște*” („Din punctul de vedere al formei, avem de a face cu un fel de *matrioșcă*, ori, mai precis, cu un sistem de *matrioște*” [49, p.193]). Într-o amplă narațiune de tip confesiv a unui bănuț de omucidere, supus torturii cu punga de plastic trasă peste cap, cu degetele de la mâini unite într-un odgon de funie de care este suspendat într-un cui, Mihai Loghin se vede nevoit, la limita rațiunii clare și delirului schizofrenic, să reconstituie întâmplările din noaptea de primăvară, de la vagonul paznicilor din proprietatea Grădinii Botanice (lacul din Valea Crucii), unde a fost ucis Maximilian Mutu. Romanul are forma unei „mărturisiri aproape epistolare” adresate Agnesei, preoteasa văduvă, de care se simțea îndrăgostit Mihai Loghin: „Da, și-ți spuneam, dragă Agnesa, încerc să schimb tonalitatea acestor mărturisiri, care par să-ți fie adresate ție, ca într-o scrisoare, mărturisiri aproape epistolare. Cred că ar spumega chiar și avocatul, singurul din miliardele de oameni de pe glob care îmi vrea binele, descoperind că «lămuririle» mele caută să-ți mărturisească mai mult ție ce au de mărturisit decât Onoratei Instanțe” [178, p.41].

Înăuntrul narațiunii-cadru se articulează, adesea cu o coerență și o logică cel puțin stranii, dacă nu, pe drept, atinsă de a-logica delirului schizoid, câteva ramificații ale unui subiect de factură polițienească. Analiza detaliată a planurilor istoriei (gruparea criminală de contrabandiști, Mihai

Loghin, Agnesa, Viorica) poate fi urmărită mai detaliat în cartea noastră *Romanul generației '80. Construcție și reprezentare* [224, p.154-155]. Narațiunea are forma unei mărturii-confesiune a unui înnebunit de, cum afirmă exegeta Aliona Grati, „lipsa unei comunicări efective între semenii săi” [115, p.155]. Nicolae Popa include în manuscrisul lui Mihai Loghin o întreagă „istorie” a concepțiilor narative: de la romanul psihologic de introspecție, de la cel autenticist spre romanul cu pretext detectivist, spre cel textualist, ușor intertextualizant, și spre romanul social, tot mai în vogă astăzi. Sinteza dintre aceste forme românești și practici narative, impuse în istoria genului de nume grele (Fiodor Mihailovici Dostoievski, Camil Petrescu), ar fi trebuit să pună în pagină o construcție epică cu sudura puternică, șlefuită bine, asigurând iluzia unei arhitectonici unitare, bine încheiate – ceea ce autorului nu-i reușește de fiecare dată. Prima impresie care surprinde cititorul este cea de ambiguitate. Cel mai bine îi reușește autorului *punerea în abis* a povestirii. Mihai Loghin este suspus unor torturi inumane, prin asfixiere cu o pungă de plastic, de aceea mântuirea prin scris nu este doar unul dintre preceptele romanului textualist. Ar fi o mântuire de gradul doi. Astfel, scrisul devine act de mântuire nu doar pentru scriitorul de profesie, ci și pentru un biet personaj, care, arestat și torturat pe nedrept, dacă nu ar scrie, ar înnebuni. Și anchetatorul Curbet are senzația că mărturiile clientului său seamănă mai mult a narațiune de roman decât a depoziții într-un dosar penal cu speță criminalistică. „Anchetatorul Curbet, se amuză Mihai Loghin, se cam încurcase în mulțimea de pagini ce purtau caligrafia scrisului meu, găsind abia după foșnete interminabile secvența de care avea nevoie. A citit câteva rânduri, doar pentru sine, și mi-a zis să-l așez pe Max-păpușă exact în poziția descrisă de mine în rândurile pe care le citise el, ca pe un roman” [178, p.257].

Personajul lui Nicolae Popa are o veritabilă conștiință scriitoricească. Perspectiva alterității sale ca autor și personaj nu-i scapă nici în condițiile de detenție. Altfel, eul lui se bifurcă între ipostaza de autor al mărturiilor/ depozițiilor în dosarul penal în care figurează continuu și de personaj al narațiunilor sale; or, cum se întâmplă și în romanul autobiografic, personajul este rezultat al ficțiunilor autorului, al ficțiunii asupra propriei sale vieți. Imaginea lui Mihai Loghin a reținut atenția criticilor. Exegeta Aliona Grati consideră că „o atenție aparte trebuie acordat ipostazei Loghin-scriitorul”, textul căruia are rolul de mijlocitor în comunicare dintre „lumea personală a autorului și lumile celorlalți” [114, p124]. Este absolut firesc ca între viața celui care scrie și aceeași viață reconstituită prin scris să existe o diferență de imaginație și de imaginar. Soarta personajului Mihai Loghin din confesiunile lui Mihai Loghin rămâne implacabil claustrată. „Pe scurt, afirmă naratorul, la înfloritul merilor, eu Mihai Loghin cel în carne și oase, am fost scos

din celulă, în timp ce Mihai Loghin cel din manuscrisele lăsate în scris avea să rămână «cusut» între copertile dosarului” [178, p.251]. Prin urmare, povestită ca printre altele de Mihai Loghin, biografia ficțională a personajului și a metapersonajului ar fi putut avea șansa unei adevărate cariere în spațiul romanului, din care unele personaje ies fericite, altele mor, iar altele, precum Mihai Loghin al lui Mihai Loghin al lui Nicolae Popa, rămân pentru totdeauna în arestul dintre copertile unui dosar penal.

Atestăm în substanța povestirii o misterioasă linie a ambiguității olfactive, pe care am comentat-o în monografia *Romanul generației '80* [224, p.157]. Pe acest motiv, dar și în baza altor detalii, proza lui Nicolae Popa poate fi asemuită cu „proza de atmosferă” [224, p.157], o importanță aparte având instrumentele prin care autorul dilată spațiului narațiunii [224, p.159-160]. Un alt element important al construcției romanești ține de „intertextualismul structural”, pe care l-am analizat de asemenea în lucrarea citată mai sus [224, p.158]. Calitatea unui prozator sau proba harului unui romancier se poate desprinde atât din modul cum știe să monteze într-o construcție rezistentă axa narativă, pilonii adjuvanți ai verticalei acelei construcții (ordonați pe axa timpului), cât și din disponibilitățile de a umple „rafturile” și „etajele” narrative cu descrieri, detalii, amănunte (ordonate pe axa orizontală). Cine poate stăpâni arta detaliului, acela are șansa de a se considera prozator. Nu este suficient pentru a deveni romancier, dar nici nu este de neglijat în arta romanului. Detaliile atribuie textului lui Nicolae Popa vitalitate, verosimilitate, fascinație, prin ele naratorul sau personajul devine credibil. Bunăoară, naratorul din *Avionul mirosea a pește* contemplă fascinat cerul: „Cerul bătea în albastru de Doamne ferește! Un albastru ce-mi lua răsuflarea!” [178, p.5] Trebuia să fi fost „un albastru” cu totul deosebit sau că naratorul se afla într-o stare sufletească aparte.

Nicolae Popa și-a pus în repetate rânduri problema evoluției prozei basarabene. Cu ani în urmă, ca redactor-șef al revistei *Basarabia*, organiza o dezbatere națională asupra prozei, la care se constata că proza basarabească e ca și inexistentă. În anii care au urmat el însuși s-a dedicat formelor narrative, iar cel de-al doilea roman al său este rezultatul efortului de a certifica optzecismului basarabească calitatea intrinsecă a genului romanesc. E de remarcat de asemenea că ideea de a scrie un roman complex, care ar îngloba varietatea conceptuală și de tehnică, supraetajarea construcției narrative, a rămas oarecum neobservată de critici și naratologi. Excepție face criticul Mircea V. Ciobanu care a semnat o cronică ca un eseu hermeneutic, *Un roman despre lucruri știute* [49, p.188-198], în care sunt stocate toate reușitele și toate rateurile romanului. Fără

îndoială, romanul *Avionul mirosea a pește* reflectă starea societății basarabene în tranziție, a individului, intelectual de rând, strivit de tăvălugul unei lumi cu valorile răsturnate. Ființa umană nu mai are siguranță de nimic, trăiește într-un suspans devastator, poate doar dragostea celuilalt ar mai fi în stare să-i restituie echilibrul pierdut. Ca scriitură, cu toate neîmplinirile despre care s-a scris, romanul îl propulsează pe autor la o etapă nouă în evoluția sa ca scriitor.

#### 4.3.4. Gesturi, scriitură și eros

Emilian Galaicu-Păun (*Anexa nr. 1; Anexa nr.2*) este unul dintre cei mai vizibili scriitori ai generației '80 din Basarabia. Ca poet, a semnat mai multe volume de versuri, este autorul unei piese de teatru și a două romane, la care se adaugă o carte de critică literară, câteva traduceri importante din scriitori notorii de limbă franceză și nenumărate cronici la cărți recente. Personalitate cu un profil artistic inconfundabil, Emilian Galaicu-Păun are o poetică personală. Scriitura lui, (a)părând eminamente spontană, cunoaște în laboratorul ascuns de ochiul cititorului o montură riguroasă care presupune convertirea inspirației și spontaneității limbajului la rigorile concepției de edificare a unor adevărate catedrale, care sunt poemele sau romanele lui. Cu alte cuvinte, creația lui Em. Galaicu-Păun este deopotrivă inspirație și transpirație. Făcând parte dintr-o generație care și-a consumat tinerețea, dar și maturitatea – iată! chit că și-a zidit în lecturi timpul zburdălniciei –, în bibliotecă, în biblioteca universală, cum ar veni după J. L. Borges (lucrul acesta se poate observa la oricare optzecist), Emilian Galaicu-Păun trece însă de livresc și intertextualitate ca elemente proprii paradigmei postmoderniste. Livrescul, sursa culturologică, biblioteca, cu nenumăratele ei rafturi, sunt mai mult decât fundal și recuzită. Ele devin substanță a literarității, un fel de personaj cu o mie de fețe, care se plimbă regal în spațiile cărților lui. Este un fel de iluminare a bibliotecii în catedrala verbului și a limbajului artistic. Prin urmare, *scriitura* lui respiră prin porii textelor, mai mari-mai mici, ai cărților devenite personaje ale unei alt, imense, cărți.

Emilian Galaicu-Păun se află într-o continuă diversificare și perfecționare a concepțiilor, conceptelor, tehnicilor, instrumentelor literare. Cele poetice alternează cu cele epice și cele exegetice, iar cărțile sale *Gesturi. Trilogia nimicului* și *Țesut viu. 10 x 10* îl recomandă ca pe unul dintre cei mai inovatori romancieri români contemporani de la trecerea dintre milenii. Provocator și ludic, „specie «altoită» de literatură”, precum își definea autorul „conceptul-complex” al literaturii pe care o scrie [100, p.107], primul său roman, *Gesturi. Trilogia nimicului* (1996), definit de Mihai Cimpoi drept „poem existențial în variantă anecdotico-delfinistă”, „fără adâncime

filosofică și fără consistență epică” [48, p.186], s-a vrut, de fapt, în ordinea obișnuită a scriiturii lui Em. Galaicu-Păun, un anti-roman la limită, o polemică principială cu realitatea Ch-ău-lui postsovietic (în care se scaldă ca într-un total nimic personajul-autor-narator), cu tipurile de construcții românești bine edificate, cu formele clasicizate ale discursului narativ. S-a afirmat, pe bună dreptate, că „felul în care Emilian Galaicu-Păun vede lumea și textul, viața și literatura denotă gustul pentru pluralismul postmodernist și refuzul ostentativ al proiectului unei singure variante de lume impus de totalitarism” [115, p.218].

Problema personajului este de asemenea una disputată, naratorul deconstruind ideea de personaj românesc, în general, și anonimându-și-l conștient pe al său, evitând a-i spune pe nume, „a-i indica vârsta, naționalitatea, a-i zugrăvi portretul, biografia, caracterul etc. Ființa eroului liric e izgonită chiar și din sex, chiar și din pronume. Este doar în reacțiile sale care au echivalente verbale la persoana III, singular indicativ, prezent: mănâncă, doarme, tremură de frig, plânge, se spală pe mâini...” [101, p.55] La nivelul metatextual naratorul, identificabil cu autorul, introduce în text dispute cu cititorul – un ipotetic critic al său –, plusând la capitolul gesturi, încă unul, cel al lecturii: „[...] atunci întreaga construcție a romanului, axată pe ideea depersonalizării – într-o societate cu viză de reședință obligatorie – a omului fără acte în regulă, se va prăbuși. Nu are nevoie de prototip, fiindcă prototipul deja presupune caracter, or tocmai lipsa desăvârșită a acestuia trebuie să sugereze fiecare pagină scrisă. Începând de la stânjenitoare întrebare („Cine-i această umbră: bărbat sau femeie?”), cititorul ajunge la marea nedumerire („Om? Animal biped? Ființă rațională?”), pe tot parcursul suportând monotonie monologului la persoana III, singular, indicativ prezent” [101, p.55-56]. Prin urmare, romanul *Gesturi*, exploatănd ideea despre pierderea comunicării în lumea modernă, provoacă cititorul, declarând (în situația în care chiar existența lumii este o problemă de limbaj) că romanul său este o „trilogie a nimicului”. Autorul ridică, la nivelul *construcției/ deconstrucției* narative, mănua *Noului Roman francez*, polemizând implicit cu acea „ontologie a nimicului, a non-semnificării” care are totuși sens. Un *anti-sens*, față de ce este obișnuit cititorul să aștepte de la scriitor, de la roman. „Lumea nu este nici semnifiantă și nici absurdă, afirmă Alain Robbe-Grillet, autor și teoretician al *Noului Roman*. Ea este, pur și simplu. Iată ceea ce mi se pare, în orice caz, lucrul cel mai remarcabil. Și dintr-odată, această evidență ne izbește cu o forță împotriva căreia nu putem să facem nimic. Dintr-o singură lovitură frumoasa construcție se prăbușește; deschizând ochii prin surprindere, am trăit odată în plus șocul acestei realități încăpățănate, căreia păream să-i fi venit de hac. În jurul nostru, sfidând haita adjectivelor

noastre animiste sau menajere, lucrurile sunt acolo.” [269, p.21] Comunicarea, inclusiv cea narativă, intrată în criză, devine fapt de limbaj, care începe să transmită altceva, un sens aflat mult mai adânc sau mult mai în altă parte.

Lipsit, la prima vedere, de o idee limpede a arhitecturii, romanul are totuși necesarul filon de organizare a diegezei, unul răsturnat, ce-i drept, față de construcțiile epice tipice. Textul se inaugurează prin acel specific prolog, 33, început în sens invers ca o continuare a P.S.-ului, asemenea renumitului *memento*: „Vede-n capăt începutul/ Cine știe să le-nvețe”. Autorul investeste cu rol narativ o alteritate a sa, care povestește și descrie în spirit contemplativ gesturile unui personaj (altă alteritatea a sa) intrat în diegeză direct din mijlocul unui tablou cotidian, al unui plan secund din viața unei oarecare urbe, care se dovedește a fi Chișinăul, ortografiat peste tot, în varianta sa de metaforă, Ch-ău. Nimic deosebit până aici, dacă nu am observa insinuarea prin care se pliază această realitate pe structura biblică a gestului de trădare de către Iuda. Construit asemenea unui gest sofisticat al declarației de iubire față de Mântuitor, deghizat gest de mișelească trădare a lui Iuda, prologul anunță o construcție romanescă în formă de spirală, deformată, a gesturilor umane, din momentul căderii din paradis până astăzi. Dificilă sarcina autorului, această intenție de a nara istoria nimicului uman, atribuind și construcției narative forma unor gesturi, aci pline de semnificație, aci total insignifiante, dar pătrunse, totuși, de înțelesuri. Se poate monta aici o paralelă între lucrarea lui Em. Galaicu-Păun și romanul *Valurile* al Virginiei Woolf, tocmai pe motivul asemănării construcției românești: în cazul scriitorului basarabean – gesturile, în cazul scriitoarei britanice – valurile, ca „scheme” ale narațiunii însăși. Noutatea acestei construcții este incontestabilă pentru proza română din Basarabia și chiar pentru romanul românesc optzecist, în general. De unde și frecvența includere a romanului în categoria experimentului literar. Pe nedrept totuși, deoarece romanul lui Emilian Galaicu-Păun nu este un simplu exercițiu de retorică „nouă”, ci este de bună seamă un roman, deși redus ca volum (nici romanul lui Albert Camus *Străinul* nu este mai voluminos, spre exemplu), dar dens, suficient de dens, pentru a fi omologat genului. Nou prin tipul de organizare a diegezei, *Gesturi* împrumută totuși mijloacele, arsenalul tehnic narativ din rezervele încă pline de inedit ale romanului optzecist românesc, precum și ale discursului românesc postmodernist, în general.

Ludic prin modalitatea de a observa lumea, dar mai ales ființa umană prin gesturile ei esențiale, autorul romanului își poartă personajul pe spirala accederii spre profunzimirile ontologice ale ființei până la gesturile primare, reluate permanent, asemenea unor copii, de fiecare individ. Conștiință



autoscopică, personajul, prin gesturile sale, își descoperă existența într-o multitudine de formule: una fizică, alta onirică, alta filosofică, alta scriitoricească ș.a.m.d. Fragmentele gesturilor sunt narate cu o reală putere de captivare a cititorilor, cum ar fi gestul descoperirii sexului, a persoanei de sex opus, a obsesiilor sexuale onirice, care se focalizează în imaginea unei conștiințe obsedate de ideea androginiei lumii. Imaginea androginiei pierdute a plasat demersul criticii basarabene pe banala pistă a interpretării „sursologice”, bătătorind locul comun al afinităților, influențelor (situate, de regulă, la suprafața textului), căutare ce a condus, firește, spre romanul *Travesti* al lui Mircea Cărtărescu. Cu toate acestea, criticul Eugen Lungu nu împărtășește „rumoarea celor care trasau paralele între *Gesturi* și *Travesti*-ul lui M. Cărtărescu”, deși descoperă totuși unele asemănări, localizate, ce-i drept, la „nivelul epidermic al romanului” [140, p.165].

Lumea observată și povestită de un narator extrem de subtil [224, p.166], conștiința lui livrescă devenită „obiect și subiect al narațiunii” [224, p.167], „alteritatea, geamănul, dublul, percepute ca obsesii ale androginiei arhetipale” [224, p.168] au constituit obiectul analizei în cartea citată.

Romanul este marcat de un elaborat caracter livresc, firesc acestui gen de literatură, care, așa cum s-a observat, face întoarcerea către „banalul cotidian prin experiența livrescă”. Autorul citează, intertextualizează opere de referință din istoria literaturii, plasându-și „biblioteca” în contextul tehnicilor narrative noi. E pornit pe răsturnări, deconstrucții și reasamblări, adunând în subtextul trilogiei sale o impunătoare bibliografie, asumându-și deliberat paradigma postmodernistă. Romanul *Gesturi. Trilogia nimicului*, îndreptățește succesul retoricii postmoderne. Organicitatea diegezei cu cea a textului poetic propriu-zis, amalgamarea descripției și narației plasează romanul lui Em. Galaicu-Păun în peisajul literaturii postmoderniste, care, după cum afirmă Carmen Mușat, în cartea sa *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, „oferă imaginea unei deplasări a accentelor din sfera modurilor de reprezentare în cea a genurilor și formelor literare. În acest context, raportul descriptiv/ narativ dă naștere unui permanent joc cu multiple strategii, al cărui efect este, printre altele, și anularea diferențelor între poezie și proză, între roman sau nuvelă și povestire, opțiunea autorului pentru o anumită «emblemă» fiind hotărâtoare pentru statutul literar al textului respectiv” [162, p.22].

Lumea e văzută prin gesturile mâinii, reluarea mișcării personajelor – ca într-un film, în care cadrele pot fi rulate de la capăt ori de câte ori vrei. Autor al unui „roman-replică”, Emilian Galaicu-Păun „din fericire, constată criticul Eugen Lungu, citind oare sensurile a-sensuri ale romanului? nu câștigă pariul cu el însuși – deși elaborează un roman fără subiect, sau aproape fără subiect, nimicul lui

Em. Galaicu-Păun este prea burdușit de sensuri ca să te plictisești și prea subtil [...] ca să poată fi și antrenant (în sensul pe care-l punem în acest cuvânt când e vorba de proză)” [140, p.163]. Și aici ne lovim de problema interpretării textului postmodernist, care este una din cele mai dificile. Cum procedăm? Ne apropiem de aceste texte cu instrumentele de-acasă, încercăm să ne observăm pe noi înșine față cu textul sau să observăm textul care se uită spre noi?... Textul pe care îl scrie autorul postmodernist, „opera pe care o împlinește, afirmă Jean-François Lyotard, nu sunt guvernate, în principiu, de reguli deja stabilite și nu pot fi apreciate cu ajutorul unei judecăți determinate, prin aplicarea la acest text, la această operă, a unor categorii cunoscute” [144, p.21], astfel încât problema criticii postmoderne mai rămâne deschisă.

Reiterând ideea unui mare virtuoz al stilului, autorul concepe *Trilogia nimicului* ca pe un act al scrisului înainte de toate, ca pe un act de limbaj. Altfel, gestul face parte din conceptul de artă poetică a autorului, despre care se confesa cu referire la poem și, implicit, la literatura postmodernistă, încă în 1992, „abia atunci poemul constituindu-se ca un eveniment de limbaj”. Autorul își argumenta de fapt estetica preluând o afirmație de la Hugo Friedrich: „Suntem într-o lume a cărei realitate nu există decât în limbaj” [100, p.107]. În cele din urmă, el ancorează descrierea nimicului în realitatea socială a unei societății posttotalitare, în realitatea unei literaturi basarabene, a unei literaturii române, europene de sfârșit de secol XX.

Cel de-al doilea roman al lui Emilian Galaicu-Păun, *Țest viu. 10 x 10* (2011, 2014), reprezintă o imagine aparte a generației, de aceea ne-am propus să-i acordăm un spațiu în capitolul V, considerând că prin el putem vorbi despre romanul-*ars-po(i)etica*.

#### 4.3.5. Boemi și crizoizi

Scriitorul Ghenadie Postolache (*Anexa nr.1; Anexa nr.2*) debutează în 1989 ca poet, dar va excela ulterior în genul romanului: *Rondul* (2000), *Cavaleri și paharnici* (2003), *Șapte mii* (2007), *Ore particulare de fotosinteză* (2011), *Elegia unui picaj* (2013), *Pastorala* (2017), fiind cel mai prolific romancier optzecist. Titlurile cărților de poezie anunță preferința autorului pentru onomastica biblică. Și mottourile ce ghidează mesajele unor romane sunt de asemenea de extracție biblică. Romanele lui sunt scurte (nu depășesc 170 de pagini), destul de aerate și accesibile lecturii, chiar dacă se remarcă adesea prin limbajul livresc-neologic.

Ghenadie Postolache s-a impus ca romancier cu *proză de factură reflexivă*, apreciată de corifeii genului din Basarabia. După încadrarea poetului ca optzecism, cu un demers poetic aflat „sub

semnul dezarticulării, fragmentarizării, sincopării, folosind ca și cum practicile magiei negre” [47, p.239], criticul și istoricul literar M. Cimpoi, în postfața la romanul *Șapte mii*, scoate în evidență trăsăturile definitorii ale romancierului. „Ghenadie Postolache, precizează el, face figură aparte în conceptul prozei românești de azi prin faptul că procedează la o radiografiere a unei lumi larvare, sângeroase, bestiale, dominată parcă de o infraconștiință. Strategia narativă e, de fapt, complexă, prozatorul coborând în zona fiziologicului, spre a explora psihologicul și spre a proiecta luminile în umbrele ontologicului” [44, p.149]. În „porterul de grup” al romancierilor optzeciști pe care îl prezintă criticul Gr. Chiper în lucrarea colectivă *O istorie critică a literaturii din Basarabia*, Gh. Postolache este responsabil de „schimbarea de cadru și stresul (stilistic) galopant într-o lume cvaziinterlopă” [42, p.79].

Având la activ atâtea cărți, Gh. Postolache se prezintă, cum spune M. V. Ciobanu, ca „un profesionist al scrisului” [49, p.181]. Plasându-i volumele într-un cadru competitiv mai larg decât cel național, criticul optzecist îi face o prezentare ca din familie, aproape artistică, dar cu observații exacte, din care desprindem ideea că prozatorul pare a fi cel mai pitoresc personaj al optzecismului basarabean. El „sustrage mitologii din cotidianul urban ori se deplasează în timpul cruciadelor medievale, îmbinând duritatea prezentului nemijlocit de factură Ilosaiană cu mitografia marqueziană. O școală făcută la mării maeștri și o mână care exersează permanent cu materiale dintre cele mai capricioase sunt argumentele necesare. Într-un alt sens, el este un lup singuratic al literaturii, fără a se încadra în vreun grup literar, fără a fi un scriitor-persoană publică” [52, p.29]. Din interiorul generației sale, prozatorul este văzut ca un tip izolat, „un fel de sihastru, citindu-și în chilia sa psalmii (cărțile religioase chiar stau pe raftul întâi al bibliotecii romancierului) și scriindu-și apocrifele, născute postmodernist din cărți de religie, beletristică, istorie, filosofie...” [49, p.181] Pe de altă parte, critici din noua generație (Nina Corcinschi [70], bunăoară) s-au arătat decepționați de scriitura romanescă a lui Gh. Postolache, considerând-o practic un implacabil rateu (cu referire la *Ore particulare de fotosinteză*). Congenera sa, criticul Lucia Țurcanu, crede însă despre același roman contrariul. „Din tot ce a scris până acum Ghenadie Postolache, afirmă ea, *Ore particulare de fotosinteză* pare să fie cartea cea mai relaxată (mai aerată) în ceea ce privește prezența referințelor culturale/ livrești” [244, p.13].

Afirmam altă dată că „Gh. Postolache cultivă un tip aparte de roman, în care lumea aparține *bărbaților*” [224, p.193], ceea ce rămâne valabil pentru romanele publicate până în 2014. În cel din urmă însă, *Pastorala*, lansat în 2017, scriitorul pune în centru chipul Lizei, reușind să dea

literaturii de azi un caracter feminin, asemănător întrucâtva cu protagonistele scriitoarei Mihaela Perciun din cele trei romane ale ei (*Printre vagoane, Printre bărbați, Cenușă rece*). Liza se înscrie în arhetipul feminin propriu tranziției românești definit de emblematicul personaj al lui Gh. Crăciun, Leontina.

Practicând un paseism cu evidente atribuții sociale și psihologice în primele trei romane, Gh. Postolache își desăvârșește arta narativă în ultimele trei. Ca factură, romanul *Ore particulare de fotosinteză* [187] intră în aceeași serie a romanului reflexiv, a romanului aplecării asupra sinelui, cultivat programatic de autor. Este un roman în care „și drumul, și somnul, și revărsatul zorilor, și mahmureala chiar” [187, p.73] ar trebui să capete „larghețe epică”, cel puțin asta va fi fost intenția autorului. Criticul Aliona Grati l-a definit drept o „lungă autoficțiune, un fel de autobiografie a inconștientului unui individ în căutarea existenței sale” [114, p.171]. În centrul construcției narrative se află scriitorul Diogene, iar în jurul lui orbitează o seamă de inși excentrici: bărbați – fratele Sava; Senia – amic de pahar, de distracție, de biliard; Radu Negroponte, călugărul căzut din iubire pentru femeie; Pahomie, poetul călugărit ca gest de renunțare la iubire pentru femeie (doi antipozi, cu care se întreține Diogene în meditațiile sale filosofice); Oleg Palăci Mordvinov, un amic de la Moscova; Iazan, pictorul restaurator. Toți formează contextul viril pe fundalul căruia sunt dezvăluite preocupările și speculațiile lui Diogene. Factorul feminin (Stela, țărăncuța, Sașa) dă satisfacție atuurilor, complexelor și frustrărilor masculine ale personajului lui Ghenadie Postolache.

De vreme ce romanul a constituit obiectul analizei noastre în care ne-am referit pe îndelete la substanța lui [224, p.193-208], atragem atenția încă o dată că, datorită tipului de observații ale naratorului și din continuumul flux al conștiinței personajului de acțiune, romanul *Ore particulare de fotosinteză* reprezintă o proză cu un singur punct de vedere, cel focalizat pe protagonist, care va trece printr-un șir de *exerciții de multiplicare*, descoperindu-și esența proiectată în alteritățile sale. Obsedat de degradările eului său, chinuit de remușcări și angoase, Diogene descoperă cu surprindere *una din alteritățile sale* de care se face mândru sau care îi aruncă o punte peste prăpastie: „Aseară se produsese în public un cineva cu nume Diogene, pe care nu și-l amintea și care nu comunica cu Diogene ăstalt prin infernale procese de conștiință, resuscitate persistent și sadic.” [187, p.65] Diogene trăiește dezastrul moral și fiziologic al mahmurelii, blestemul pe care îl poartă din ce în ce mai greu și de care ar fi vrut cu toată ființa sa (cu partea luminoasă a ființei sale) să se lepede, să-și „vomite întreg mitul personal”), îl chinuia prins ca în cătușe. În unul din

aceste momente, își descoperă *alte două alterități* în strâmta-i identitate, care erau departe, pe podul sinucigașilor din Brooklyn.

Anturajul lui Diogene se adaptează la structura și semiotica lui. Lumea i se potrivește mânășă. Un personaj mai mult enigmatic decât pus să „muncească” pentru dezvoltarea concepției narative și a subiectului romanului este călugărul Pahomie, în umbra căruia se poate ghici cu ușurință prototipul său din lumea literară a Chișinăului. Pahomie, un coleg de facultatea al lui Diogene („altădată Silvestru, făcuseră amândoi jurnalistică” [187, p.11]) este monah de vreo zece ani la Noul-Neamț. Istoria romanțioasă a monahului este legată de o mult prea mare iubire. Gestul lui Pahomie seamănă întrucâtva cu cel al lui Sarmis (din poemul postum *Gemenii* de Mihai Eminescu) care renunță la Tomirs, de asemenea din prea multă iubire.

Prozatorul manifestă o anumită aplecare și preferințe declarate pentru *tehnica paralelismului*. Personajele fie că preiau ștafeta destinului prescrist, fie că se reflectă ca într-o oglindă în destinul celuilalt, formând o insolită coerență a alterităților, fie că se mișcă pe direcția unor paralelisme implacabile. Contemplând lumea, pe o bancă din parc, Diogene constată că în lumea din jurul său asemănările sunt mult mai profunde decât o simplă coincidență a trăsăturilor fizice. Dar oricât de incitante ar părea seria de alterități masculine care îl înconjoară, alter-egoul său, proiectia în celălalt va fi regăsită în chipul unei femei. Ea îl complineste pe Diogene, ceea ce înseamnă pentru el mântuire. Sașa, intrată ca din senin în viața lui, e Alexandra, protectoarea cea plină de făgăduințe, dar invadată de alcool. E ca o bibliotecă, o Alexandrie înghițită de ape.

Amendată fără menajamente, în parte motivat, altă dată exagerat, de Nina Corcinschi [70, p.65-70], construcția romanului mizează pe principiul cutiilor chinezești, în care se conțin poveștile personajelor. Dincolo de destinele lor, romanul încorporează alte câteva opere. E o narațiune întocmită asemenea etapelor glutiției, când un pește mai mare înghite un pește mai mic etc. Procedul este clasic (amintim aici romanul neterminat *Geniu pustiu* al lui Eminescu) și funcționează bine în partea întâi a romanului. Dacă autorul ar fi reușit să dezvolte această line în industria internă a cărții sale, cartea ar fi avut de câștigat, fără îndoială. Prin urmare, personajul central scrie un scenariu de film după o nuvelă, al cărui subiect captivează prin intriga dramatică – istoria tristă a unui cuplu: un pictor iconar restaurator și soția sa care se alcoolizează iremediabil. Reținem că personajul feminin reprezintă alteritatea lui Diogene însuși, dar nu atâta doar. Este evidentă intenția autorului de a *suprapune palimpsestic* destinele personajelor, care formează o serie. Mijlocul romanului se sprijină, asemenea unei cumpene în echilibru, pe imaginea unei

legături de chei pierdute sau aruncate de cineva. O legătură de chei aruncase și restauratorul din nuvela-pretext, o altă (aceeași?) legătură de chei găsește Diogene în zăpadă: „aproape că se poticni de un obiect strălucitor, înfundat în zăpada murdară. Un șomoiag de chei și un breloc sub forma broaștei-țeptoase. Aducătoare de noroc, se gândi, broasca-țeptoasă, talisman perfect – atrăgea victorii și belșug” [187, p.76].

Găselnița se încarcă de semnificații, supradimensionate imediat de Diogene, care începu să desfacă misterul: „personajul din scenariul său «monsieur restaurator» aruncase hăt-acolo cheile femeii sale bețive; aceste chei fusese pierdute pur și simplu. Le supradimensiona acum atitudinea lui Diogene, care ezita să le ridice, nu atât pentru – ba chiar deloc – metalul prețios, cât pentru simbolul aducător de noroc” [187, p.77]. Nu luă cheile. Ele însă îi comunicau un mesaj, se încărcau de sens, nuanțau semiotica romanului. Către Diogene hazardul sau destinul îndrepta o *alteritate*, pe soția restauratorului, un avatar al acesteia, pe Sașa, care îi va deveni reperul căutat, atât de necesar pentru echilibrul său interior, pentru *fotosinteza eului*. Cu această dispoziție, personajul intră în partea a doua a romanului, care se va desfășura în ambianța abstenenței de la alcool. Astfel, ideea romanului ajunge să dezvăluie coerența scontată, dar dacă planurile, paralele până într-un anumit moment, ar fi fost puse într-o construcție narativă mai articulată, mai sudată, ar fi putut ține mai bine arhitectura romanului, care se surpă și anunță evidente riscuri de cădere în gol. Breșele construcției s-ar fi vrut spații ale ambiguității, ale suspansului, dar punțile de legătură, arcurile peste ele nu au fost îndeajuns de puternice ca să țină pilonii legați într-o carcasă sigură, unitară, de rezistență.

Povestitorul, vârful de lance al liniilor de mișcare a personajelor în spațiul narațiunii, se descurcă destul de bine. De fapt naratorul are o singură obligație: de a urmări îndeaproape personajul central. Unghiul lui de vedere coincide cu perspectiva persoanei a treia, dizolvându-se totodată în gândurile, percepțiile și reacțiile lui Diogene. În consecință, romanul ia forma unui flux al conștiinței acestuia.

În contextul poeziei prozei, atuul lui Gh. Postolache sunt descrierile. Autorul se dovedește un excelent portretist, tot așa cum îi reușesc solilocviile personajelor, în general construcția personajului, dacă ne gândim la entitățile care se mișcă în spațiul romanesc. Ghenadie Postolache practică o scriitură gravă, cu un lexic elevat, chiar dacă scenele descrise ajung până la orgii și beții infernale. Naratorul face uz de un limbaj sobru, un vocabular ales (parte din construcția intelectuală a autorului, din ființa lui livrescă, instruită), căruia abia dacă îi scapă câteva înjurături slobozite

mai mult aluziv decât pe ulița mare. Ghenadie Postolache nu este nici calofil și nici fracturist, în sensul dezinhibării violente a limbajului. Ceea ce rezistă în roman, cum s-a afirmat, „este rafinamentul frazei, infuzia de livresc, noutatea asocierilor conținute în reveriile și constatările personajelor” [70, p.69]. Scriitura lui scoate în evidență fluidele unui limbaj echilibrat, o ritmicitate mai degrabă lentă decât repezită, sufocată sau blazată. Este de remarcat o anumită elevație a vocabularului, în care autorul prinde detalii, observații nuanțate – falduri în care se tănuiesc perspectivele discrete sau de adâncime ale unei lumi care se cugetă pe sine, se jeluiește și se detestă deopotrivă. O lume a unor eroi care se simt, oricum am da, ca și personajul romantic – inadaptați în lumea în care le-a fost dat să trăiască. Așa cum în altă lucrare a noastră am dedicat un spațiu amplu analizei romanului *Elegia unui picaj* [224, p.203-208], vom face câteva generalizări asupra construcției romanești. Scriitorul Gh. Postolache construiește narațiunea din câteva planuri de realitate. Unul dintre ele, cel mai de adâncime, se sprijină, așa cum spuneam mai sus, pe realitatea intertextului biblic, cultivând „parabole gravate pe mister” [48, p.190], cum observă Mihai Cimpoi. Aceasta este o constantă a scrisului lui. La alt nivel se situează preocuparea scriitorului de problematica socială. Romanele lui abordează realitățile tranziției, alimentându-se din imediatul cotidian. Nu în ultimul rând, el construiește tipologia intelectualului dezorientat în timpurile bulversate ale prezentului. Diogene, Ion Zografschi, Liza sunt proiecții în cotidian ale unor arhetipuri biblice supuse căutării, erorilor, păcatului, acordându-li-se șansele purificării și mântuirii.

#### 4.3.6. Calupuri de medalii și povești

Un roman insolit și unic în felul său pentru literatura română din Basarabia publică în anul 2008 scriitorul Anatol Moraru (*Anexa nr.1; Anexa nr.2*). Romanul *Turnătorul de medalii* relua o tematică de mult abandonată de scriitorii din Basarabia. Cele câteva încercări de reprezentare a lumii universitare nu au impregnat scriitura romanească de la noi. Cu prima carte de nuvele, A. Moraru anunța nu doar lumea predilectă a tramelor sale, dar și o anumită scriitură, o patină ironică care îl caracterizează în exclusivitate în contextul prozei optzeciste din Basarabia. Afirmam cu alt prilej că „Anatol Moraru vine din lecturi, are o cultură fundamentală pe care o pune permanent în evidență cu o dezinvoltură admirabilă, evitând cu eleganță excesele și trivialul. Autorul are harul replicii. Cine îi cunoaște scrisul (nu atât de mult în cantitate, dar, fără îndoială, cu personalitate

inconfundabilă și cu mult curaj), îi remarcă imediat marea disponibilitate în vederea ludicului” [207, p.144].

Scriitorul și-a luat drept text referențial pentru romanul său, cel puțin din punct de vedere tematic și ca localizare spațială a acțiunii, romanele lui D. Lodge, autor binecunoscut prin predilecția sa față de mediul universitar. De aici încolo, cele două narațiuni își văd de calea lor. Mediul englez nu va coincide cu cel basarabean. Altfel, lumea estică își are cromatica și semnificațiile sale. Prin tipul de roman pe care l-a adus în literatura română interriversană, A. Moraru s-a arătat un prozator curajos, cu personalitate și imaginație. N. Leahu, prefațatorul cărții, afirma că autorul „s-a înscris oarecum din mers, cu un fel de pas lateral, în cel mai recent pluton al prozei românești din Basarabia. În fond, este totuși un insolit: nu are intensitatea gravă a lui Constantin Cheianu, la fel cum nu e un administrator de palme retorice ca Sandu Vakulovski. Poziționat undeva între Iulian Ciocan și Vasile Ernu, el explorează cam același rezervor de amintiri made in URSS” [125, p.8].

Scriitorul reanimează viața unui campus universitar dintr-un oarecare oraș basarabean Bolți. Deși undeva în provincie, acest mediu trăiește în ritmurile unei lumi pline de savoare, de tinerețe, spirit ludic, de dorință de carte și bairamuri. Studenți, studente, profesori, profesoare, marginea acestui cerc, în care se află o lume „mai marginală”, împinsă într-acolo: părinții, foștii colegi de școală etc. Universul evocat de narator se organizează în jurul imaginii a trei personaje centrale: studentul Pânzaru (nucleul romanului, un fel de *factotum*: personaj de acțiune, narator și ulterior scriitor), profesorul Grigore Costin și un tip enigmatic, dar ușor recognoscibil pentru bălțeni, pe care viața l-a reciclat și l-a respecializat în turnător de medalii. El este liantul insinuat/ insinuant al romanului. Universul este suprapopulat de personaje, care se mișcă într-o lume ca de carnaval. Anecdota primează, naratorul trecând narația de la una la alta cu dezinvoltură și savoare. Romanul se vrea un Decameron la putere.

Cele câteva planuri ale textului, unul al prezentului și altul al retrospectivității, sunt sudate de viziunea metatextuală a autorului, care pune sub semnul ludicului și al ironiei întreaga construcție. Autorul descinde din Caragiale sau Ioan Groșan, pășindu-le pe urme în ironiile sale, mimând morga de lume bună a universitarilor din toate timpurile. Naratorul lui Anatol Moraru este de un cinism debordant (mult mai păstos decât cel practicat de personajele lui Aureliu Busuioc, bunăoară), care poate declanșa plăceri de lectură unui prezent și viitor public, degustător nestingherit de jocurile intertextuale, învingându-și tentația de a rupe masca personajelor sau de



a o scrijeli măcar, doar-doar va afla cine va fi fost prototipul. Perspectiva metanartivă a cărții sugerează îngemănarea celor două instanțe ale textului: autorul și naratorul. Niciun fel de jenă, nici pomină de trucaje tehnice pentru a anula identitatea unică a celor două alterități. Intrarea în diegeză prin auctorialul *În loc de predoslovie* instituie regimul confesiv, autoreferențial al discursului de program: „Gicu Vulpe, care trece drept regizor talentat pentru că l-a montat pe Vișniec la Brăila, îl cunoaște pe dinafară pe Cehov și nu-i sunt străine ideile lui Peter Brook, mi-a zis: «Ți-am citit nuvelele... nu-s rele per ansamblu, dar de ce nu-ți lași personajele în voie, de ce le tot dădăcești?» I-am tradus mesajul care spunea, cu siguranță: «Nu ești băiat prost, dar de ce te bagi aiurea peste Cehov și Druță, învață mai bine de la Borges, Céline, Lodge sau măcar de la Ioan Groșan. Scrie proză cu homodiegetici, dă-o pe experimente narrative, încearcă amestecul stilurilor, uzitează imaginea speculară... că asta-i la modă... Scrie și ai grijă de posteritate»” [156, p.11]. Romanul este în bună parte produsul unei munci de elaborare, autorul având la îndemână și stăpânind arsenalul teoretic al unui product de marcă romanescă. Trecerea de la formele scurte ale narațiunii la pânze ample s-a făcut cu inerente scăpări (numele personajului central apare undeva într-o onomastică de variantă). Se ține cont de tipurile de diegeză, de clasificările teoretice ale lui Gérard Genette, de poeticele lui Aristotel și Platon, de tehnologia schimbărilor punctelor de vedere, de fondul intertextual al narațiunii, de efectele ludicului postmodernist, de atâtea altele. Deși romanul povestește despre viața unui campus universitar cu inerente „transhumanțe”: lume pleacă, lume vine, *Turnătorul de medalii* este înainte de toate o operă de limbaj. În general, în proza lui Anatol Moraru, afirmă Nina Corcinschi, „realitatea este procesată într-un luxuriant registru verbal, cu finețuri discursive, poetica cotidianului fiind revendicată prin limbaj, prin fapte de cultură” [70, p.22].

Natura discursului susține savoarea lecturii. A. Moraru s-a remarcat ca meșter al discursului insinuant, persiflant, umoristic. Iar ludicul insinuant îl apropie întrucâtva de nuvela *Moș Nichifor Coțcariul* a lui Ion Creangă. Un ludic pe muchie incită neapărat interesul cititorului tânăr, care și constituie publicul-țintă al romanului. Criticul Aliona Grati observa că „Anatol Moraru ne propune un soi de literatură carnavalescă, a cărei figură centrală este «diletantul bine informat» sau, ca să folosim o formulă literară autohtonă, «ingeniosul bine temperat» fixat în context, dar apt și liber să schimbe neîncetat registrele verbale” [115, p.156].

Scriitorul A. Moraru reprezintă lumea în universul romanului său prin discursul de natură ludică. Naratorul său relativizează mereu sistemul de referințe, reperându-le supraetajat. Un ludic

intrinsec străbate din structura intertextuală a discursului narativ. Competiția cu textele-model se instituie ca un joc ontologic, autorul reușind să acopere magistral factorul ludic contemporan, despre care Johan Huizinga afirma că se face simțit astăzi „în forma probei, a turului de forță, a performanței realizate în întrecere” [118, p.113-114]. Romanul *Turnătorul de medalii* aduce în literatura română din Basarabia o scriitură proaspătă, cu nerv, captivantă, prin care se instituie o lume cu toate ale ei – aci boemă, aci gravă –, dar neapărat plină de vioiciune și veselie. Proza campusului universitar, atât cât este ea în literatura română, primește un roman memorabil, care, publicat la începutul secolului XXI, se potrivește cu modelul de scriitură și cu paradigma estetică a optzecismului din primul val.

#### 4.3.7. J(Ș)oc existențial: sex și *perestroikă*

Noul val de scriitori optzeciști au completat cu întârziere rândurile romancierilor. Debutanți și/ sau consacrați în alte genuri, cum ar fi dramaturgia – pentru Val Butnaru, dramaturgia și proza scurtă – pentru Constantin Cheianu sau proza scurtă – pentru Anatol Moraru, ei au adus un aer de noutate în sfera romanului. Se pare că abia în primul deceniu al secolului XXI romanul optzecist din Basarabia se manifestă ca gen preferențial. Într-o literatură preponderent poetică, cum este cea din Basarabia, romanul a avut nevoie de timp, de prefacere, de tenacitate ca să poată răspunde provocărilor sociale și noilor paradigme estetice. Basarabeni care s-au produs în arta romanului odată cu cel de-al doilea val optzecist impun o altă formă de roman.

Scriitorul C. Cheianu (*Anexa nr.1; Anexa nr.2*) s-a lansat ca dramaturg, iar prin romanul *Sex & Perestroika* (2009) aducea o noutate de gen, concept și scriitură. Deși scris cu mult mai târziu decât romanele ucrainenilor Iu. Andruhovâci și O. Zabujko, afinitățile dintre acești autori nu pot fi trecute cu vederea. Pe de o parte, odată cu publicarea acestui roman, tema căderii imperiului URSS intră în actualitatea literară basarabeană (ulterior tema va fi reactualizată și în romanul lui Em. Galaicu-Păun *Țesut viu. 10 x 10*), pe de alta, tema sexului, tabuizată în literatura oficială a imperiului sovietic, este luată ca pretext pentru spectaculoase exhibiții, cu imagini carnavalesci și de panoramă, naratorul homodiegetic trăind în scena unei lumi răscolite, în clocote, debordante. Scriitura emancipată a lui C. Cheianu iese din paradigma criticii cu „intensitatea gravă”, invocată de N. Leahu ca marcă deosebitoare a primei sale cărți de proză *Totul despre mine*. Romanul *Sex & Perestroika* intră într-un fel de competiție pe teme erotice cu *Turnătorul de medalii* al lui A.

Moraru. Dincolo de aceste apropieri, cartea lui C. Cheianu împinge praxisul românesc spre publicistică și memorii.

El scrie de fapt un roman para-ficțional, numit în critica de limbă engleză *limited fiction*, asemănător cu cele scrise de Dumitru Crudu. După modul de construcție a narațiunii, romanul *Sex & Perestroika* „încetează” de a mai fi *roman*, chiar în accepția optzeciștilor. Accentele autobiografice, publicistice și retrospective domină ficțiunea și practic o anulează. Doar la nivelul întregului romanul lui C. Cheianu spune o poveste cap-coadă, pe când tehnica de realizare a acestei istorii vine din cu totul alt gen – cel non-ficțional. Romanul evocă, din perspectiva unui narator destul de detașat deja de evenimente, destul de lucid și cinic chiar, dacă nu cumva sceptic, „perestroika basarabeană”. Pliat pe un provocator, dar bine motivat, subiect erotic, naratorul povestește despre hălăduirea basarabenilor în istoria lor recentă, din 1987 până în aprilie 2009. Autorul desacralizează mitul Mișcării de eliberare națională, văzută la distanța de două decenii cu privire lucidă și cu o amară notă de sarcasm. În spatele naratorului ironic și persiflant se tăinuiește o conștiință dramatică a unuia dintre acei tineri care au crezut în idealul național. El ascunde de fapt romantismul generației sale, manipulată de puterile oculte și folosită în interese meschine. Generația *Perestroikăi* se dovede a avea o soartă dramatică, de o naivitate comică și în final tragică.

Amintind de scriitura memorialistică, naratorul lui C. Cheianu se plasează antropocentric în mijlocul lumii despre care povestește. Relativizând mereu punctele de vedere, el adoptă o dublă perspectivă, care se manifestă, în ideea simultaneității lumii, dinspre sine către lume și înapoi către sine. Prin urmare, în centrul narațiunii se află un narator autoreferențial. Mai mult decât atât, romanul începe ca o povestire autobiografică, cu indicații cronologice și spațiale recognoscibile, cu un sporit grad al verosimilității, specific prozei non-ficționale. Vitalie Ciobanu nu include cartea în genului romanului, cum, se pare, nici autorul nu a insistat pe rigoarea genului românesc: „Un titlu voit comercial, în spiritul epocii noastre, dar o alăturare de termeni pe care autorul are grijă să o susțină cu argumente convingătoare, extrase generos din propria biografie. Nu e un roman, nu e proză scurtă și nici dramaturgie – e un fel de jurnal sau... o carte de memorii” [61, p.236].

Romanul lui Constantin Cheianu conține *un fel de...* memorii ficționate, care instituie tipul de roman *para-ficțional* și constituie o provocare ce vizează inclusiv tiparul consolidat al romanului postmodernist. Discursul, cu totul insolit, transformă autobiografismul în ficțiune. Povestea începe brusc pe un simptomatic ton confesiv-ironic: „Abia am apucat să trăiesc în comunism și a venit libertatea! Pe bune, am fost o generație predestinată. Altele se lansau în epoca unui Secretar General

al Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice și tot pe timpul domniei lui se pensionau. Cel mult, puteau să mai prindă un al doilea Secretar General. Noi am absolvit facultatea în 1982, iar în următorii trei ani, trei Secretari Generali au dat ortul popii! Cum să nu crezi într-o misiune specială a generației noastre?!” [41, p.9] Naratorul lui C. Cheianu, care se numește Constantin Cheianu, se revindecă de la răsturnarea în burlesc și bufonadă a unuia dintre postulatele fundamentale, dar false, prin chiar natura ființei umane, care caracteriza viața în URSS, în care „nu exista sex”. Perestroika, în viziunea naratorului, trebuia să înceapă de la principiul fundamental: perestroika însemna înainte de toate sex. „În anul 1987, redactorul-șef Dabija m-a dat afară de la «Literatura și Arta» pe motiv că «am îndrăznit să-l contrazic în redacție pe Ivan Grosu de la Comitetul Central». De fapt, m-a concediat pentru că, dacă mai rămâneam acolo, nimic nu m-ar fi împiedicat să fac sex la «Literatura și Ara». Numai așa puteai aduce perestroika în redacția noastră!” [41, p.9] Autorul exacerbează, după rigorile carnavalescului și parodicului, unul dintre subiectele propagandei comuniste. Demitizările se vor ține lanț. În primul rând, nivelul non-ficțional al romanului păstrează numele adevărate ale unor scriitori și activiști naționali din acea perioadă. Traseul mișcărilor de stradă, topografia lor este familiară cititorului până în cel mai mic detaliu, dar partea amoroasă și sexistă a subiectului implică creativitate. Imaginile reciclate și alchimizate ale unor personaje, odată cu trecerea anilor, nu mai pot fi suprapuse cu prototipurile din lumea reală, deși mai auzi și azi cititori care metanarează în paralel cu anecdotele consumate de tenia viscerelor românești ale *Sexului & Perestroika*.

Romanul lui C. Cheianu este o parodie la discursurile înflăcărate ale patrioților de meserie. Autorul recurge la denudarea realității, gest care șochează. Criticul Mircea V. Ciobanu îi definea tipul de scriitură în termeni exacti: „Cheianu face o proză evocatoare și satirică, sublimându-și nostalgiile în realități grotești” [49, p.312]. Scriitorul a găsit instrumentele și forma necesară punerii în iluzia romanului a unei lumii în plină transformare care, ieșind din chingile totalitarismului, s-a dezlănțuit disproporționat și haotic. E o lume grotescă, beată de libertate, exuberantă și frenetică. Istoria cuprinde douăzeci de ani din viața Republicii Moldova, începe în „anul de grație, în veci gloriosul 1989. Așa este, anul Revoluției de catifea din Cehoslovacia, anul unificării Germaniei și anul revoluției române” [41, p.9] și se încheie în 30 iulie 2009, ora 5 dimineața cu o notă de jurnal: „Ieri, comuniștii au fost înfrânți într-un scrutin anticipat, provocat de ei înșiși! Țara a încremenit neîcrezătoare. Trebuie să reînvățăm a spera. Datorăm cele întâmplate unei generații născute în anii *perestroikăi*, cea care, la 7 aprilie 2009, a scris preludiul prăbușirii regimului Voronin. Este,

deocamdată, tot ce a dat mai bun Moldova în ultimii douăzeci de ani. Victoria de ieri este în primul rând a acestor tineri” [41, p.187].

Asemenea vocii auctoriale, încrezătoare, din P.S.-ul la romanul *Moscoviada* al lui Iuri Andruhovâci naratorul lui C. Cheianu sugera (încrezător!) că a ajuns la finalul tranziției și că lumea s-a restructurat. Ce a urmat însă după 2009 i-ar solicita probabil autorului rescrierea finalului.

#### 4.3.8. Miza pe construcție

Scriitorul Val Butnaru (*Anexa nr.1; Anexa nr.2*) a publicat timp de șapte ani trei romane. În legătură cu apariția *Cărții nomazilor din B.* [25] criticii de pe ambele maluri ale Prutului i-au punctat calitățile, fără a scăpa din vedere totodată deficiențele de concept și scriitură. Revista *Contrafort*, bunăoară, în nr. 5-6, 2010, găzduia la rubrica *O carte în dezbatere* intervențiile prozatorilor Vladimir Beșleagă (*Dincoacele și Dincoloul din noi* [13]) și Vitalie Ciobanu („*Nomazii*” *Basarabiei – o poveste între grotesc și tragic* [58]). În același timp, Vasile Spiridon publica în *Convorbiri literare* cronica *Tărie de caracter* [202]. Tot în 2010, Mircea V. Ciobanu includea în periplul său prin romanul ultimului deceniu o analiză de context a romanului lui Val Butnaru (*Cartea răătăciilor* [50, p.38-43]). Peste un an, același critic (de altfel, cel mai exigent comentator al romanului) găsea necesară revenirea la *Cartea nomazilor...*, dedicându-i analiza punctuală *Timpul Risipirii Egal Timpul Căutării* ?[56, p.22-31].

Privită în contextul prozei contemporane – minimalistă și mizerabilistă –, *Cartea...* lui Val Butnaru se remarcă printr-un grad sporit de originalitate. Reputatul romancier Vladimir Beșleagă afirmă la începutul comentariului său că romanul este înainte de toate „o satiră acidă a întregii noastre societăți, în special, a acelei mizerabile faune care se autointitulează «aleșii poporului». Dar și a lumii oamenilor de artă (scriitori, muzicieni, ziariști), cu toată invidia și mâncărimea ce le e funciarmente proprie” [13]. În aceeași ordine de idei, criticul și romancierul Vitalie Ciobanu, deși atenționează (atât autorul, cât și cititorul) că romanul „se lasă mai greu descifrat sau expus în câteva cuvinte, prin simpla reproducere a tramei”, relevă caracterul specific al reprezentării românești: „Nu e o istorisire în sensul clasic al termenului și nici o incursiune în spiritul literaturii «mizerabiliste» de azi, ci o satiră acidă, malițioasă la adresa unei lumi periferice, detracate, dezmațate în moravuri, o narațiune care nu-și refuză ispita textualistă, autoreferențialitatea [...]. Mixajul de planuri pretinde cititorului o acomodare nu tocmai facilă cu textul și poate să contrarieze până în momentul în care, înarmat cu răbdare, reușești să decodifici formula, să-i

acceptei convenția insolită” [58]. Așadar, cu primul său roman Val Butnaru aunța în 2010 un ambițios proiect epic: *romanul construit*. Expresia ar părea destul de paradoxală, dacă admitem că de fapt toate romanele reprezintă construcții narative. Este adevărat, dar între ele sunt romane a căror miză este chiar construcția, în timp ce altele mizează pe fluiditatea scriiturii...

Despre modul în care autorul își construiește primul său roman am scris în monografia *Romanul generației '80. Construcție și reprezentare* [224, p.218-226], de aceea aici vom prelua doar câteva teze de legătură cu celelalte romane publicate ulterior. Primul roman, deși așază acțiunea centrală în referențialitatea social-politică a anilor 2008-2009 (timp premergător evenimentelor din aprilie 2009), având în centrul narațiunii pe Președintele țării, trezit mahmur (prototipul V. Voronin nu prezintă nicio dificultate de identificare, cum nu va prezenta dificultăți nici scoaterea chipului lui Iurie Roșca de sub masca personajului literar), va institui încă două (cel puțin!) planuri de realitate narativă: una istorică (la rândul ei cu alte câteva trepte) și alta fantastic-magică (tot cu câteva niveluri). Modul în care alternează aceste niveluri amintesc de construcția labirintului.

*Labirintul*, acesta este de fapt sensul construcțiilor romanești propuse de Val Butnaru. Acolo stă ascuns adevărul care urmează să se releve. Înscris în aceeași linie tematică cu romanul *Hronicul Găinarilor* de Aureliu Busuioc, gândit, în parte, ca o replică la binecunoscutul roman *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov, *Cartea nomazilor din B.* reprezintă un amestec de fantastic și satiră, grotesc și tragic. Dar legăturile intertextuale, livrești nu se reduc doar la capodopera scriitorului rus. Sunt de regăsit aici și Eugène Ionesco, și Matei Vișniec ș.a. De vreme ce autorul romanului a ales să pună în titlu cuvântul „nomad” („nomazilor”), termenul se poate apropia contextual de semnificația unei transumanțe delirante în hățișurile istoriei. Ideea este plantată în chiar miezul conceptual al romanului. Personajele lui Val Butnaru răsar din negura unei istorii contorsionate, tragice, bâiguie veacuri la rând prin bezna înstrăinării, înfruntând jafuri, trădări, deportări, căderi, ridicări și iar căderi. Un mic cârd se pierde de turmă și bâjbâie pereții nevăzuți ai unui nesfârșit labirint, neputându-și regăsi drumul de întoarcere dintr-o transumanță răsturnată, ruptă din sensul ritualului și al istoriei. Această comunitate de oameni nu a fost doar supusă unei istorii vitrege, de înstrăinare și părăsire a matricei organice, ci a fost silită să abdice de la propria-i identitate și să-și ia o alta, de împrumut.

În cel de-al doilea roman *Negru și roșu: 1930-2056* [27], conținând, în parte, o narțiune distopică, autorul complică înțelegerea poveștilor. De fapt scriitorul își criptează intenționat mesajul romanului. Deși narațiunea este întrețesută de istorii și întâmplări, romanul dă senzația de

proză simbolică și conotativă. Personajele sale sunt mai degrabă niște entități cu încărcătură arhetipală. Negru reprezintă arhetipul omului rău, iar Roșu pe cel al omului demn. Între ei migrează Galben. Așadar, semnificația cromatică a numelor personajelor are o importanță aparte în concepția generală a romanului. Titlul romanului reprezintă, se vede liber, o replică la renumitul roman *Roșu și negru* (1830) al scriitorului francez Stendhal. Totul contează în spațiul intertextului pe care îl creează Val Butnaru: și inversarea termenilor (care indică imediat schimbarea de accente), și anul apariției romanului francez (1830) în comparație cu începutul istoriei în romanul românesc (1930) etc. Așa cum afirmam în eseu publicat în *Revista literară*, „pe întinderea a 126 de ani Negru îl urmărește obsedant pe Roșu. Val Butnaru insistă în ideea sa de a crea un roman în care nu doar s-ar povesti istorii captivante și verosimile, dar în care ar funcționa și o complexă paletă de simboluri, semnificații, relații, intertextualizări de adâncime.

La îndemnul autorului din *Nota* de la începutul cărții, am recitit romanul în ordinea cronologică a capitolelor (ele fiind numerotate), din care am desprins linia magistrală a dușmăniei și invidiei bărbaților din familia Negru față de bărbații din familia Roșu. S-ar părea că între aceste două șiruri de bărbați a stat tot timpul femeia. Iar femeia îl alegea întotdeauna pe Roșu, alegea cu instinctul, simțind un rău ancestral înfipt în carnea tuturor Negrilor. La cea de-a treia lectură a romanului, una de retrospecție și sinteză, din toate relațiile textului cu arhetipurile biblice, cu structurile clasicizate ale literaturii culte, cu teoriile filosofice și cele de fizică cuantică, cu detaliile din realitatea obiectivă, prototipul/ prototipii privesc ironic și sfidător, mefistofelic de printre rândurile cărții” [206, p.10].

Și în romanul *Misterioasa dispariție a lui Teo Neamțu*, Val Butnaru mizează pe forța construcției romanești. Aceleași planuri ale epicului (livresc-intertextual, al interconexiunilor verigilor de seamă ale istoriei geopolitice a românilor și sud-estului european) se articulează în fluxul narativ al romanului-cascadă. Scriitorul evocă în manieră insolită evenimentele care au avut loc pe 7 aprilie 2009, sugerând că personajul său, revenind, va spune adevărul. „Organele de anchetă întârziind să ne prezinte resorturile subacvatice ale evenimentelor” [55, p.11], cum spune M.V. Ciobanu în cronică la roman, de ce nu ar face-o un romancier, care, probabil, știe mai multe. Teo Neamțu este un tânăr jurnalist care deține secretul despre ce s-a întâmplat cu adevărat în Revoluția tinerilor din aprilie 2009. Dispărut subit imediat după evenimente, Teo începe să-i trimită iubitei sale mesaje telefonice abia peste doi ani, în 2011. Pe acest pivot al subiectului se

construiește o întreagă rețea de întâmplări, disparate oarecum în timp (1859, 1918, 1991...), dar ținute într-o continuă legătură, asemenea unor vase comunicate, de absența-prezența lui Teo.

La nivelul de adâncime al textului, invocând personalități istorice și evenimente reale, realități obiective (cum ar fi bunăoară cimitirul din Rădăuți prin care trece trenul), naratorul reușește să sugereze ideea practicării de-a lungul timpului pe teritoriul dintre Prut și Nistru a unor jocuri geopolitice oculte. Viitorul politic și administrativ al acestui teritoriu va depinde de adevărul pe care urmează să-l dezvăluie revenirea lui Teo Neamțu.

În peisajul romanului optzecist Val Butnari, ca și ceilalți congeneri ai săi de altfel, își ocupă nișa proprie. Nișa lui înseamnă romanul de idei, cu personaje generice, romanul construcției programate, în care toate ramificările liniei de subiect își găsesc rezolvare. O scriitură strunită, ajustată la o structură bine încheată, la nivelul de adâncime al semnificațiilor unei întregi rețele de evenimente și întâmplări istorice care au configurat și reconfigurat sensurile istoriei naționale și transnaționale. Romanele lui Val Butnari îl arată un scriitor consecvent, original, în plină evoluție a modului de a reprezenta lumea în formulele epice ale romanului.

#### 4.4. CONCLUZII la capitolul 4

Perioada postbelică a romanului românesc din stânga Prutului a cunoscut câteva valuri de autenticism și originalitate. Distingem aici două generații: șaizecistă și optzecistă, completate de câte o promoție. Șaizeciștii au cunoscut variația inovatoare a esteticii sale prin promoția '70, iar optzeciștii prin promoția '90. În urma analizei segmentului basarabean am constatat că:

- Revirimentul estetic și paradigmatic în zona romanului basarabean s-a produs odată cu lansarea în 1966 a trei prozatori de certă valoare (A. Busuioc, V. Vasilache, Vl. Beșleagă), pe care îi anticipase cu puțin timp înainte scriitorul Ion Druță (1963). Ei erau după toate însemnele autori „anti-canonici”.
- Promoția '70 de prozatori (Nicolae Vieru, Nicolae Rusu, Ion Bogatu, Viorel Mihail, Constantin Munteanu, Valeriu Babansky ș.a.), deși se lansase extrem de promițător, a fost împinsă într-un con de umbră de notorietatea predecesorilor și de clivajul schimbării sistemului politic.
- Romanul românesc din Basarabia a înregistrat în ultimele trei decenii succese



incontestabile. Se impun specii noi, scriitura se adaptează noilor concepte și condiții ale literaturii. Autorii, consacrați și mai tineri, recuperează tematic un spațiu literar tabuizat mai bine de 45 de ani de totalitarism.

- Scriitorii generației '80 modifică paradigma estetică a romanului, îndreptându-se spre realismul magic, textualism și postmodernism. Ei impun noi forme românești, precum romanul publicistic, romanul autobiografic, romanul-memorii.
- Promoția '90 reprezintă un pluton de scriitori născuți în URSS, dar afirmați în Europa. Această situație schimbă de principiu atât perspectiva asupra genului, cât și conceptul de scriitură.
- Romanul optzecist din Basarabia oscilează între modernism și postmodernism. Nu toți scriitorii optzeciști îmbrățișează neapărat paradigma narativă a postmodernismului. Ei trăiesc aceleași clivaje ca și congenerii lor din dreapta Prutului și din spațiile învecinate celui românesc.
- Optzeciștii cultivă formule românești extrem de diverse: saga de dimensiuni mici (V. Gârnet); narațiunea tradițional-textualistă (V. Ciobanu), narațiunea gustativ-olfactivă și intertextual-mistică (N. Popa), romanul gestului arhetipal și cel de artă poetică (Em. Galaicu-Păun), romanul individului excesiv, edificat pe narațiunea arhetipal-biblică (Gh. Postolache), romanul ludic-ironic al mediului universitar (A. Moraru), romanul jocului existențial și al ficțiunii limitate (C. Cheianu), romanul a cărui miză este construcția și intertextul (Val Butnaru).

## 5. ROMANUL GENERAȚIEI '80: CARTOGRAFII PENTRU O ARTĂ NARATIVĂ

### 5.1. ROMANUL OPTZECIST ȘI CRONOTOPUL SPAȚIULUI URBAN

#### 5.1.1. Labirintul urbei

Pentru scriitorii generației '80, oricare ar fi matricea literară de manifestare, viața este percepută ca un imens labirint. Revalorificarea labirintului cu profundul lui înțeles arhetipal intră și în paradigma narațiunii optzeciste, dar, spre deosebire de simbolistica altor ideologii artistice, aici labirintul își pierde semnificațiile mitice prin trivialitatea dominantă a cotidianului. El este demetaforizat, demitizat, desacralizat, banal și tranzitiv. Pentru optzeciști atât timpul, cât și spațiul iau iremediabil forma unui labirint. Orașul este prin excelență un spațiu labirintic, iar în postmodernism imaginea lui este resemantizată adesea. A. Stasiuk, Iu. Andruhovâci, M. Cărtărescu, Em. Galaicu-Păun, Val Butnaru redimensionează semnificația arhetipală a labirintului, punându-l să funcționeze la diferite niveluri ale textului narativ. De regulă, în epicul optzecist el devine matrice structurală.

Varșovia lui A. Stasiuk apare cu labirintul căilor de mișcare. Personajele caută în inima lui spațiul protector, răsturnând prin aceasta arhetipul, întrucât personajul mitic căuta să iasă din labirint, mântuindu-se de angoase și claustrofobie. Paweł, protagonistul romanului *Nouă*, visează că o urmează pe Zosia în adâncul protector al labirintului: „Era sigur că îl ducea undeva, că încearcă să-i arate drumul, că îl duce într-un loc sigur, în adâncul labirintului, unde nu avea să-l mai găsească nimeni” [203, p.217].

Spre deosebire de romanul scriitorului polonez, în *Moscoviada* lui Iu. Andruhovâci labirintul este suplimentat de semnificații crepusculare și claustrofobe. Atmosfera apocaliptică a fost remarcată de comentatorii romanului. Criticul ucraineanul Olexandr Boicenko insista pe această dimensiune în eseuul „*Московиада*” Юрія Андруховича як мономіфологічна меніння/, „*Moscoviada*” lui Iuri Andruhovâci ca *menippea monomitologică* [273]. Atât formele temporalității, cât și structura spațiului din roman ar merita un studiu aparte. Acțiunea romanului se desfășoară în spațiul închis al capitalei imperiului sovietic, reprezentată printr-o luxuriantă hiperbolă. Moscova „e orașul celor o mie și una camere de tortură. Avangposturi de-ale Estului în vederea cuceririi Vestului. Ultimul oraș al Asiei, de ale cărui coșmaruri bete au fugit în panică

monarhii sleiți de puteri și germanizați. Oraș al sifilisului și al huliganilor, al basmelor preferate cu nenorociți înarmați. Oraș al imperiului bolșevic, al monstroaselor clădiri cu nenumărate etaje ale comisariatelor poporului, ale tainicelor galerii subpământene, ale aleilor interzise, oraș al lagărelor de concentrare, în care vârfurile unor giganți împietriți țintesc către cer. Cei care populează pușcăriile din partea locului sunt atât de numeroși, de parcă ar alcătui o adevărată națiune europeană. Oraș al monogramelor săpate în granit, al spicelor de marmură și al stelelor în cinci colțuri de mărimea unui soare. Orașul acesta nu e în stare decât să înfulece, oraș al preascârboaselor curți interioare și al șipcilor strâmbe de gard în străzi dosnice acoperite de puf desprins din plop și purtând nume atât de despotice: strada «Grădina Supusă», strada «Dugheana Pușcăriei», strada cea nouă a «Călăului», strada «Măciuca și Ciomagul», ca și mica străduță «Cimitirul din Octombrie». Oraș al pierderilor” [203, p.97-98].

Labirintul Moscovei este proiectat în 3D: a) *labirintul universului uman* (Otto von F. se mișcă printre prieteni, adversari, iubite, securiști, orașeni euforici, depresivi, nobili decăzuți, boschetari, scriitori, cetățeni sovietici, cetățeni străini etc., etc., într-un vârtej uman năucitor, de aceea și pare adesea că se află în afara firii sale.); b) *labirintul Moscovei orizontale* (O parte a labirintului include orașul de la suprafață, cu lumea confuză și debusolată. O lume răscolită, depresivă, alcoolizată, decăzută, în care dragostea este devorată de obscena goană a instinctelor după voluptăți sexuale, amestecate cu discuții asupra istoriei, politicii, libertății popoarelor, despre naționalism și șansele de eliberare națională.); c) *catacombele Moscovei*. Imaginea terifiantă a spațiului din romanul *Moscoviada* este cea a catacombelor. În catacombele imperiului se tănuiesc autorii experimentelor sociale, istorice și politice asupra popoarelor-cobai. Ei sunt acei care instituie noua ordine în societățile răscolite. „Acestea sunt catacombele, din care își trage originea imperiul și în care se retrage atunci când i se apropie sfârșitul. De aceea și trebuie să se afle pe aici orașe întregi, nu numai haremuri și camere de tortură. Depozite pentru nenumărate contribuții aduse de membrii de partid.” [203, p.152] Aici Otto își va întâlni „șeful” de la KGB, convingându-se că a fost urmărit fără încetare și că cei de la serviciul secret al imperiului sovietic i-au cunoscut traiectoria de mișcare în toți acești ani, luni, zile, minute – până în cel mai mic detaliu. Revelația adevărului va depăși așteptările. Otto află că până și în cercurile restrânse ale organizatorilor Mișcării de eliberare națională, KGB-iștii își infiltraseră oamenii lor (Saško, cel care îl convinse prin șantaj să semneze angajarea ca agent de informare, este, la moment, conducătorul celulei de bază a Societății *Taras Șevcenko* pentru conservarea limbii ucrainene. Între timp devenise și poet, deci confrate de condei

al lui Otto). Otto este reținut de serviciile de pază ale catacombelor (labirintul subteran al Moscovei) – intrase din greșeală în zona de transport al guvernului, iar aflarea lui acolo era asimilată „terorismului și încercării de răsturnare cu forța a puterii de stat” [203, p.166]. Adevărul dezvăluit grație coborârii personajului în catacombele Moscovei apropie romanul lui Iu. Andruhivâci de cele ale basarabenilor C. Cheianu, Val Butnaru, autori care explorează aceeași istorie marcată de aceleași cataclisme.

Un alt maestru al construcției labirintului în sfera epicului este scriitorul M. Cărtărescu. Atât în romanul *Travesti*, cât și în trilogia *Orbitor*, labirintul este stratificat pe mai multe planuri: *cel de la suprafața urbei, cel din subterana ei și cel dinăuntru individului*. Bunăoară, personajele din romanul *Travesti* locuiesc mai mult în subterana conștiinței. De acolo încearcă să-și recupereze identitatea. Subconștientul iese, insinuant, la suprafață prin obsesii, halucinații și onirii, relevându-se naratorului în imaginea labirintului. „Subteran, subteran, îngână naratorul, – cuvântul ăsta ne fascina. Dedesubt se aflau gnomii, blajinii, morții, nenăscuții, precum și dublul fiecăruia dintre noi. Căutarea trebuia să se întoarcă spre pământ, să dea în lături humusul plin de râme și cârțițe ca să găsească Intrările” [37, p.78-79]. Imaginea e dintre cele preferate de M. Cărtărescu, ea fiind atestată și în nuvelele anterioare apariției romanului. Criticul Ioana Pârvulescu semnala, bunăoară, prezența obsesivă a „subconștientului citadin”. „Canalele subpământene, subsolurile blocurilor, grotelile, afirmă ea, sunt reprezentarea plastică a ceea ce am numit *subconștient citadin* creat de Mircea Cărtărescu.” [170, p.5] În pânza narativă a romanului *Travesti* „subconștientul citadin” se adâncește înaintând spre zonele ancestrale ale memoriei, unde arhitectura interioară a labirintului este și mai sofisticată. Visul labirintului interior îl chinuiește pe Victor. Ușile se deschid greu, iar cea din urmă, deschisă cu cel mai mare efort, îi va revela propria sa imagine, prima imagine a sinelui, fetița aceea mică purtând cosițe, care este el. În primul său roman, M. Cărtărescu elaborează o formulă narativă inedită, care va deveni *o marcă* inconfundabilă, *un blazon* și *un sigiliu* totodată. Ea se constituie din *sondarea subconștientului*. De aici încolo prozatorul va reprezenta în romanele și povestirile sale fantasmale, halucinațiile, fantasmagoriile unui narator identificabil cu sine însuși. „Sinuoasele subterane ale conștiinței proprii și – aici e de fapt noutatea absolută, afirmă I. Pârvulescu, – un subconștient citadin al unui București la fel de viu, de crud și de inocent ca și celelalte personaje cărtăresciene.” [170, p.5] Se poate urmări descrierea lor în paralel: copilul ori adolescentul e prins în vis ca într-o mlaștină, cu himere, spaime și plăceri, trecând prin „canalele” copilăriei în care constante le sunt „violența (până la sadism), sexualitatea

(ca tabu și chemare cu delicii intuite), naivitatea (până la sfințenie)” [166, p.14], constată T. Olteanu. Chemarea erotică și cea mistică, ludicul și tragicul sunt în trupul copilului. El însuși e pe jumătate cufundat în propriul subconștient. Efortul maturului e de a se înțelege pe sine, de a deconspira himera propriului labirint, de a evada din subconștient.

În labirintul subconștientului se mișcă și personajul Mihai Loghin din romanul *Avionul mirosea a pește* al basarabeianului Nicolae Popa. Efortul de a reface traseul fals al crimei de care este acuzat este asemenea ieșirii din labirint, urmând firul lăsat în memoria sa de femeia iubită.

### 5.1.2. Lumea viscerală

În coerența lăuntrică a construcției narrative postmoderniste, structura labirintică a universului urban (dar și a subconștientului personajelor) se îmbină, la un nivel mai larg, cu cea a lumii ca loc visceral. În romanul lui A. Stasiuk universul apare cu câteva înfățișări esențiale: 1) viscerele spațiului urban; 2) viscerele gării/ gărilor; 3) spațiul eviscerat. În legătură cu cea de-a treia înfățișare, proiectată de autor ca un nucleu imaginativ, se află ideea golirii lăuntrice a ființei. Lumea trece printr-un dezolant și depresiv proces de abandon visceral. Pe Jacek nu-l părăsește nicidecum senzația că au devenit ei înșiși, el și Paweł, locuri devastate, în care colcăie și se zbârlește propria zădărnicie. Văzută ca o secvență dintr-o curgere fără început și fără sfârșit, rece și cinică, urmându-și calea, lumea evadează din viețile indivizilor înfrânți, dependenți de stupefiante, depresivi, goniți de hoți, afaceriști ratați, care își pierd munca, banii, adăposturile. Echilibrul, liniștea, visele sunt iremediabil pierdute, iar ființa umană trece printr-o degradantă alertă a ratării. „Lumea părea că se târăște undeva, dar nemărginirea ei semăna cu interiorul unei cutii albastre.” [203, p.224] Totodată, când omul pierde tot este încercat de un fel de libertate totală, manifestată mai întâi ca o eliberare de frică. Pentru personajele din romanul *Nouă* chiar singurătatea se lasă cumva coruptă, deoarece Paweł învățase să o alunge printr-un truc de magician: numărând bani.

Deși luminile sunt crepusculare, iar atmosfera-i postapocaliptică, oglinzile și-au păstrat funcția arhetipală – cea a reflecției. În suprafețele-oglinzi se reflectă esențele acestei lumi. Naratorul le simte mereu prezența, deloc întâmplătoare, în decor, ele inițiind de fapt un cod, prin care lumea romanului își conjugă semnificațiile. Oglinzile dau impresia unei existențe multiplicată din diverse unghiuri de reflecție. „Suprafețele mari de sticlă dublau lumea ca o

oglină spre partea cealaltă.” [203, p.224] Lumina este cadaverică, umbra lumii este multiplă și difuză totodată, creând o atmosferă apăsătoare, depresivă, de totală ilaritate a ființei umane: „Lumina gării așterne pe toate fețele o culoare cadaverică. Fiecare siluetă arunca o umbră multiplă, difuză” [203, p.224].

### 5.1.3. Cronotopul crepuscular

Reluând definiția lui Mihail Bahtin, care înțelegea prin cronotop contopirea „indiciilor spațiale și temporale într-un ansamblu inteligibil și concret” [6, p.294], constatăm că acest element central al construcției epice are un rol esențial și în romanul lumii postapocaliptice. Cu câteva excepții (*Martorul* de V. Gârneț, *Cubul de zahăr* de N. Popa, *Ploile amare* de Al. Vlad, *Pastorala* de Gh. Postolache), care cultivă, parțial și într-o structură combinată, universul rural-urban, orașul este locul în care se desfășoară acțiunile din romanul optzecist.

În romanul *Nouă* al polonezului A. Stasiuk spațiul este dilatat, reconstituit cu lux de amănunte. Lumea stă așezată în Varșovia, naratorul dând cititorului nenumărate indicații de mișcare prin oraș: denumiri de străzi, de sectoare, linii de tramvai, numere de autobuze, de răscruci de străzi, de denumiri de hoteluri, cafenele, restaurante, cinematografe, magazine, pasaje, gări, aeroporturi etc. În acest sens romanul *Nouă* se aseamănă cu romanele rus-francezului A. Makine, ale ucrainenilor Iu. Andruhovâci și O. Zabușko, ale bucureșteanului M. Cărtărescu, ale basarabenilor Gh. Postolache, N. Popa, Em. Galaicu-Păun. Detaliile toponimice și topografice au menirea de a localiza timpul și spațiul, de a reînvia o atmosferă și o lume, care iată, în 2018, nu mai este. Or, spunea A. Stasiuk, pe el lumea care nu mai este îl interesează cu asupra de măsură. Abilitatea tehnică de creare a spațiului, iar romanul *Nouă* este un roman al spațiului înainte de toate, are impactul scontat asupra cititorului polonez. „Oamenii nu își doresc lucruri imaginare, este convins naratorul, îi atrage numai ceea ce au văzut mai înainte. Și periferiile îndepărtate și melancolice, colibe din Wygoda” [203, p.55]. Cu toate acestea, pentru un cititor neinițiat în configurația urbană a capitaliei Poloniei, spațiul se încarcă de virtualitate și solicită iminentul efort al imaginației, care poate fi mai productiv decât cel al simplei recunoașteri a locului.

Structura cronotopă a romanului include mai multe imagini cu semnificații reconstitutive ale unui timp și ale unei lumi dispărute. Imaginile olfactive, bunăoară, contribuie esențial la activarea memoriei personajelor. „Era un miros fierbinte, afumat, constată naratorul, adulmecând aromele

și miasele timpului și spațiului în care se mișcă Paweł. Nici neplăcut, nici plăcut, doar pregnant. Avea legătură într-un mod indescifrabil cu lespedea neagră și aspră a scărilor, pe care nu era chip să aluneci.” [203, p.57]

Tot așa și imaginile prezentului scăldate în luminile neonului le chemau pe cele ale trecutului lui Paweł. „Era Vinerea Mare și avea unghiile murdare. Observase asta atunci când îi întinse bancnota. Această imagine îi revenea în minte în ritmul neonului roșu, și, odată cu ea, și altele. Îl invadau din trecut, din locurile unde fusese, iar timpul se împletea cu spațiul.” [203, p.164]

#### 5.1.4. Carnavalescul și bufonada

În cartea sa *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса* teoreticianul rus M. Bahtin a dat una dintre cele mai exacte și persuasive interpretări filosofice ale lumii carnavalești. „Într-adevăr, constată el, carnavalul nu face diferență între interpreți și spectatori. El nu cunoaște rampa nici măcar în formă conceptuală. Rampa ar distruge carnavalul (ca și viceversa – nimicirea rampei ar distruge spectacolul teatral). Carnavalul nu se contemplă – el se trăiește și în el trăiesc toți, deoarece ca idee el este al tuturor. Pe timp de carnaval nimeni nu are o altă viață decât carnavalească. Din el nu ai unde pleca, or carnavalul nu cunoaște granițe spațiale. Pe tipul carnavalului se poate trăi doar după legile lui. Carnavalul poartă caracter universal, aceasta-i o stare specială a întregii lumi, a renașterii și înnoirii ei, la care contribuie toți. Acesta este carnavalul ca idee, ca esență, care este percepută rapid de toți participanții săi” [279, p.12] (*Anexa nr.3*).

Mimetismul de gradul doi al romanului postmodernist aglutinează panorama unei lumi carnavalești prin însăși busculada și amestecul specifice epocilor de tranziție. Timpul tranziției constituie și pentru romanul optzecist din spațiul ex-sovietic și post-socialist reperul obiectual, realitatea-model, în sensul strict operațional în construcția, cu variabile recognoscibile, a romanului. Exemplar în acest sens este romanul lui Iu. Andruhovâci *Moscoviada*. Replici carnavalești, ba chiar un univers reprezentat prin uzul carnavalescului este specific și unor romane semnate de autori basarabeni: *Sex & Perestroika* de C. Cheianu, *Țesut viu. 10 x 10* de Em. Galaicu-Păun, fiecare din acești trei autori topind la temperaturi diferite amestecul de realități și ficțiuni. Ei forjează construcții cu totul deosebite din aliajul carnavalescului, retrospecției, pretins autobiografice, asupra unei istorii care se îndepărtează fulgerător de noi, dar ale cărei secvențe mai dăinuie în memoria unei bune părți a cititorilor din aceste zone. La cealaltă parte impunătoare de cititori, mai tineri, ajunge ecoul acelor vremuri, în formulă narativă, cinematografică, de studiu

istoric etc.

Paradigma romanului optzecist include ludicul, carnavalescul, panarama, parodia etc. – care servesc atât ideii de viziune asupra lumii, cât și compoziției romanului, inclusiv tehnicilor de elaborare și funcționare sectoriale ale romanului ca structură narativă. În spațiul carnavalescului și al bufonadei este greu, dacă nu cumva imposibil, să desprinzi personaje bine conturate. Nici nu ar fi cazul, de vreme ce autorul pune în mișcare grupuri de indivizi-măști care și formează personajul-colectiv. Am putea distinge în construcția romanului lui Iu. Andruhovâci o serie de personaje-generice, precum ar fi, bunăoară, tipologia tânărului scriitor sovietic, în care intră o serie de figuranți – scriitori și scriitoare venite la Institutul de Literatură *Maxim Gorki* (Iura Golițân, Arnold Șpaț, Roitman etc.). Institutul reprezintă de asemenea, în mic, o URSS, prin structura polietică a cursanților. Tot așa se prezintă și tipologia intelectualului sovietic – bărbat sau femeie – racolat de KGB. Și KGB-istul Saško cumulează seria de angajați ai securității imperiului etc. Naratorul se percepe pe sine și pe ceilalți din jurul său ca făcând parte dintr-o colectivitate unificatoare și nivelatoare. Sunt cu toții niște „avortoni nefericiți. Și de compătimit, cu mișcări necoordonate” [203, p.57], constată el. Ceea ce îi ține la un loc pe indivizii aceștia, diferiți totuși, este „zidul” („Căci ce altceva, în afara zidului, te leagă de uzbecul de dincolo de acest zid?” [203, p.58], îl întreabă naratorul pe Otto von F.). Deasupra tuturor personajelor, realiste, onirice, suprarealiste, absurde, schematice, colective, generice domină Imperiul. Fără îndoială, Andruhovâci este marcat de Perestroika lui Gorbaciov și discursul romanului cadrează cu semantica tipică a celui anti-imperial. Asistăm la *deconstrucția imperiului* și aievea, și în spațiul epicului. Roman postmodernist cu acte în regulă, *Moscoviadei* i s-a recunoscut de criticii din diverse literaturi statutul de *roman deconstructiv*, în care se atestă „deconstrucția imperiului, deși calitatea și profunzimea deconstrucției sunt recunoscute ca reprobabile. Desigur, afirmă Oleksii Tolociko, această temă, care pe bune stătea la suprafața textului, iar atunci când lucrarea se scria și tipărea, se mai percepea ca fiind apriori de genul calităților artistice. Dar de atunci n-a trecut puțin timp și din această perspectivă romanul nu ar fi trebuit să arate atât de unilateral și propagandistic. În afară de asta, am fost preîntâmpinați doar, că el este din cercul jocului postmodernist cu textul. Vom fi fiind noi atât de naivi ca să percepem decorațiile anului 1991, în care are loc acțiunea, drept sens al piesei?” [274], se întreabă retoric același critic, care sugerează că acuitatea tematică și mesajul anti-imperial al romanului au rămas și azi în actualitate. „Imperiul năpârlea asemenea unui șarpe, nutrind însă aceleași închipuiri totalitare cu care se obișnuise, mimând schimbările legislative și un nou mod



de viață, improvizând pe tema ierarhiei valorilor. Și, în speranța ca, în acest fel, să poată adopta o nouă identitate, imperiul flirta cu libertatea.” [203, p.35-36]

În acele timpuri discuțiile despre putrefacția imperiului trec de la bucătărie direct în agora, identificată cu barul sau cafeneaua, unde la nenumărate halbe cu lichid gălbui tulbure stau intelectualii, scriitorii inclusiv, în nesfârșite dezbateri bahice, polemizând printre ciocnirea halbelor și sughițuri, despre capitularea balaurului cu o sută de capete.

Istoria acordă o șansă rară celor din marginea imperiului și „marginalii” nu ezită să o valorifice. La ordinea zilei stă naționalismul republicilor unionale, care, cum va descoperi atât naratorul, cât și Otto, și acesta era un produs al ecuațiilor KGB-ului, care, spre a nu scăpa situația de sub control, a modelat el însuși trezirea conștiinței naționale și a infiltrat în interiorul propriei creaturi agenții săi cei mai de nădejde. Până și femeia iubită a lui Otto, Galea, îi intrase sub piele cu misiune. Mai puțin verosimil și mai mult romantic pentru o kgb-istă, Galea își ajută iubitul să evadeze din labirintul catacombelor. În drumul său Otto întâlnește diferite personaje ameteite, reale și ipotetice totodată, niște constructe de coșmar sau instrumente dintr-o farsă tragică, mânată din loc în loc de câțiva *păpușari dibaci*. Personajul are conștiința că se mișcă „prin coridoarele unui labirint, în jurul tainicului său centru. Seamănă cu un meandru antic.” [203, p.185] Centrul meandrului se află în Sala de conferințe. Constituit în maniera unui spectacol cu măști – aici artizanul centrului de coșmar al lumii sovietice –, imaginarul fantasmagoric al lui Andruhovâci concurează *Infernul* lui Dante, scenele din romanul *Maestrul și Margareta* al lui Bulgakov și atâtea alte opere de un grotesc repugnant. Finalul se mișcă spre *un crescendo* carnavalesc debordant. „Prezentând *Moscoviada* la emisiunea *Omul care aduce cartea*, Dan C. Mihăilescu spunea: «Plutim exact pe tradiția lui Leonid Andreev și Mihail Bulgakov. Totul este demonizat, totul este cariat, singurul lucru bun pe care îl putem face este ca prin perdeaua de vodcă să stăm de vorbă cu dracul»”[220]. În prezidiul conferinței la care se dezbate despre viitor stau câteva figuri simbolice pentru întreaga istorie a imperiului rus-sovietic-rus: *Omul cu ciorap negru pe cap* – Șeful cel nemuritor; Dzerjinski; Ioan cel Groaznic; Lenin; Minin-și-Poșarski; Suvorov; Ecaterina a II-a. Protocolul reține și masca lui Anatolii Ivanovici, omul de stat și poetul (Lukianov, cel din anturajul lui M. Gorbaciov, unul dintre organizatorii puciului din august 1991). După lungi și absurd-suprarealiste dezbateri decizia este una: imperiul este nemuritor, iar *Ciorap negru* predică ca din amvon: „STATUL trebuie să meargă mai departe. [...] Trebuie să extirpăm corpul bolnav dinăuntru! Să-i trimitem pe toți acasă și să coborâm cortina. Vă dăruim de voi nădăjduita, iertați-

ne cuvântul, independență. Și vă învățăm cum să câștigați referendumuri. Căci un referendum este un mijloc ideal de a manipula oamenii, de a le oferi iluzia că ar urma să hotărască singuri asupra propriei sorți. Vă învățăm despre iubirea de STAT. Iar asta înseamnă iubirea de: violență, înșelătorie și corupție. Vă asigurăm libertatea deplină de a vă prăbuși în hău. Așa că dați-le republicilor deplină, iertare, independență. În toată povestea asta, păstrăm ceva și pentru noi” [203, p.218]. Deși sala se află în întuneric, Otto simte că este arhiplină. Indicațiile sunt comunicate unei armate întregi de angajați ai KGB-ului, care plecau în țările lor de origine, republici ale URSS-ului, spre a organiza independența și suveranitatea noilor state. Premonițiile lui Iu. Andruhovâci s-au dovedit în timp cu adevărat profetice. Anume acesta a fost mecanismul „independenței dăruite”, nu cucerite.

## 5.2. STRATEGII ȘI CONSTRUCȚII NARATIVE

### 5.2.1. Strategii povestirii

Fiecare autor adoptă propria strategie narativă. Deși folosește aceleași principii și ustensile, pe care le-am abordat în capitolul I, scriitorul elaborează o combinație personală a ceea ce înseamnă strategie, perspective, tehnici, discurs, scriitură. Unele dintre cele mai neordinare strategii au fost dezvoltate, după noi, de Iu. Andruhovâci și pe Gh. Gospodinov, fără a-i exclude de aici pe M. Cărtărescu, despre al cărui roman fractalic am discutat în paragraful anterior, pe Gh. Crăciun, la ale cărui strategii am insistat în capitolul III, pe Em. Galaicu-Păun, la care vom face ample referit în finalul acestui capitol.

Povestea din romanul *Moscoviada* începe cu proiectarea unei perspective narative dialogice. Postmodernismul reprezintă structural o conștiință dialogică. Dincolo de adoptarea *dialogismului* ontologic, intrinsec, al discursului românesc, teoretizat de M. Bahtin în capitolul *Discursul poetic și discursul românesc* [6, p.130-157], Iu. Andruhovâci construiește discursul românesc reperat pe un „tu” explicit. Altfel, cele trei instanțe ale narației vor intra în text, tustrele. Prin urmare, în roman se instituie o distribuție originală a alterităților pe cele câteva roluri esențiale ale textului. Este vorba de relațiile dintre *eu* și *tu*, ca alterități ale hegemoniei auctoriale nedisimulate în proiecția unei construcții bi-tri-plane. Perspectivele *locuției* și *inter-locuției* se modifică mereu: *naratorul intruziv* fie că se adresează către propria sa alteritate care este Otto, fie că intră în miezul diegezei

în carne și oase ca fiind Andruhovâci însuși: „Dar nu, mai întâi de toate ne aflăm față în față cu pușcăria Butârskaiia. Și așa îmi aduc și eu, Andruhovâci, aminte: «Trec pe aici, prin fața pușcăriei, zi de zi. Așa ajung și eu să iubesc țara și oamenii». Grozave rânduri, blestemate fie ele” [203, p.73].

Renunțând programatic la povestirea liniară, naratorul își amintește de poetul său preferat Arthur Rimbaud, intertextualizând prin *Corabia beată* a acestuia. De loc întâmplătoare aducerea imaginii poetului modernist în țesătura romanului: *Arthur* va fi numele de cod pe care și-l alege, din prea mult bun-simț, Otto, acceptând colaborarea cu KGB-ul în schimbul libertății bunicului său matern.

Romanul *Moscoviada* are câteva planuri de realitate: un plan al scriiturii, cu un prezent continuu în care s-a instalat naratorul – un eu lucid, ironic și rece; planul acțiunii care are în centrul universul uman, al unei zile prin care trece, un „tu” al vocii naratoare, un personaj de acțiune și meditație. Cel de-al treilea plan se instituie la nivelul oniric al textului. Otto visează că stă la masă cu un rege ucrainean căruia îi va nara un șir întreg de frământări personale, dar și zbuciumul prin care trece la moment țara de cândva a acestuia. Este visul de anticipare a epopeii din ultima sâmbătă a aflării lui Otto la Moscova. „Între vineri și sâmbătă, am visat că m-am așezat la masă cu regele Ucrainei, OIelko al II-lea (Dolgoruki-Rurikovici)” [203, p.12], se confesează Otto. Romanul conține un ciclu de monologuri ale poetului ucrainean, avându-l ca interlocutor închipuit pe regele al cărui supus se consideră. Asamblate cu mare discreție tehnică – aproape că nu se observă sudura carcasei și armaturii narrative –, aceste straturi ale substanței românești se împachetează una în alta, luând forma unei construcții echilibrate, care se desface, la atingerea magică a unui „oarecare” Iu. Andruhovâci, prezent și el în text ca persoană terță, într-un evantai de proiecții carnavalești, absurde, suprarealiste.

*Autobiografismul* este una dintre concepțiile postmoderniste preferate pentru construcțiile perspectivelor narrative în roman, atestat la un șir de romancieri optzeciști (M. Cărtărescu, Em. Galaicu-Păun ș.a.). Detașarea specifică artei realismului, autenticismul, cu autonomia personajelor, atât de dragi romancierilor moderniști, sunt substituite în arta romanului postmodernist cu *narațiunea autobiografică*, când personajele (narator sau actor) preiau elemente din biografia (probabilă) a autorului însuși. Acesta ar fi unul dintre cele mai atractive și spectaculoase „trucuri” care îl țin în câmpul de lectură pe cititor. Suprapunând biografia autorului pe biografia personajului său sau invers, se constată că între ele există o multitudine de coincidențe, unele – magistrale, ceea ce îl face pe cititor să fabuleze destul de ușor în privința „căpăiei de pe natură” care ar fi Otto von F.

*Mimetismul*, fals în esență, dă cititorului satisfacția indiscreției și o anumită plăcere legată de „dezavuarea” vieții intime a autorului. Relevantă în acest sens, dar și pentru inventarea unei originale tipologii a erosului propusă de Otto/ Andruhovâci, este evocarea către Majestatea sa Regele Oleg al II-lea a scenei „sexului verbal”: „Moscova mi-a dăruit și ea alte câteva iubiri. Mai întâi, o femeie-critic literar, care își făcea apariția de două ori pe an și alături de care am văzut aproape toate filmele lui Fellini. Ce mai, un caz cu totul interesant, de sex... verbal. Căci relațiile noastre sexuale constau în discuții. Așa se făcea că lungeam toate amănuntele din Casanova sau, să spunem, din Marchizul de Sade, presăram citate din Rozanov, Freud și Soloviev, mucusul vâscos și dulceag de pe limbile noastre ținând locul întregului complex de satisfacție senzorială și trupească. Discuțiile țineau până pe la două dimineața, moment în care, sleiți și fericiți, mergeam și ne culcam în camere diferite” [203, p.78].

Scriitorul bulgar Gh. Gospodinov preferă pentru cartea sa *Un roman natural* narațiunea fațetată, care reprezintă modalitatea „tehnică” a unei muște de a vedea lumea. În universul romanului lumea este reprezentată, așadar, secvențial și generalizat totodată. Fragmentele care, în viziunea unui om, apar dispartate, privite cu ochii unei muște se încadrează într-o viziune absolut naturală. Anume pe acest paradox se mizează în *Un roman natural*: să se reprezinte o lume, lumea unui scriitor, povestită prin ochii unei muște. E musca care locuiește în capul lui Gospodinov-naratorul-scriitorul-eroul. Capul este spațiul captivității în care se află musca și care își dorește mai mult ca orice o gaură prin care să evadeze. Prin urmare, romanul pare cât se poate de coerent – o coerență insolită totuși, ghidată de perspectiva unei muște. Este soluția naturală pentru concepția narativă a unui splendid roman natural. Insistența naratorului pe scenele și istoria WC-urilor ține tocmai de conturarea spațiului pentru care cel/ cea ce ordonează perspectiva romanului are cea mai motivată și explicabilă atracție.

Gh. Gospodinov adoptă *modelul sinantrop al construcției românești*. *Un roman natural* este romanul lipsei de certitudini, el se țese „din șovăieli”, autorul sfidând linearitatea gândirii obiective a individului. În centrul narațiunii se află o muscă, spre care într-o mișcare centripetă revine mereu naratorul pentru a elabora o adevărată apologie a insectei. Umblând la biografia scriitorului, constatăm că aceste concept, viziune, tehnică și imaginar ale romanului fac parte din șirul unor mai vechi preocupări ale autorului. În volumul de poezii *Черешата на един народ*, publicat în 1996, se află un întreg ciclu de poezii (al doilea din carte) care se intitulază *Мухи на 60-те* (*Muștele în anii '60*), un capitol cu același titlu va fi inclus și în romanul publicat peste trei ani.

Ceea ce ne îndreptățește să vedem în imaginea muștei nucleul dur al imaginarului și conceptelor artistice ale autorului este reluarea, în 2010, a rețelei de imagini în romanul grafic sau de art comics *Вечная муха (Musca eternă)*. Prin urmare, și construcția romanului (de neînțeles pentru ordinea minții umane), și perspectiva narativă (cea a personajului Gheorghe Gospodinov, care privește lumea prin cei o sută de ochi ai muștei), și planurile povestirii, și traiectoria în zigzag a mișcării reflecțiilor față de obiectele referențiale ale discursului, și ordinea răsturnată, și alternarea subită a planurilor narative – toate sunt puse în seama unei perspective sinantropice. „Ochiul muștei e o adevărată revelație. Este foarte bine dezvoltat și cuprinde aproape tot capul. Ochiul e compus de fapt din mii de ochi mai mici, fațete, toate sub formă hexagonală, puțin bombate” , constată naratorul în fragmentul de inserție zoologică a narațiunii (29. *Contribuție la o istorie naturală a muștelor*). Așa cum fiecare fațetă reproduce un punct din imagine, „musca privește lumea mozaicat”. Structura puzzle, fragmentarismul organic sunt de fapt elemente care însumează perspective mimetice construite după modelul sinantropic. Întrebarea naratorului „Oare ce fel de roman ar ieși, dacă am reuși să convingem o muscă să povestească...” primește drept răspuns tocmai povestea dezvoltată după o traiectorie a muștei eterne din *Un roman natural*. În „romanul fațetat” primează detaliul. *Un roman natural* conține povestea amănuntelor, fiindcă muștele se mișcă în universul cotidian al amănuntului. Gospodinov-eroul își propune să scrie acest roman „cu multe amănunte, cu cele mai mărunte lucruri, invizibile ochiului liber. Un roman cotidian, așa ca muștele”. Modelul sinantropic este funcțional, întrucât naratorul este convins că „musca este mediatorul lumii, înger și demon totodată” .

Sinantropia construcției și personajul-în-serie induc acțiuni în serie, decor reluat, gânduri și gesturi redundante. Totodată, romanul devine un fel de *pupa russa* care înmagazinează toate nivelurile cărții, de la poveste/povești, personaj/personaje, narator/naratori, scriitor/scriitori, homeless/homelessi. Este tipica situație postmodernă a discursului romanesc, pentru care înclină Gospodinov-eroul în finalul romanului. Fiind unul dintre cei care îl ascultă și-l contemplă, naratorul, ca și cum și-ar contempla propriile idei, ideea romanului, ba chiar și paginile scrise ale romanului său din care personajul a trecut brusc în realitatea 3D, își contemplă propria alteritate. Vizionarismul naratorului, care nu a făcut altceva de la începutul romanului până la sfârșit decât să-și imagineze și să-și proiecteze imaginar romanul pe care abia urmează să-l scrie, cu ultimul fragment din roman ar trebui să ia forma unui text. „Asta e ideea mea deocamdată, meditează scriitorul Gospodinov despre romanul care urmează să fie scris. Nu știu ce se va întâmpla cu

homelessul până la sfârșit. Într-un moment mi-a trecut prin minte că dacă vreau să iasă un roman bun, și eu trebuie să trăiesc câteva zile ca un homeless. Două, trei, nu mai mult.”

### 5.2.2. Prototexte, holoni, holarhii

Unul dintre cei mai laborioși optzeciști români în spațiul construcției românești este M. Cărtărescu. Cum arătăm în capitolul III, el este autorul unui tip nou de roman, *romanul fractalic*. Am găsit potrivit să analizăm în acest paragraf elementele de constituire a structurilor fractalice din epicul său poetic, exemplificând cu una dintre lucrările considerate de el însuși reper definitoriu pentru a-i înțelege proza. La temelia bine cunoscutelor lui romane stau *prototextele*. Autorul divulga secretul la dezbaterile de la Clubul *Phantasma*: „Vreau, deci, să vă prezint lădița mea cu scule. În ultimul timp am încercat și eu de multe ori și în jurnalele mele, dar mai ales în gândurile mele, să îmi dau seama ce am făcut pe lumea asta, să încerc să înțeleg care au fost liniile de forță ale bietelor mele scrieri și ce-am realizat cu uneltele despre care vă vorbesc. A fost ciocanul meu un ciocan funcțional sau unul cu coadă de cauciuc? Au fost cuiele mele niște cuie de metal sau de cârpă? Și la un moment dat mi-am dat seama că tot ce-am scris vreodată s-a subordonat unor foarte puternice imagini primare, primitive, fiecare dintre ele dăltuită cu altfel de unealtă. Dar toate având o asemănare de familie și toate, într-un fel semănându-mi: unele la ochi, altele la nas, altele la gură. Mi-am regăsit de curând texte foarte vechi scrise în clasa a V-a, a VI-a, primele mele «romane». Cu ghilimelele aferente, firește: și Sartre, în *Cuvintele*, povestește că scria romane la o vârstă asemănătoare... Unii numesc aceste scrieri din copilărie prototexte și consideră că de multe ori acolo poți găsi, într-o formă grosieră, viitoarele teme și obsesii ale viitorului scriitor. [...] Astfel încurajat, mi-am îndreptat privirea către alte tipuri de astfel de idei și am încercat să definesc câteva dintre ele, pe care aș vrea să vi le propun astăzi în locul conceptului promis. Împreună, ar putea forma ceva de genul aceluia trandafir absent din buchetul lui Mallarmé” [86]. Așadar, *prototextele* lui M. Cărtărescu sunt „texte foarte vechi, scrise în clasa a V-a, a VI-a, primele mele «romane””, devenite obsesii ale scrisului.

Unul dintre prototextele romanelor ulterioare este nuvela *Mendebilul* [31, p.31-63]. Cu ea autorul pune începutul șirului povestitorilor de vise, deși nu am putea fi îndreptățiți să afirmăm că proza lui Cărtărescu este onirică în sensul creației celor din „grupul oniricilor”. *Mendebilul* este prima lucrare în care universul este construit prin misteriosul *concept al fractalilor*. „Doar ca să vă

faceți o idee, se destăinuiește naratorul-scriitor, notez aici, numerotate, puținele astfel de teorii, pe care mi le amintesc, rostite de Mendebil în serile roșii ca flacăra sau în diminețile albastre, cu ziduri galben-sclipitoare, de la Scara Unu: 1. În capul meu, sub bolta țestei, se află un omuleț, care seamănă perfect cu mine: are aceleași trăsături, se îmbracă la fel. Ce face el, fac și eu. Când el mănâncă, eu mănânc. Când el doarme și visează, eu dorm și visez exact aceleași vise. Când el mișcă mâna dreaptă, o mișcă și eu pe a mea. Pentru că el e păpușarul meu. Dar bolta cerului nu e decât țeasta unui copil uriaș, care și el seamănă perfect cu mine: are aceleași trăsături, se îmbracă la fel. Ce face el, fac și eu. Când el mănâncă, eu mănânc. Când el doarme și visează, eu dorm și visez exact aceleași vise. Când el mișcă mâna dreaptă, o mișcă și eu pe a mea. Pentru că eu sunt păpușarul lui. Lumea din jur este la fel pentru mine și pentru el. Și pe păpușarul meu și pe păpușa mea îi înconjoară câte un Luță și Lumpă și Mimi și voi, toți ceilalți, și care sunt la fel ca voi. Capacul acesta de bere de jos există și în lumea foarte, foarte mică a păpușarului meu, și în cea foarte, foarte mare a păpușii mele. Pentru că totul e la fel. Dar în păpușarul meu există alt păpușar, care stă în țeasta lui și seamănă perfect cu mine. Iar în el altul și mai mic și tot așa, la nesfârșit. Iar păpușa mea mânuiește o altă păpușă, mult mai mare, în a cărei țeastă trăiește, și care mânuiește și ea altă păpușă, și tot astfel la nesfârșit. Lumea lor e la fel ca lumea noastră. Eu însumi nu știu care din acest șir sunt. În momentul în care vă povestesc acest lucru, un șir nesfârșit de păpuși și păpușari vorbesc în lumile lor unui șir nesfârșit de copii, folosind aceleași cuvinte.” [31, p.48]

Mendebilul are revelația lumilor ce se „îmbucă una pe alta”, a lumilor în lumi, numită prin celebra expresie, *păpușa rusească*, validată ca titlu și viziune de romancierul Gh. Crăciun. Din confesiunile lui M. Cărtărescu aflăm că aceasta „este una dintre ideile adesea inserate în diverse locuri ale scrisului meu, alcătuiind uneori coloana vertebrală a câte unei povești, alteori câte o articulație de la genunchi sau știu eu de unde, dar în orice caz, sub diverse metamorfoze, este una dintre ideile cele mai puternice ale scrisului meu dintotdeauna. Deci eu cred că există niște lucruri pe care le-am urmărit fără să fiu multă vreme conștient de ele, și probabil că, fie și dacă am conștientizat ideea respectivă, ea va găsi o cale să reîntre în subteran și să meargă mai departe în scrisul meu” [86].

*Prototextele* (texte scrise în adolescență sau cărți citite de mama în copilărie) vor constitui repererele ascunse ale construcțiilor de la diferite niveluri ale prozei lui Cărtărescu. Unul dintre acestea este *Insula Tombuku*, pe care o invocă mereu naratorul din *Orbitor. Aripa dreaptă* [34, p.131]. E cartea copilăriei pe care i-o citește lui Mircișor mama. Din amintirea acelor lecturi își

alimentează naratorul revelațiile, dând naștere fantasmagoriilor devenite ulterior sursa imaginarului său. Cartea apare în limba română în anul nașterii scriitorului și reprezintă o realitate bio-bibliografică verificabilă [151]. Prototextele i-au servit la edificarea construcțiilor sale epice nu pe piloni, ci pe *holoni*, și întreaga structură narativă a preluat legitățile *holarhiei*. „Idea că lumile sunt un fel de cascadă care curge din nivel în nivel, fiecare element al unui nivel devenind nivelul următor, alcătuit la rândul său din alte elemente, ce se alcătuiesc din alte elemente, holonul inițial fiind de fapt stâlpul de bază al holarhiei, al întregului care, în cele din urmă, privit într-o perspectivă amețitoare, devine Totul” [86], precizează autorul. În felul acesta, *Mendebilul* devine primul holon al gnozei holarhice a lui M. Cărtărescu. În legătură cu apariția personajul său emblematic, prozatorul mărturisea că a încercat la un moment dat să interpreteze prin grilă gnostică una dintre povestirile sale de tinerețe. „Copilul divin, precizează el, care structurează prin puterea fabulației, a fantasmelor existența pământeană a lumii sale, alcătuite din grupuri de copii, pe care îi fascinează și îi îndrumă o vreme, mi se pare un rit gnostic *sui generis* pe care eu l-am inventat total dominat de impulsuri și forțe interioare.” [86]

### 5.3. PERSPECTIVE, SCRITURI, RE-SCRITURI

#### 5.3.1. Naratori și autori

Spectaculoase sunt și soluțiile scriitorilor optzeciști în privința perspectivelor sau a punctelor de vedere adoptate în narațiunile lor. Cohortele de naratori, salahorii narației intră în combinații din cele mi insolite în vederea obținerii efectelor de originalitate și autenticitate a discursului narativ. Scriitorul Gh. Crăciun mizează în romanele sale pe *naratorul demiurgic*, atotștiutor, omniprezent, eliberând-se pe sine ca autor de corvoadă. Cu toate acestea, lepădarea de piele, înseamnă creșterea uneia mai noi și mult mai sensibile. Exegeta Simona Popescu observa un detaliu care îl definește exact pe scriitorul Gh. Crăciun. „Gheorghe Crăciun, afirmă ea, ține să facă roman fără să amestece planul personal, al autorului, cu acela al personajelor sale. Și, totuși, ele toate spun ceea ce le șoptește din umbră autorul lor. În frazele lor descoperim obsesiile tematice și existențiale din eseurile lui Gheorghe Crăciun, regăsim ideile și chiar stilistica lui” [182, p.132]. Așa stând lucrurile, ne întrebăm dacă Gheorghe Crăciun a vrut într-adevăr să delimiteze „planurile” sau le-a acceptat ca fiind un tot, esențial, întreg? Așa cum primele trei romane (*Acte originale/ Căpîii legalizate; Compunere cu paralele inegale; Frumoasa fără corp*) se constituie din



jocul alterității, analizat în Capitolul III, putem vorbi de fapt despre personajul narator, cu fețele și măștile inerente ale eului ca structură polimorfă. Reprezentarea lui în diverse proiecte constituie în realitate „sensul actelor” ființei umane. Aceste personaje nu sunt decât reprezentarea unui eu unic, iar fluxul diegetic nu e decât un efect al complexității lui, precum și o certitudine a simultaneității lumii. Romanul *Acte originale/ Căpîi legalizate*, bunăoară, se construiește pe ideea funcționalității fundamentale a naturii duble a ființei umane, văzută în perspectiva alterității: eu-tu, eu-tu/eu. Filosoful Martin Buber dezvăluie în lucrarea sa EU și TU statutul poliaspectual al relației Eu-Tu, ca relație fundamentală a lumii: „Mă împlinesc prin Tu; devenind Eu, îl rostește pe Tu” [22, p.38-39]. Eu este tu, tu ești eu, iar motivarea acestei alterități trece pe seama altcuiva, un el (autor abstract) care este eul narator, pentru a lărgi consacrată formulă a modernității, în care „eu este un altul”, și pentru a intra în spațiile prozei subiective postmoderniste unde „eu este un altul; un altul este eu”, deci eu este *alter* eu. Romanul are în miezul concepției sale raportul dintre viața cea autentică (*actul original*) și proiecția ei în text (*copia legalizată*), raportul dintre realitate și text, în care individul își poate remodela proiecția sa în lumea-text, anulându-se și reinventându-se, antrenat într-o continuă competiție cu ceilalți și cu sine însuși: „Eram un personaj fără scăpare, cu destin previzibil. Asta m-a îndârjit, și el miza pe asta, mi-a spus-o mai târziu. [...] Mi-am declarat război. Scrisul ca terapie, ca salvare, scrisul ca *ridicare la putere*, scrisul ca sfărâmare a dogmei că exist simplu și aparent. Asta și urmăream. Furios și străin de propria-mi persoană. Să mă văd și scârbos și sublim. Să fac cu neputință imaginea aceea din textul lui Octav. Și bucuria de a câștiga, de a te fi învins” [71, p.28].

Într-o structură narativă de tip textualist, naratorului i se va impune ieșirile în afară și asumarea unui *punct de vedere metanarativ*. Relativizarea intrinsecă a actului scrisului, simultaneitatea perspectivelor *intra-* și *extradiegetice* fac spectacolul textului memorabil, deși fluiditatea textuală a romanului nu a fost înțeleasă la momentul apariției. Prin urmare, o altă față a alterității e imaginea metanaratorului. E vorba de naratorul „ieșit” din construcția interioară a istoriei-narațiune și plasat pe cea mai exterioară cu puțință orbită față de nucleul povestirii. „Și totuși, chiar îți vine să crezi, se întreabă el, oare chiar ai gândit toate aceste fapte atât de strict legate de scopul drumului tău de acum, chiar te-ai putut desprinde cu atâta ușurință pe cât vrea să arate momentul de acum al acestei povestiri de atmosfera molcomă a locului, de imaginile lui atât de reprezentative pentru un început liniștit de toamnă, și-n dauna acestui vânt atât de liber și cald oare chiar ți-ai lăsat gândurile să nu bage în seamă micile bucurii de acum?” [71, p.112] Naratorul, adresându-se personajului de

acțiune, se ipostaziază în cititorul concret care este criticul. Acest autor abstract-narator-personaj-cititor întreține un dialog cu *textul*, personaj și el al romanului. S-ar putea că e chiar *un fel de protagonist*. Decodificându-i sensurile, naratorul îl reassemblează, „construind el însuși, la rândul său, un text, în stilul de acum consacrat al punerii în abis” [239, p.116]. Prin urmare, *Acte originale/ Căpîi legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină)*, în viziunea și percepțiile naratorului, „nu este un roman, e un text construit în modul cel mai simplu care nu face altceva decât să urmărească apariția și dispariția cronologică a evenimentelor, e un fel de jurnal care iată continuă să se constituie în directă legătură; cu existența ei de unic deocamdată cititor al meu sub directa influență a pasiunii mele care nu are nevoie de scrisori de dragoste care refuză ideea unui epistolariu și care vrând-nevrând se literaturizează sub ochii noștri uimiți, căci totuși ce avem de pierdut? Nu evit adevărul însă aceste note sunt o recuperare a unui început pe care și așa l-am amânat prea mult” [71, p.174-175].

În alt roman, scriitorul introduce un narator diseminat în toate personajele, un fel de entitate narativă atotcuprinzătoare. „Dispecer și supraveghetor al propriului său statut depersonalizat” [76, p.14], autorul își lărgeste posibilitatea de a fi prezent în text prin diseminarea ființei sale în naratori și personaje. În romanul *Compunere cu paralele inegale*, bunăoară, va include o semnificativă, pentru înțelegerea scrisului lui Gheorghe Crăciun, *Addenda. Epură pentru Longos (jurnal)*, în care vocile naratorului, autorului și personajului se vor amesteca. „Eu sunt Vald. Rescrierea romanului lui Longos îi aparține lui Vald. Unde îmi voi plasa personajul scriitor?” [75, p.], se întreabă cineva indefinit. Metaficțiunea este întrețesută, de regulă, în toată pânza romanului, dar autorul preferă să-și delecteze eul cu pasaje aparte în care perspectiva naratorială își schimbă unghiul. Astfel, în *Frumoasa fără corp* capitolul *Lepădarea de piele* oferă cititorului plăcerea întâlnirii cu Gheorghe Crăciun, cel din mijlocul personajelor romanului, nu cel de pe copertă. În *Pupa russa* capitolele intitulate *Nota auctoris* (patru la număr) asigură nivelul metanarativ al textului, care propune cititorului imaginea savuroasă a ambiguității dintre ficțiune și biografie.

Un alt tip de narator, *naratorul intruziv*, este propriu prozei ucraineanului Iu. Andruhovâci. Romanul *Moscoviada* reinventează spectacolul-panoramă (balaganul slavilor de răsărit), în care spectatorul este antrenat și ca actor. Carnavalescul insinuându-se la toate nivelurile romanului, personajele nu sunt decât proiecții-mască ale unui eu demiurgic care le vede, le gândește și le ghidează pe toate din culisele lumii. Și totuși naratorul are un statut insolit, el este altcineva decât același poet care se vede pe sine, la distanța de doar doi ani, hălăduind într-o Moscova apocaliptică,

din care scăpase mai mult mort decât viu în 1991, în iunie 1991, cu doar câteva luni înainte de puci. Aliatul lui Iu. Andruhovâci în modelarea acelei lumi și acelor timpuri, în punerea lor în iluzie este un tip aparte de narator, pe care l-am numit *naratorul intruziv*. El este prezența ubicuă a textului care vrea și reușește să le știe pe toate.

Și în romanul *Un roman natural* al bulgarului Gheorghe Gospodinov se atestă aceeași conștiința și perspectiva omniprezentă a naratorului, care unește de fapt în serie alteritățile unui enigmatic protagonist. Menționăm că naratorul intruziv reformează mereu cadrarea cinetică a narațiunii. El reprezintă în esență conștiința proteică a romanului. Prin urmare, Gh. Gospodinov devine numele și conștiința comună a unui șir de tipuri ce converg într-un personaj generic: autorul unui roman. Seria de scriitori-autori-personaje-narative-personaje-de-acțiune funcționează după legile vaselor comunicante, prin care trece esența pură a ideii de roman-autor-personaj, cultivată de noile generații de scriitori din sud-estul Europei, aflate în polemică cu strategia romanescă a lui Roland Barthes, cea din 1966, despre moartea autorului și contaminarea literaturii europene cu textualism și postmodernism romanesc. S-a afirmat, pe bună dreptate, că romanul lui Gh. Gospodinov reprezintă mai degrabă „un joc cu postmodernismul” decât un roman postmodernist „tradițional” (iată cum se resemantizează noțiunile!). Iar ideea scriitorului bulgar precum că „fiecare postmodernism e și el unic, dacă vrei. În sensul că fiecare „mare narațiune” diferă de la o țară la alta, pentru că avem de distrus lucruri diferite” legitimează în mare măsură personalitatea inconfundabilă a literaturilor naționale în perimetrul literaturii continentale. Când ne referim totuși la literaturile țărilor din centrul, sudul și estul Europei, care decenii la rând au trecut prin același sistem ideologic și politic, recunoaștem că experiența comună le scoate în față scriitorilor aceleași „lucruri care trebuie distruse”.

Așa cum s-a putut vedea, *autorul n-a murit*, iar optzeciștii au decis să-l readucă chiar în text și să-i redea, tot în text, puterea de a se plasa în afară și înlăuntrul, recăpătând statutul *demiurgic*. Un statut ridicat la putere totuși, nu cel tradițional. Iată deci că după mult trâmbițata moarte a autorului, Gh. Crăciun, reabilitează una dintre componentele estetice esențiale ale actului romanesc contemporan: instituția autorului. Romanul *Pupa russa* readuce în text imaginea autorului prin cele patru *Nota auctoris* (inserate în cele trei părți ale romanului). El se confesează în legătură cu „asistența infrastructurală” de care a beneficiat (ustensile, redactări), făcând și explicite precizări cu privire la structură, concept, scriitură etc. Autor demiurgic și personaj, el

reuşeşte să transgreseze genul natural, transformându-se într-o femeie de o frumuseţe frenetică. Pentru a vedea cât de mult se identifică scriitorul Gheorghe Crăciun cu autorul din romanul *Pupa russa*, nu este nevoie de analize cu infraroşu, or suprapunerea afirmaţiilor din interviurile care au urmat apariţiei romanului pe *Notele auctoris* (popasuri ale autorului, un respiro pentru a-şi contempla opera) dau certitudine trecerii asumate a existenţei reale în existenţă romanească sau ficţională, asemenea circuitului vaselor comunicante. Deşi autorul afirmă categoric că *Pupa russa* „este o carte de ficţiune”, ar trebui să reţinem că ficţiunea ţine, în accepţia prozatorului, de „schimbarea de identitatea corporală şi sexuală” în ideea creării unui personaj feminin cu care să se identifice. În rest, fondul romanului ţine de „o zonă a obsesiei personale şi colective, pe care, mărturiseşte Crăciun, n-am avut nici maturitatea, nici curajul, nici... pregătirea strategică să o abordez înainte de 1994, la câţiva ani de la prăbuşirea regimului comunist” [83].

Autorul, care are doar câteva prezenţe directe în text (dar cât de semnificative!), îl însoţeşte pe George, naratorul discret, o nesmintită proiecţie a sa, tot aşa cum în romanul *Orbitor* sunt trei proiecţii ale lui Mircea (Mircea un autor de romane, naratorul Mircea şi Mircişor, personajul de acţiune). Scriitură complexă, romanul *Pupa russa* are un ritm narativ aparte. De altfel, scriitura, plasarea textului în pagină, absenţa, acolo unde e cazul, virgulei sau scadarea voită a segmentelor frastice, denotă pulsul textului, ritmul perfect pliat pe structura internă şi temperamentul personajelor de acţiune sau narrative. În general, naratorul principal îşi schimbă mereu perspectiva, stând „pe mijlocul” liniei diegetice, între ea şi tu, adresându-se concomitent celor doi interlocutori ai săi. Cu alte cuvinte, George (numele naratorului apare abia în partea finală a romanului), narează unui cititor ideal, unui iminent interlocutor al său, experienţa de viaţă a Leontinei („Iat-o acum călare, o mogâldeaţă de om cu degetuţele înfipite în coama aspră, lucioasă a lui Cezar, calul cel murg cu burta pătată de alb” [82, p.48]). Schimbându-se interlocutorul, se schimbă şi regimul pronominal. Cititorul este substituit de Leontina însăşi, căreia George fie că îi citeşte paginile de roman, fie că îi savurează chipul reflectat în propriul ei jurnal („Tu cu pudorile tale mascate de adolescentă de 17 ani, cu moliciunea şmecheră a gesturilor, cu aciditatea ta verbală şi tăişul verde al privirii strecurate pe sub breton.” [82, p.47]).

### 5.3.2. Textualism şi alte scriituri

O privire ce scrutează teoria şi praxisul scriiturii şi receptării literaturii din secolul al XX-lea

reține neapărat un grup și o revistă trimestrială, cu nume straniu, fracturist, *Tel Quel*, care apărea în primăvara anului 1960, la Paris. Prima pagină includea un apel provocator, rostit într-un categoric registru optativ: eu vreau lumea, și-l vreau pe Tel Quel, și-l mai vreau o dată, și-l vreau neconținut, și strig nesățios: bis! și nu doar pentru mine însumi, ci în fond pentru mine, deoarece spectacolul îmi este necesar – deoarece el mă face necesar – deoarece îi sunt necesar și deoarece îl fac necesar [171, p.5]. Grupul și revista s-au constituit ulterior într-o școală a semioticii și structuralismului, care își axa analizele pe o noțiune nouă, deplasând accentul în teoria limbajului din perspectiva logocentrică spre cea care își ia drept unitate de bază *Textul*. Dar nu în accepția lui tradițională, ci, așa cum afirma Roland Barthes, reconsiderat, adică „*Țesătura*; dar, dacă până acum am privit mereu pânza aceasta ca pe un produs, ca pe un vâl gata făcut, în spatele căruia se află, mai mult sau mai puțin ascuns, sensul (adevărul), de-acum înainte vom accentua – în privința texturii –, ideea generativă a unui text care se face, se lucrează într-o neîncetată întretesere; cufundat în acest țesut – în această textură – subiectul se destramă, precum un păianjen care s-ar descompune el însuși în secrețiile constructive ale propriei pânze. Dacă ne-ar plăcea neologismele, am putea defini teoria textului ca o *hyphologie* (*hyphos* este țeserea și pânza de păianjen)” [10, p.207].

Deși complex, cu polemici și controverse, cu excomunicări și noi achiziții, grupul *Tel Quel* a dat naștere unui concept nou de filosofie și praxis al limbajului, numit *textualism*. La depărtarea de mai bine de o jumătate de veac de la constituire, este inutil să insistăm în vederea unei perspective istorico-teoretice asupra acestui curent. Finalitatea noastră este mai degrabă aplicativă. Deși studiile de poetică a romanului postmodernist (menționăm că una din primele monografii în care romanul textualist este omologat scriiturii postmoderniste aparține lui Liviu Petrescu [173]) și clasificările romanului românesc optzecist includ și falia textualistă [239] – aceasta fiind dovada că influența *tel-quelismului* este o realitate acceptată de critica de specialitate –, totuși corelarea reperelor teoretice emise de grupul parizian cu practica romanescă a generației '80 rămâne un subiect de interes pentru exegeza prozei.

Radu G. Țeposu, în *Istoria... sa*, care apărea în 1993, includea în grupul textualiștilor români pe optzeciștii primului val: Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Constantin Stan, Tudor Daneș [239, p.346]. Cu cinci ani mai târziu, în 1998, un grup de autori, Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter și Gheorghe Crăciun (cel din urmă un „textualist integral”, el fiind concomitent teoreticianul și practicantul conceptului, asemenea scriitorilor *tel-quelști*), semnează eseu *Experimentul literar*

*românesc postbelic*, însoțit și de o antologie de texte experimentale. Gh. Crăciun adaugă galeriei textualiștilor optzeciști a lui Radu G. Țeposu și alte nume. Scriitorii la care se referă au libertatea stilului, a tramelor, cunosc o emancipare a discursului doar visată de generațiile anterioare. „Există în această primă grupare un adevărat fanatism al căutării, al rătăcirii în zonele albe ale socialului și ale dicibilului, voința de a cupla propria experiență biografică cu experimentul retoric și lingvistic, de a depăși orice constrângere de gen sau stil și a inventa astfel cel mai liber discurs cu putință. În acest fel apare ideea textului, ca nouă formă literară. Gheorghe Iova propune noțiunea de «textuare», Mircea Nedelciu începe să definească «ingineria textuală», Gheorghe Crăciun investighează condițiile «autenticității» și relația dintre «trup și literă», Emil Paraschivoiu devine un obstetrician al limbajului în act, Ioan Flora rămâne poet și promovează o poetică enunțiativă, demetaforizată, Gheorghe Ene se dovedește în practica textelor sale un deconstructivist *avant la lettre*. Toate acestea, *afirmă scriitorul*, sunt date acumulate până în 1980 într-un fel de clandestinitate literară benefică, stimulând sedimentările ideatice, consolidând ceea ce s-a numit mai târziu «poetica textualistă» [201, 48].

Textualiștii au savurat la propriu și la figurat glamurul ideatic al concepției barthesiene despre literatură ca text și despre scriitură ca stare intelectuală și somatică a scriitorului. În renumitul său eseu *Plăcerea textului*, capitolul *Corpuri*, Roland Barthes invocă o expresie a erudiților arabi: „Vorbind despre text, erudiții arabi folosesc – pare-se – această admirabilă expresie: *corpul neîndoielnic*” [10, p.202]. Trecând în revistă variantele corpului, Barthes presupune că și textul poate fi o anagramă a corpului: „Să aibă atunci textul o formă omenească, să fie o figură, o anagramă a corpului? Da, dar a corpului nostru erotic. Plăcerea textului nu ar putea fi redusă la funcționarea sa gramaticală (feno-textuală), tot așa cum plăcerea corpului nu poate fi redusă la simpla nevoie fiziologică” [10, p.202].

Provocat de observația erudiților arabi și de teoria lui Roland Barthes, Gh. Crăciun, unul dintre cei mai prolifici textualiști ai generației '80, își construiește romanele în ideea reciprocității corp-literă, corp-text. „Există, în proza lui Gheorghe Crăciun, afirmă Mihaela Ursa, un nivel al scriiturii de grad zero (deși nu în sensul *tel-quel*-ist al sintagmei), un nivel la care declarațiile eului auctorial ajung să aibă valoare de adevăr identică cu declarațiile de poetică posibil de detectat în textele poetice ale aceluiași autor. Fără să scrie proză textualistă, Gheorghe Crăciun practică totuși o poetică particulară, în care textul ficțional respectă canonic un soi de convenție auto-impusă: scriitorul pătruns de «conștiința scrisului» se reprezintă pe sine în text la modul cel mai literal și

mai «social» cu putință. Cel mult, Gheorghe Crăciun practică un textualism tematic, dar nicidecum de formulă, concret [...]. Cronologic privită, creația sa beletristică marchează interesul pentru transformarea minorului în major ca mijloc de comunicare a realității, dinspre expunerea unor teze textualiste spre interesul pentru reinvestirea textului cu sens și pentru revenirea la corporalitate, respectiv la re-ontologizarea lumii cărții.”[249, p.14]

Fiind un tip aparte de jurnal, scris înaintea romanelor, volumul *Mecanica fluidului* este un program estetic. Scriitorul se declară anti-mimetic, un autor care își inventează mereu lumea și eul în structura mișcătoare a textului, care se produce și își modifică mereu corporalitatea. Corpul și corporalitatea rămân motivul central și al ultimului roman antum al lui Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*. Dincolo de conflictele corpului uman, naratorul observă paradoxul corporalității sonore și grafice a cuvintelor. Ludicul reacțiilor unei gândiri asociative de copil prezintă savorile romanului: „Cuvântul COCOȘ n-ar trebui să aibă creastă, nici coadă cu pene, nici «picioare-rășchitoare» (ca în ghicitoarea învățată la școală), nici solzi și nici gheare. El era mai degrabă un COCOLOȘ de hârtie, un ghem de linii mototolite, un ROSTOGOL mic și ușor [...]. Ocolul pe care îl făcea de la un cuvânt apropiat la alt cuvânt apropiat nu era chiar atât de mare și continua să gândească mai departe la COCOȘ, strângând în urma lui o mulțime de alte cuvinte rotunde, umflate ca niște bășici: COȘCOVIT, CORCOLIT, SOROCOVCĂ, COȘNIȚĂ, COCOR, CORDON, CORIDOR, ICUSAR, MOGOȘ, GOGOȘ, DODO, BOBOC, BOLOBOC, COC”[82, p.18, 19].

Romanul optzecist mizează în exclusivitate pe reinventarea limbajului. Și în proza din stânga Prutului textualismul prinde rădăcini, dând câteva titluri de referință. Mai întâi Vitalie Ciobanu în romanul *Schimbarea din strajă*, în partea finală, unde jocurile de perspective capătă motivare și vizibilitate, redefiniște, din mers, ontologia genului. Pentru autor romanul devine „ambalaj de cuvinte” [231, p.33]. Em. Galaicu-Păun inventează în anti-romanul său *Gesturi* o lume construită din gest, la care ne-am referit pe larg în cartea *Jocurile alterității* [213, p.146-155]. Deliberat textualist însă este cel de-al doilea roman al său *Țesut viu. 10 x 10*. Autorul țese pânza ca pe un mesaj de amor, ca o Penelopa fidelă alesului său. Aici alegerea fu simplă, ea îi veni singură spre a-l ferici și a-l oropsi totodată; or scriitura, ambalarea corpului romanului în limbaj devine ispită, caznă, dăruire și jubilație. În dialogul latent al romanului este antrenat ca interlocutor nimeni altul decât pe Roland Barthes, din opera căruia traduc – în paralel cu scrierea romanului – autorul și – în paralel cu nararea întâmplărilor – naratorul. Spectacolul scriiturii, al țeserii țesăturii vii – un fel de spirală ADN care se mișcă mereu (iată un imposibil *perpetuum mobile!*) – este fascinant. Textul devine o lume autonomă, un alt tărâm.

Or, afirma Roland Barthes, „plăcerea textului e clipa în care corpul meu își va urma propriile idei – căci corpul meu nu are aceleași idei cu mine” [10, p.202].

Demonia textului, care își ia autorul și personajele în stăpânire, este anunțată programatic în 1992 de către un alt textualist reductibil, Gheorghe Iova, în cartea sa *Texteiova*, autorul stabilind un liant identificator între cele două alterități ale eului: Iova și Textul. „Trebuie să scriu, afirmă naratorul impersonal, (o carte) ca să pot muri. Uzajul, la diateza activă, a verbului morții, «omul a murit», «îl priveam când murea, vedeam (?) că moare», își are firescul său. Sunt un om greșit scris. A trebuit să am conștiința că sunt scris neîncetat din toate direcțiile. Se zice așa: «judecat greșit». Va trebui să treacă foarte mult timp până să se corecteze greșelile din acest text (scrisa vieții mele). Cum singurul text de autor, în care deciziile omului au o oarecare aparență de validitate, este testamentul, vedeți, îl voi scrie. Îmi închipui că vor exista oameni, care să găsească un motiv pentru a pune problema adevărului vieții mele. Acest lucru îl prevăd după moartea mea, oricât de mult aș trăi. Nu cred că moartea mea va fi un eveniment. În acest sens, că moartea mea va declanșa preocuparea pentru adevărul meu, al ființei mele, al vieții mele. Așadar, e indiferent când mor. Ca și Rimbaud, am descoperit devreme, la 19 ani, că textul literar, ca orice text, participă la falsificarea vieții umane. Am încetat să scriu. Am încetat să fiu. Încet-încet. Ceva care se prelungea” [201, p.213].

Conștiința ludică și experimentală a textualiștilor se manifestă mai pregnant ca la orișicare alt optzecist în textele celui de-al treilea Gheorghe, Gheorghe Ene. „Deconstructivistul *avant la lettre*” [201, p.46] ascultă spovedania autentică a textului care trăiește o libertate și o autonomie absolută. Cu alte cuvinte, face ce vrea cu sine: se încarnează, reîncarnează, descarnază, se destramă și se rețese, jucându-se cu sensurile, savurând frumusețea și insolitul noilor sale textuări: „Mi-am dat seama că voi fi continuat fără a fi lăsat să respir, ceea ce s-a și întâmplat câteva secunde mai încolo: ÎN ASTA CONSISTA INSINUANTA INSECTĂ CARE INSISTĂ SĂ STEA ÎN SISTEMUL SISTAT SĂ PERSISTE. Pe moment (ST! mi-am zis eu), m-am hrănit cu revelația unei reîncarnări, dar, cu timpul, am constatat că eram descarnat fără milă, făcut fărâme-fărâme, textuat în manieră textilă, cum le plăcea păstorilor mei textuanți să mă textualizeze (PST, mi-aș zice, s-a zis cu mine!). Dar să știți, la originea acestei metode intertextuale nu s-a aflat nici unul din intestinele mele, cu atât mai mult cu cât eu însumi în înfășurarea mea am început să fiu tocat și stocat” [201, p.217].

Jocul cu textul, instituirea unei adevărate dramaturgii a textului, modelarea trupului lui de mucava, automodelându-se pe sine ca autor într-o reciprocitate de natură ancestrală, au luat forme



din cele mai neașteptate. Optzeciștii au creat în interiorul paradigmei postmoderniste o adevărată autarhie a scriiturii ca țesut viu, a corporalității ei feminine prin excelență, lansând în felul acesta o adevărată concepție estetică. Romancierii generației '80 au dezvoltat teoria *Tel-Quel*-ismului și au proiectat în cărțile lor un amplu spectacol de limbaj, în care scriitura și textul au devenit eroii centrali.

Un tip aparte de textualism, *mistic*, este propriu optzecistului basarabean (mai mult modernist decât postmodernist) Nicolae Popa. S-a afirmat, pe bună dreptate, că proza lui se remarcă printr-o neobișnuită alură mistică. Ceva nelămurit plutește, apare și dispare în cercurile romanelor și nuvelelor sale. În *Avionul mirosea a pește* atmosfera este impregnată de himerele thanatice și apolinice totodată ale rohmanilor. Ei sunt spiritele-oameni care trăiesc în lumea umbrelor, în universul numit „cealaltă lume”, cunosc tot ce se face „dincolo”, păstrează memoria sentimentelor pe care le-au încercat cândva, sunt în așteptarea celor de „dincolo”, iar „dincolo” pentru ei nu este decât un „aici”, locul vieții celei aievea, viața pământească. În partea a doua a romanului autorul dezvăluie misterul lumii rohmanilor: „oamenii aceștia mici de statură, uimitori de albi la plete, umblă toată viața lor goi, înfășurați doar în transparența umbrei” [178, p.15]; „bărbații rohmani se roagă pe valea asta întinsă de lângă râu, îngenuncheați la adăpostul umbrei fiecărui copac; femeile și copiii, zice-se, se roagă undeva departe, în zarea albelor deschideri polare” [178, p.15]. Povestea rohmanilor este desfășurată în construcția romanului prin prezența tandemului rohmanul cel tânăr – rohmanul cel bătrân, care sunt spiritele celor plecați din lumea pământească. Autorul insinuează o anumită legătură între personajele din spațiul lumii reale a narațiunii și spiritele care au depășit condiția de ființă umană. Rohanul cel tânăr pare să fie Anatolie. El se roagă alături de bătrânul, care îi cunoaște motivul suspinelor și neliniștii: ea, pe ea o așteaptă. „Să vină să îngenuncheze la umbra copacului nostru.” [178, p.16] Rohmanul bătrân e singurul care cunoaște taina intrării și ieșirii în/din cele două lumi. „Bătrânul Pește-Șopârlă nu numai că știe cum să se strecoare spre lumea de dincolo, dar se spune că ar avea acolo un loc al său pentru înfățișare – undeva pe un deal, suportând cu greu rușinea de a purta veșminte, că altfel nici n-ar putea să urmărească în voie viața de fiecare zi, așa cum se arată ea pe acolo, la porțile unui oraș, de altfel foarte umbros, cu străzile scufundate în verdeață, un oraș în care nici nu îndrăznește să intre ca nu cumva să se lase subjugat de răcoarea acestor străzi și să uite drumul înapoi. Deși, trebuie menționat, orașul acela nu pare deloc dușmănos.” [178, p.16] Deviația fabulei spre istoria rohmanilor nu se constituie în atul romanului. Falia rohmanilor cu toată încărcătura mistic-simbolică din sistemul semiotic al

romanului este trecut și inexplicabil, bunăoară, în regimul unei existențe banale a câtorva indivizi care „lasă să se topească pe o masă de fer un bloc de pește congelat”.

Scriitorii postmoderniști sunt cei mai inventivi la capitolul modalități și tipuri de scriituri. Narațiunea secvențială practică de A. Stasiuk, bunăoară, se deapănă asemenea unui fir înnodat, porționat, din secvențe de viață ale fiecărui personaj, adunându-se într-un ghem cu noduri, pestriț. Trecerea de la o secvență la alta este intenționat ambiguizată. Se constată că narațiunea clasică este bruiată, iar activitatea naratorului ar putea fi calificată mai degrabă drept *denarare*. Concepția este specifică romanului postmodernist de ultimă oră, teoretizat de naratologul american Brian McHale, care afirma că „evenimentele narate pot fi denarate, plasate *sous rature*; și, aproape în același mod, existențelor proiectați – teatrul acțiunii, obiecte, personaje ș.a.m.d. – li se poate revoca *existența*. Desigur, efectul este cel mai acut resimțit în cazul personajelor, întrucât în special prin ființele umane proiectate cititorul devine implicat în lumea ficțională” [154, p.165].

În romanul *Negru și Roșu: 1930-2056* Val Butnaru cultivă *scriitura criptică*. La prima lectură (cu respectarea ordinii propuse de text) se creează impresia că cel de-al doilea roman rămâne întrucâtva în linia scriiturii anterioare, cea din *Cartea nomazilor din B*. În tot cazul, romanul reprezintă în bună măsură o criptogramă, care necesită descifrare. Deși se citește relativ ușor (se remarcă relaxarea frazei și a discursului față de stilistica primului roman), romanul necesită un anumit nivel de înțelegere din partea cititorului. Conceptul romanului-ieroglifă presupune ambiguizare și instituirea unor linii semantice oculte, la care va avea acces mai puțină lume. Acest tip de roman i-a solicitat autorului un plus semnificativ de imaginație și o arhitectură mai sofisticată. În general, Val Butnaru este autorul care își construiește romanele. El reprezintă lumea ambiguizată și distopică a realităților basarabene în faliile trecutului și în cele ale viitorului, iar cupele timpului adesea își scurg nisipul în direcții inverse. Impresia generală care te copleșește, prima impresie, este de lume alienată, în care întregul capătă proporții debilizate, distrofice, urieșești sau fragilități de bibelou.

### 5.3.3. Rescriituri

Noutatea postmodernismului în zona scriiturii este atribuită *rescrierii*. E aproape un truism a afirma că fenomenul rescrierii are vârsta celui de al doilea text care l-a urmat la apariție pe primul. „Vastul fenomen al rescrierii a fost studiat de numeroși critici moderni dintr-o mare varietate de

perspective. Formaliștii ruși, *constata Matei Călinescu*, au pus accentul pe *otstraneniye* («defamiliarizare», «înstrăinare») și deviere de la normă. Mihail Bahtin a propus o teorie dialectică mult mai complexă, a dialogismului și «carnavalizării». Structuraliștii și post-structuraliștii au tratat rescrierea în termenii intertextualității, unii dintre ei evidențiind elementul ludic (Roland Barthes în ultima parte a carierei sale, Jacques Derrida în comentariile la Mallarmé, Joyce sau Celan), iar alții preferând modelul agnostic sau confrunțational, derivat din teoria freudiană a refulării” [29, p.229]. Pe bună dreptate, rescrierea intră în filosofia dialogismului actului de creație, dezvoltată de M. Bahtin în „noul tip de gândire artistică”, numit convențional „polifonic” [279], al lui F. Dostoievski. Tot așa cum, rescriind, autorul poate institui în opera sa carnavalul intrinsec al retoricii, despre legile căruia a vorbit același exeget rus în lucrarea sa despre François Rabelais[279]. Pe de altă parte, lectura însăși înseamnă în structura de adâncime a procesului psihic rescriere. „Într-un sens mai larg, tot scrisul literar își are rădăcina ultimă într-o astfel de rescriere mentală.” [29, p.228]

Discutată sub aspect cultural, filosofic, epistemologic, naratologic, exersată intuitiv de-a lungul secolelor, valorizată asumată în postmodernism, rescrierea este adusă în actualitate de personajul lui Jorge Luis Borges, Pierre Menard, care își propune să rescrie romanul lui Cervantes. „Această operă, constată naratorul, poate cea mai semnificativă din vremea noastră, constă din capitolele nouă și treizeci și opt din prima parte a lui *Don Quijote* și dintr-un fragment din capitolul douăzeci și doi. Eu îmi dau seama că o astfel de afirmație pare o aiureală; scopul primordial al acestor însemnări este tocmai acela de a justifica această aiureală” [20, p.283]. Scriitorul Borges și naratorul „Borges” legitimează demersul personajului, oficializând prin urmare productivitatea unui nou concept naratologic în literatura de la mijlocul secolului al XX-lea. Deosebirea este că Pierre Menard este un personaj de ficțiune și demersul său este transficțional. Altfel, povestirea lui Borges se edifică într-o structură etajată de tip meta-meta-ficțional. Menard „nu vroia să scrie un alt *Quijote* – ceea ce ar fi simplu – ci *Quijote*. Și-i fără rost să mai adaug aici, *se confesează naratorul*, că niciodată nu a încercat o transcriere mecanică a originalului, nu-și propunea să-l copieze” [20, p.284]. Pariul lui Menard era „să producă niște pagini, care să coincidă – cuvânt cu cuvânt, rând cu rând” – din *Don Quijote*, dar nu ca Cervantes, ci ca Menard. Firește, povestirea lui Borges repune în ecuație o problemă mai veche, asumându-și-o deliberat. Actul scrisului este tautologic, precum „a vorbi înseamnă a te expune tautologiei. Această epistolă inutilă, de cuvinte goale, există, *afirmă Borges în povestirea Biblioteca Babel*, deja într-unul din cele treizeci de volume din cele cinci

rafturi dintr-unul din hexagoanele fără număr – și bineînțeles, există și negarea sa”[20, p.309]. Ideea lui Borges despre forma redundantă a literaturii este preluată de scriitorii postmoderniști. Literatura lor stă sub *Efectul Menard*, producător de noi artificii ludice. În general, tautologia pare starea de grație a ființei umane, în proiecția ei biologică, socială și culturală. Prin urmare, „tentativa de a fi nou, *afirma resemnată Tamara Cărauș*, este condamnată la repetare. Astfel, singura cale de a evita repetarea este repetarea conștientă” [30, p.71].

Optzeciștii au îmbrățișat ideea rescrierii conștiente, elaborate, aceasta fiind înainte de toate principiu de reprezentare a lumii prin scriitură, apoi varietate de tehnici, metode și procedee artistice. În cel din urmă aspect, rescrierea se manifestă în diverse forme ale intertextualizării trecutului literar național sau universal. Gh. Crăciun, care s-a raportat cu mare înțelegere la opera lui M. Eminescu, „rescrie” în parte unul din poemele lui. Ideea de copie conceptualizată într-o manieră inedită în romanul *Acte originale/ Căpii legalizate* revine în următoarele sale romane. Am putea afirma că primele romane ale lui Crăciun sunt construite în forma insolită a unor „căpii”. Ideea rescrierii, cu impresionantă diversitate de mijloace și procedee, persistă în această trilogie românească. Prin urmare, romanul *Acte originale/ Căpii legalizate* anunța relația de adâncime dintre texte și copie chiar din titlu. Romanul *Compunere cu paralele inegale* „(sau, se poate spune, alte *Acte originale/ Căpii legalizate*), cum afirmă Dan-Silviu Boerescu, poate fi considerat gramatica de bază a textualismului românesc” [18, p.V]. Cartea rescrie, după cum bine a observat Tamara Cărauș, romanul antic *Daphnis și Cloe* de Longos. Ceva îi nemulțumește pe actanți. Pe Ștefan Vlad, constată Carmen Mușat, îl nemulțumește absența adjectivelor din lucrarea lui Longos („Nemulțumit că din textul lui Longos, *Daphnis și Cloe*, «lipsește adjectivul, accentele particulare, lipsește esențialul: percepția», Vlad Ștefan (ambiguul personaj care revine în toate volumele lui Gheorghe Crăciun, îndeplinind deopotrivă funcțiile naratorului și ale autorului, se hotărăște să scrie o parafrază a lui Longos”) [162, p.161-162].

Dacă în cel de-al doilea roman autorul alternează în capitole separate rescrierea romanului lui Longos cu nararea „iubirii contemporanilor”, în cel de-al treilea roman, *Frumoasa fără corp*, tehnica se complică și rescrierea își sporește gradul de sofisticare, naratorul lucrând în planul conotației arhetipale. Textul nu este o copie, fie și „legalizată”, nu este o compunere cu paralele, fie și „inegale”. *Frumoasa fără corp* reiterează în formule „tautologice” – pentru a folosi termenul lui J.L. Borges, de îndrăgostiți contemporani, textul de „gradul unu” – basmul eminescian *Miron și frumoasa fără corp*. Titlul romanului trimite pe linie dreaptă la textul prototip, dar dezamăgirea

ne paște de îndată ce intrăm în „pădurea narativă” [91]. Nici urmă de romantism eminescian, de efecte ale unui eros exaltat. Romanul se construiește într-o serie de alterități ale cuplului de îndrăgostiți. Femei reale și himere populează cu prisosință romanul și imaginația personajului masculin, un intelectualul cerebral, îndrăgostit iremediabil de femeia ideală, subiect care va reveni și în romanul neterminat, publicat postum, *Femei albastre*.

Tehnica rescrierii este variată, autorul îmbinând câteva tipuri de intertextualitate, cum ar fi rescrierea „menardiană”, cuvânt cu cuvânt, și cea „formal-psihologică”. Rescrierea literală e redusă la recitarea de către George a unei strofe din basmul eminescian: – „De vei merge în ajunul/ Mult senin din Anul Nou,/ Pe când cerul se deschide/ La al lumilor ecou,/ Atunci ea vine asemeni/ Printre stâncele de cremeni/ Lângă lacul de smarald,/ Ca să-și scalde sânii gemeni/ Unde zânele se scald!” [92, p.54]. Efectele scontate se obțin în teme prin *rescrierea psihologică*. Crăciun nu modifică punctul de vedere, nu refocalizează narațiunea (tehnică supuse unor serioase decelări în studiile de specialitate [19, p.247]). Seria de bărbați și femei din romanul *Frumoasa fără corp* constituie proiecții în prezent ale cuplului eminescian din basmul *Miron și frumoasa fără corp*. Splendidele descrieri ale corpului feminin, încântarea privirilor de bărbați ațintite asupra formelor prezenței feminine sunt minate de imaterialitatea acestor corpuri. Chiar de la începutul romanului Octavian este atras de misterioasa Pia. Contemplând-o, în privirea lui se revelează frumusețea abia tangibilă a femeii: „E o tânără zveltă, înaltă, cu pielea albă cu ochi întunecați, foarte vii, cu părul greu și roșu ca arama. Picioarele suple, gleznelor fragile, pantofii albi de pânză. Coborând scările, ea îi aruncă o privire fugară și ochii ei cunosc o fracțiune de secundă sclipirea umedă, curajoasă a curiozității provocatoare. Trece plutind pe lângă rondul de flori ce mărginește temeliea clădiri și dispare în curte, după dese tufe de liliac” [79, p.11].

E primul portret al *frumoasei fără corp*, lucrat într-o tehnică care îmbină inefabilul și mișcarea de plutire (de un romantism tipic eminescian) cu banala existență cotidiană. Romanul reiterează pulsația erosului între spiritualizare și proiecțiile lui în cotidian. De altfel, și la Eminescu, Miron navetează imaginar între cele două proiecții ale femeii: femeia obișnuită, din carne și iubire, și cea ideală, din inefabil și iubire.

Fără a banaliza termenii, autorul, care narează și se narează disimilat în substanța personajelor sale (autorul-narator se declară obosit de „tot soiul de personaje în pielea cărora mă simțeam ca și cum aș fi fost îmbrăcat în niște haine prea strâmte” [79, p.312]), trece neobservat povestirea (care pare a fi mai mult o amplă descriere, o meditație asupra scriiturii) din regimul prozei cotidiene în cea

profund simbolică și metaforică. Dorințele și imaginația personajului masculin sunt aprinse de chipul unor *alterității feminine* în mișcare: Pia, Ioana, Adela. Coloana de aer zvelt ispititoare, dar intangibilă tremură la orizontul echinoxial al unui șir de avataruri masculine. Octavian, Gil, Vlad, Miron, George, ispitiți de frumusețea ei fără egal, „încearcă iar și iar s-o atingă s-o mângâie, încearcă iar și iar s-o sărute, dar umerii ei, gura ei nu există. Se repede să-și înnoade brațele în jurul mijlocului ei subțire, dar el cuprinde mereu numai aer. Numai aerul trupului ei, aerul amăgirii” [79, p.306].

Când se pare că materialitatea corpului feminin admirat și adușmeșat de simțurile masculine devine posibilă, iar atingerea inevitabilă, corpul frumoasei se volatilizează implacabil, se mistuie în ilaritatea ei de himeră. Corporalitatea misterioasă se stinge. Inefabilul este anulat de șirul de întâmplări cu totul banale, pline de prozaism.

Oglinzile și lumina sunt imaginile-cheie ale romanului *Frumoasa fără corp*. Astfel, întregul roman este conceput într-o multitudine de oglinzi care reflectă relația celor trei entități ale textului eminescian: Miron, femeia concretă și femeia ideală. În capitolul *Lepădarea de piele*, adevărată revelație a cititorului, premiu pentru parcurgerea conștiințioasă a capitolelor anterioare, executate în maniera unui textualism dens, autorul include o captivantă confesiune, din care desprindem „sensul primar” al mitemului rescris în multiple variante. Cine este *frumoasa fără corp*? E „pasărea de aer din copilărie”, e vocea de care s-a îndrăgostit, e „fata fără nume”, e „un fel de fata morgana”, e femeia de litere și hârtie a textului scris? Este *scriitura* însăși. Gheorghe Crăciun rescrie poemul eminescian în palimpsest pe falia sensului profund, filosofic al textului. Scriitura, femeia cu trupul de literă devine acea himeră după care se ia mereu scriitorul. Ea este însăși ispita care îl sălășluiește. El, cel care o creează din trupul său, din visele și proiectele sale, din pulsațiile fiziologice, din efortul fizic de a scrie șirul de litere, și cuvinte, și propoziții, și fraze, cel care năzuiește mereu să-i dea corp, nu are nicidecum certitudine că i l-a dat.

#### 5.4. „L'ÉCRITURE, MON AMOUR”: ROMANUL-ARS-PO(I)ETICA

Pentru încheierea periplului analitic în spațiul romanului optzecist transnațional-românesc-basarabean am inclus o lucrare, numită de autorul ei *roman*, calificativ contestat de unii dintre confracții săi. Paradoxul acestui roman totuși rezită în originalitatea lui. Este mai mult decât un roman, altceva decât un eseu intertextual, nu este doar o autobiografie livrescă. Pentru a-i scoate

în evidență complexitatea generalizatoare și sincretică, am considerat că această carte este un *roman-ars-po(i)etica*.

În anul 2011, după mai bine de 15 ani de la publicarea romanului *Gesturi. Trilogia nimicului*, Emilian Galaicu-Păun a scos de sub tipar romanul *Țesut viu. 10 x 10* [102]. În interviurile acordate, scriitorul dezvăluie vârsta textelor de anticipație a conceptului de roman – anii 1986-1988, când își trecea doctoratul la Institutul de Literatură *Maxim Gorki* de la Moscova. Câteva fragmente ale acelor vremuri au fost țesute în pânza romanului. „În toți acești 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 parțial în *Cap. 6. F(...)M*, mă culcam și mă trezeam cu gândul la «Țesut...».” [104, p.74] Perioada de gestație a operei a inclus și câteva discuții cu Gheorghe Crăciun, autorul romanului *Pupa russa*, care și-a încurajat prietenul să-și ducă la bun sfârșit proiectul narativ. În semn de omagiu, cea de-a doua ediție, revăzută și „*remake-tată*”, este dedicată acestui ilustru prozator optzecist: „Memoriei lui Gheorghe Crăciun (1950-2007), primul care ar fi vrut să citească această carte” [103, p.5].

Cea de-a doua ediție a romanului a văzut lumina tiparului în anul 2014. Emilian Galaicu-Păun nu este primul optzecist basarabean care își rescrie sau „*remake-tează*” textele. Și romanul *Gesturi. Trilogia nimicului* este rescris & reșezat în pagină în ediția a II-a. Deși criticul Eugen Lungu, cum mărturisea la lansarea celei de-a doua ediții a romanului, îl sfătuisese pe autor să nu se lanseze în „revederea” construcției și scriiturii, ci să mai scrie un roman, Emilian Galaicu-Păun a modificat totuși textul, inclusiv la nivel structural. Introducerea unei atenționări, aparent inutile, în paratextul romanului *Mic îndreptar de lectură*, dezvăluie frustrările autorului, căruia i s-o fi aruncat acuze, de diferit gen, în legătură cu mesajul și caracterul *prea* autobiografic al romanul său. Chiar dacă lucrurile vor fi stat astfel și oricât s-ar strădui autorul să îndepărteze pista biografică de lectură, pe ea oricum se va merge. Avertizarea precum că „ORICE ASEMĂNĂARE CU O PERSOANĂ REALĂ ESTE RODUL IMAGINAȚIEI ACELEI PERSOANE” [103, p.6] va funcționa parțial, nu va funcționa deloc sau, și mai bine, va stârni interes și mai mare pentru biografiști. Deferită lecturii, cartea aparține în cea mai mare măsură cititorului. Scrierea acelei fraze cu majuscule, denotă, fără îndoială, emoțiile omului din carne și oase Emilian Galaicu-Păun, ale celui care-și pune semnătura pe lumea de hârtie a romanului *Țesut viu. 10 x 10*.

În celelalte modificări se simte o îmbunătățire evidentă a textului. În tot cazul, varianta din 2014 vine cu surprizele sale. *Summary [dressed]*, bunăoară, trecut din epilog pe funcție de prolog

dă tonul romanului, în care aventura scriiturii devine prim-planul textului, iar autorul acceptă că dragostea lui este scriitura însăși. *Frumoasa fără corp* din poemul lui Mihai Eminescu, cea din romanul omonim al lui Gheorghe Crăciun, devenite aici *Frumoasa adormită*. Ea recapătă corp acum în romanul scriitorului basarabean: „Frumoasa adormită se trezește la viață, respiră prin toți porii, își ia-n stăpânire corpul, iat-o acordându-și simțurile; după felul în care-și scrutează răsfrângerea se cunoaște că, dintr-o clipă în alta, nu se va mulțumi cu contemplarea de sine, ci va căuta confirmarea în ochii altcuiva – bărbat sau femeie, să sperăm pentru ea că-i bărbat – dezbrăcând-o din privire, și care la rândul-i („*Au suivant! Au suivant!*” răsună-n urechi cântecul lui Jacques Brel) se va da peste cap ca s-o scoată, dacă nu Miss Univers, cel puțin Miss Scris” [103, p.7].

Schimbarea titlului Cap. 2 din *Scrisoarea tatei* în *Casa de corecție de tip familial* sugerează din nou o posibilă interpretare a semnificațiilor din fragmentul dat, dar și din întreaga carte. Renunțarea la titlul *Intermezzo*. „*Carte nu știé...*”, în favoarea modificării *Cenotaf*. „*Carte nu știé...*” este de asemenea un gest de reducere din ambiguitatea semantică. Romanul – text palimpsest – capătă și grafic această formă. Cu toate acestea, *Cenotaful*, ca „monument funerar ridicat în amintirea unei persoane decedate ale cărei oseminte se găsesc în alt loc sau au dispărut,” amplifică ideea de palimpsest ferpar. Romanul în cea de-a doua ediție se așază evident în categoria scriiturilor recviem sau a unui *Te Deum*.

#### 5.4.1. Sub semnul lui *anti-*

O soluție mai simplă, decât anularea subiectului clasic și instituirea unui anti-subiect sau a subiectului fragmentat, pentru un roman atât de complex nici că se putea: 1) un narator, fără nume, ca toți naratorii omniprezenți, reconstituie viața protagonistului ...n, văzută de la pre-naștere spre anul de grație al maturității și al prezentului – un fel de prezent al scriiturii...; 2) paralel și concomitent este reconstituită, cu importante analepse și metalepse, istoria comunității din care au făcut/ fac parte bunicii, părinții, protagonistul, în fine, lumea constituită din oameni concreți, cunoscuți aievea sau din narațiuni și lecturi...; 3) implicit și organic, povestea unei biblioteci consumate de textura formației intelectuale a personajului și în ricoșeurile asociative ale naratorului; 4) istoria scrierii/ țeserii romanului însuși; 5) etc. posibile linii, care pot fi descoperite și redescoperite la eventuale alte lecturi, deoarece romanul *Țesut viu. 10 x 10* este un text generativ și în continuă gestație a semnificațiilor. Criticul Eugen Lungu, în amplul său eseu *Țesut viu. 10 x*



10. *O posibilă interpretare*, a remarcat fibrele epopeice ale romanului care are și factură de veritabilă *saga*. „Fără o linie distinctă de subiect, romanul e poliedric-mozaical, antrenând în structura sa complexă o mulțime de deschideri epice cu o stufoasă variațiune tematică” [141, p.209].

Romanul reinventează tipicul traseu inițiativ al unui neofit. ...*n* descoperă lumea pe cont propriu: primele amintiri despre bunici, despre locul nașterii, fatala – arhetipică – neînțelegere dintre *părinți și copii* (văzuți ca părinți și bunici), efectele ei dezastruoase pentru lumea unui copil atașat de bunici, experiențele unei copilării în Ch-ău, nenumăratele locuri în care își caută aciuare familia unui scriitor și a unei profesoare de limba și literatura română, cu cei doi fii ai lor, cu tot atâtea experiențe de formare/ descoperire a fațetelor – lumini și umbre – existenței: școala, palatul pionierilor, cercul dramatic, facultatea (de litere), primele experiențe erotice, plăceri și perversiuni, mulțimea de capcane, dintre cele mai diferite, ale existenței în labirintul unui oraș... Pânza crește fir cu fir, ghemul se desface într-un fel cu totul neașteptat, încât îți vine să crezi că și-a rup firul sau că și l-o fi pierdut pe sub vreun tălpig, poate între cele șapte-nouă ițe al uruiocului... Astea toate – dacă ne gândim la stativele unui macat în care se țese un ozor măiestrit, cu semne și înțelesuri magistrale, sau în umbra oblică a războiului de țesut (asemenea celor din Antichitate) – fac parte din roman. Ozorul ca de puzzle, șotron sau origami, băătura („Bate, bate bine! îi spune bunica Emilia lui ...*n*, când acesta se așază în locul ei la război”) densă, extrem de densă ca în covoarele alese cu mâna („Covorul să stea în picioare!” asta era cerința țesătoarelor de covoare alese în Basarabia), se umplu cu nenumăratele fire ale vieții unei lumi sud-estice din perioada postbelică până în chiar anul umplerii uruiocului. Localizată în Basarabia, între U-ești, un sat din nord, și Ch-ău, în RSSM, parte componentă a URSS, acțiunea romanului poartă cititorul pe urmele personajelor până la Moscova din perioada lui M. Gorbaciov, cu *Glasnosti și Perestroika*, înapoi în Basarabia, RM deja după 1991, de aici în Franța, Madagascar, China, Rusia, în România – de nenumărate ori... Cu alte cuvinte, spațiul se lărgeste progresiv, dar și timpul își răsucesce mereu volutele, buclele retrospective, făcând loc unor impresionante secvențe de viață din perioada stalinistă, bunăoară, sau memorabile fișe de lectură, care legitimează prezența timpului bibliofil și livresc în roman.

Protagonistul. ...*n* este structural un non-personaj, adică este cum nu sunt personajele tipice, mai degrabă „în cazul acestei proze, termenul personaj este mai mult decât convențional” [141, p.210], afirmă criticul Eugen Lungu. Autorului i-a plăcut să se joace teleportând în câmpul romanului o entitate care poate provoca orgoliul fiecăruia, altfel cum s-ar putea înțelege cele afirmate aici:

„Bietul ...*n* nici măcar nu accede la statut de personaj [...], ci este un soi de «pantofior al Cenușăresei», pe care oricine (de gen masculin, se înțelege) îl poate încerca, dar nu oricui îi vine!” [104, p.77] Cu toate acestea, exegetul se vede nevoit să facă uz de termenii consacrați de analiza romanului. Este evident că narațiunea este centrată pe ...*n*, el fiind, în accepția tradițională, personajul principal, nu însă fără a se ține cont de „specificul” focusării punctului de vedere în roman. „«Centrarea» pe ...*n* a narațiunii – la fel cum pictorii încep un tablou punând un punct pe pânză, și pentru mine ...*n* constituie punctul de sprijin al universului narativ, fără să nutresc totuși ambiții arhimedice” [104, p.77], susține autorul.

Eugen Lungu persiflează, motivat se pare, preocuparea lui Emilian Galaicu-Păun pentru un anume tip de ornare, pentru un fel de hedonism al scriiturii și al arhitecturii colosului său „fragmentariu”. „Proza lui Emilian Galaicu-Păun este «bătută» cu o mulțime de gadgeturi, ceea ce o face foarte asemănătoare cu mașinile moderne. Acestea au o sumedenie de giumbușlucuri care nu fac vehiculul mai rapid sau mai rezistent, dar fură ochiul privitorului și lasă cu gura căscată pe amatorii pasionați de suprafețele nichelate și beculețele multicolore. Unul dintre cele mai interesante gadgeturi ale romanului, care pare a-și justifica rostul, este chiar numele personajului central, marcat [...] printr-un ...*n* redat uneori cu literă italică, alteori cu dreaptă.” [141, p.225]

Polisemantic, cu jocuri semantice ridicate la puterea *n*, personajul cu *nume-gadget* ar ieși din prenumele Emilian (...*n*), cum sugerează grafic textul lui Eugen Lungu, dar ar induce și o imprecizie inerentă indeterminării, un fel de semn al depersonalizării, un indiciu accentuat al necunoscutului, un *n* oarecare etc. Cu toată ambiguitatea strecurată în codul denominării, personajul principal al romanului este un intelectual, un scriitor, care prin intermediul naratorului – un *alter ego* – își reconstituie viața cu tot ce au însemnat momentele esențiale ale formării sale. Romanul, fiind o re-constituire, nu urmărește desfășurarea cronologică a evenimentelor, întâmplărilor, ci linia a-logică sentimental-lucidă a memoriei, desenul ludic al unui joc de copil, când se sare dintr-o „căsuță a destinului” în alta aleatoriu, parcă fără sens, parcă fără rost... Dar câte din acțiunile omului își arată noima în momentul săvârșirii lor? Abia trecerea timpului le va umple de semnificații. Prin urmare, romanul *Țesut-viu. 10 x 10* are construcția unor casete ale mitului personal și ale istoriei colective. Văzut ca un spațiu care înmagazinează experiențe formative, romanul este asemenea dulapului-catalog cu fișiere dintr-o imensă bibliotecă. Poți deschide orice casetă și, parcurgând-o, afli cum s-a bifurcat, trifurcat traseul inițiativ al personajului și al lumii în care trăiește. Tot atât de bine, narațiunea, ordonată de această dată pe

orizontală, este asemenea pătratelor cu numere încrucișate ale șotronului. Din cartea zodiilor, o mâna nevăzută i-a ales protagonistului, cu o pietricică aruncată la nimereală, un destin, iar rememorarea țâșnește de îndată ce pătratul negru al istoriei este atins.

## 5.4.2. Alchimizarea conceptual-narativă a tipologiilor românești

### 5.4.2.1. Romanul formării

Apariția în 2014 a ediției a doua a romanului, „revăzută și *remake*-tată,” lansează conceptul de „reciclare” a textului. Em. Galaicu-Păun este considerat drept unul dintre cei mai conceptualizanti autori din literatura română contemporană, el patentându-și practic expresia „poeme reciclate”. Cu toate precizările, cartea rămâne în continuare un *bildungsroman*. Protagonistul, ...*n*, parcurge o centripetă cale de formare a personalității sale, urmărită în sens invers, centrifug deci, de către narator: „Prin empatie, urma să învețe «numai pe patru și cinci», să crească – vorba vine – «cu frică de părinți», să ajungă om mare, iar la sfârșitul vieții, după ce-și va fi făurit o biografie-model, să fie înmormântat, cu onoruri militare, în zidul Kremlinului, alături de urna cu cenușa lui Gagarin (întrebat ce vrea să ajungă când va crește mare, avea răspunsul gata – «Cosmonaut!!!» – ca și majoritatea colegilor săi de clasă)”[102, p.13-14].

Prin urmare, romanul are la bază perspectiva narativă a unei retrospectivii, care urmărește, umorist-ironic, devenirea personajului, începând cu vârsta pre-ființială, când abia de i se căsătoreau bunicii, de i se nășteau părinții, de i se nunteau, trecând apoi la primele amintiri ale lui ...*n* („O copilărie la două capete, al tatălui și al lui Lenin, cu care să fie mânat din urmă”[102, p.14]) și de acolo până la primele experiențe erotice, care îl aruncă în viața cea reală, dură și neiertătoare. Pe această osie se mișcă serii de personaje: bunicii, părinții – un tată autoritar și posesiv, cu scurte accese de blândețe, mama plină de duioșie, înrobătă de autoritatea tatălui, – un frate mai mic, de care trebuie să aibă grijă mereu, vecini, iubite, coleg(e)i, prieteni, personaje din cărți, din filme etc. Formarea lui ...*n* are loc în URSS, în spațiul semantic și stilistic al imperiului roșu. Tatăl reprezintă una dintre figurile memorabile ale romanului, mai bine prinsă în pastele cromatice ale desenului narativ, chit că mama este surprinsă în culorile duioșiei, ca și bunica Emilia, cu chipul ei ca din icoană. Imaginea tatălui i-a solicitat autorului efort de concentrare, de sinteză socială, istorică și, de ce nu? familială, fapt despre care mărturisește el însuși: „«Tatăl» constituie o ridicare la putere a ideii de autoritate într-un regim paternalist, și totodată, o *summa* de caracteristici ale «primei generații încălțate» –

mi-a trebuit multă imaginație «abisală». Dar și o rimbaldiană «dereglare a tuturor simțurilor», pentru a construi acest Personaj, singurul adorat & temut – alte personaje fiind pur și simplu iubite sau urâte –, după modelul lui Dumnezeu-Tatăl veterotestamentar” [104, p.77].

#### 5.4.2.2. Romanul social

Pe alt palier al clasificării, *Țesut viu. 10 x 10* este un roman social, îngemănat din nenumărate povești de viață, care, puse în coerență și ruptură totodată, au metabolizat și povestea protagonistului. Personajele, multe și fragmentare, asemenea pieselor dintr-un caleidoscop, populează o epocă încărcată de evenimente dramatice: de la perioada stalinistă a represaliilor și deportărilor în Gulag, de la vârsta fericită a copilăriei cu octombrei și pionieri, cu recitaluri în scena congreselor PC al RSSM, de la emigrarea evreilor din Chișinăul postbelic până la evenimentele din 7 aprilie 2009 și până la un încoace temporal oprit în momentul scriiturii. Poveștile țesute în pânza celor 10 capitole concurează dramatismul și tensiunea vieții celei adevărate, iar fiecare istorie ar putea constitui subiectul unui roman aparte. Memorabile sunt, bunăoară, istoria tragică a uneia dintre iubitele lui Beria sau povestea „perioadei moscovite” din biografia lui ...n etc. „Din aceeași perioadă moscovită datau discuțiile despre scoaterea lui Lenin din mausoleu, în ideea că, abia după ce rămășițele sale pământești vor fi înhumate, lucrarea sa diabolică va lua sfârșit. Alții, chipurile, mai inițiați, afirmau că, dacă Vladimir Ilici a fost capul relelor, cordonul ombilical al Marii Revoluții Socialiste din Octombrie rămânea Kaganovici (n. 1893), singurul din «primul cerc» al apropiaților lui V.I. Lenin de care Stalin nu s-a atins, și deci atât timp cât acesta-i în viață, дело Ленина живет и побеждает.” [102, p. 118]

#### 5.4.2.3. Romanul erotic

Dragostea și setea avidă de eros, arhetipala mișcare a facerii, pre-facerii, re-facerii („ne prefacem, eu pe tine, tu pe mine” [102, p.28]) reprezintă o altă dimensiune esențială a romanului *Țesut viu. 10 x 10*. E de înțeles că anume erosul prinde firele povestirii în băătăura textului, cu atât mai mult cu cât protagonistul se dezvăluie, parcurgându-și arhetipalul traseu inițiativ, din care nu are cum lipsi dragostea, după cum observă și Mihai Iovănel: „Trezirea scriitorului găsește o temă complementară în trezirea și apoi manifestarea erotică – o temă barthesiană, s-ar putea spune, Rolan Barthes fiind în materia de referințe una dintre prezențele marcante în roman [...] Textul însuși [...] este suprasaturat de o încărcătură erotică – întinsă, iarăși, pe un spectru de la sordid la sublim” [121,

p.13]. Nenumăratele (sau cel puțin așa par, grație efectului de multiplicare al oglinzilor) aventuri amoroase prin care trece personajul, istoriile pe care le narează el sau istoriile care li se întâmplă celor care formează contextul uman al romanului alcătuiesc o densă rețea de ape erotico-freatice ale lumii pe care o reprezintă scriitorul, iar lumea din *Țesut viu. 10 x 10* este mânăată în viață de un libido exacerbat. Această stare de fapt ar putea obosi anumite categorii de cititori, pe altele ar putea să le vrăjească, dar prezența ei obsesivă în textul romanului are o motivare profundă. Exasperanta adulare a erosului nu este altceva decât alungarea, îndepărtarea unei instinctive frici de moarte. În roman se poartă o polemică ireconciliabilă între dorința de a trăi/de a iubi și frica de moarte.

#### 5.4.2.4. Romanul ferpar

Romanul *Țesut viu. 10 x 10*, „un pomelnic cu paginile amestecate”, este marcat de un profund sentiment thanatic. Autorul însuși afirma că romanul nu este „atâta cartea vieții mele, cât mai cu seamă Cartea morților dragi, ai familiei și nu numai” [104, p.74]. Recviemul morților dragi, poveștile cărora se adăugă ca într-o deschisă carte a vieților și morților de la bunici, de la duioasa bunica Emilia, la Mariana Marin și Ioan Flora, la Gheorghe Crăciun ș.a., ș.a., ale căror plecări i-au marcat lui ...n viața și scriitura. „Trei mese de pomenire pe zi, fără a mai pune la socoteală praznicele de 9 și de 40 de zile, așa s-ar cuveni să arate regimul său alimentar atunci când se așterne pe scris, *observă naratorul*. Colivă de grâu fiert pe post de madlenă proustiană. De sufletul adormiților Miron I., Dorian, Aurel și – la *five o'clock* – al Valentinei, ca și cum sufletele morților ciugulesc din palmă.” [102, p.125]

Ediția a doua a romanului este închinată, cum spuneam, memoriei regretatului scriitor Gh. Crăciun, cel care a apucat să citească 7 din cele 10 capitole ale scrierii și care se prindea chiar, în toamna lui 2006, să-i fie redactor de carte (n-a fost să fie!), iar în final autorul a adăugat un semnificativ *Columbar* al personajelor pomenite, fie și în gând, în paginile cărții, în care pentru morții săi naratorul a inclus câte o fișă, asemenea unui pomelnic. De la primele pagini, puse sub premoniția unei colege de clasă, iminența morții îl urmărește pe ...n, care, în ani, petrece dincolo oameni dragi – reperi esențiale ale lumii sale. Lumea lui se scurge implacabil, asemenea nisipului din clepsidră, în cealaltă cupă... Cu romanul *Țesut viu. 10 x 10* Emilian Galaicu-Păun a dat literaturii române una dintre cele mai rafinate cărți de omagiu adus prietenilor, oamenilor dragi dispăruți din lumea de aici.

#### 5.4.2.5. Romanul scriiturii

Emilian Galaicu-Păun lucrează în interiorul limbajului, el face o operă de limbaj. Când afirm acest lucru am în vedere explicația scriitorului și naratologului englez D. Lodge adusă afirmației lui M. Schorer, care considera că limbajul romanului scapă studiilor naratologice, prin limbajul romanului înțelegându-se „limbajul utilizat în scopul creării unei anumite texturi și a unei anumite nuanțări care ele însele fixează și definesc teme și înțelesuri” [138, p.12]. În romanele lui Em. Galaicu-Păun limbajul, modalitatea de țesere a pânzei textului contează înainte de toate. „Emil este realmente un virtuoz al limbajului (pe lângă că dispune de o memorie fenomenală! or, așa ceva nu poate veni decât dintr-o realitate trăită, nu... imaginată-născocită!)” [14, p.48], afirma, pe bună dreptate, prozatorul Vl. Beșleagă, arătându-se încântat și cucerit de scriitura romanului *Țesut viu. 10 x 10*. Încă de la început romanul a fost definit drept o mostră de textualism (între paranteze remarcăm că M. Iovănel își intitulează cronică la cea de-a II-a ediție a romanului, nici mai mult nici mai puțin, *Textualism atroce!*), cel puțin asta se înțelege din postfața la prima ediție, semnată de poetul D. Tudoran, care crede, nu fără temei, că personajul, unicul personaj al romanului este cuvântul: „Personajul principal – singurul cu identitate certă – al acestei cărți este cuvântul. Celelalte apar, cresc, se maturizează, câștigă, pierde sau intră în decrepitudine în funcție de cât, când, cum și cu ce folos țin pasul cu personajul principal – cuvântul. *Țesut viu. 10 x 10* este un adevărat maraton, chiar dacă, atunci când recunoști ceva, te poți trezi crezând că e o probă de sprint” [234, p.335].

Întrucât „Emilian Galaicu-Păun «dovedește o fericită neglijență pentru legile romanului»” [234, p.335], cititorul ar fi în drept să-i citească cartea cum îi vine, inclusiv prin grilă textualistă sau non-textualistă, ficțională sau non-ficțională, cu atât mai mult cu cât autorul însuși îl ia de personaj-reper pe R. Barthes, iar ...n traduce din opera autorului cu *plăcerea textului*... Totodată, romanul lui Em. Galaicu-Păun este mai mult decât un text, în accepția textualistă a termenului. *Țesut viu. 10 x 10* se situează în miezul autenticității scriiturii postmoderniste, a scriiturii romanului de actualitate, care reușește să îmbine într-o organicitate vie (organicitatea țesutului viu, cel din care se constituie trupul romanului, trupul literaturii) viața ca atare. Romanul dă o imagine de ansamblu a vieții, cu tot ce are ea frumos și abject, pudic și libidinos, înălțător și trivial, comun și intim... Cartea lui Em. Galaicu-Păun a fost citită, chiar dacă nu s-a scris în acești termeni, și ca un roman autobiografic, de exhibiție a eului etc. Pretându-se și unor asemenea modalități de înțelegere

(câți cititori tot atâtea variante ale romanului!), *Țesut viu. 10 x 10* este totuși un roman de ficțiune. Atâta doar că ficțiunea și-a modificat radical structura în postmodernism și aglutinează în burta sa de balenă multiple specii de *aqua scripture*: biografie și autobiografie, istorie intimă și istorie socială, fragmente din presa timpului, din studiile de geopolitică, lecturi, lecturi, lecturi – biblioteci întregi, bancuri, glume, amintiri etc., etc. La țâțâna lumii pe care o reprezintă romanul lui Em. Galaicu-Păun stă freudiana „polemică” între iminența morții și pulsațiile năvalnice ale libidoului. Oricât ar părea de repugnantă constatarea noastră pentru cititorul pudic, chiar acesta pare a fi adevărul lumii. Din implacabila dilemă autorul scoate mântuitoarea sa dragoste – *L'écriture* (cu nume francez, firește; or pasiunea autorului pentru limba, literatura și cultura franceză nu este de ignorat), pentru care instituie în textul romanului o adevărată *erotologie*. Exegeta M. Ursa afirma în cartea sa *Eroticon* că „erotologia, filosofie alternativă a iubirii, se alătură puterii vizuale a eroticonului pentru a construi o lume ficțională ghidată de un anumit *adevăr* despre iubire: ideea că iubirea e o chestiune de androginie sau că este o atracție fatală sau că este o putere creatoare sau că este o boală ori o metafizică sexuală devine legea absolută a unei ficțiuni date” [248, p.107]. Scriitura este „femeia fatală” pentru autorul-naratorul-protagonistul acestui roman. De dragul ei și pentru ea se țese întreg și de viu drept în temelii, de la creștet pân-în-tălpă, de la merișoare pân-la-ochișori. Este sacrificiul fără de care scriitura s-ar destrăma în van și-n vânt, în vânt și-n van. Totul cere un preț și cine scrie (de-adevăratelea) îl acceptă și-l achită.

Pe de altă parte, scriitura este plină de energii ludice și gravitate palimpsestă. În ampla sa exegeză asupra romanului, criticul N. Leahu afirma, la punctul 4 al demonstrației sale, că „scrierea este un joc anticanonic”: „Orgolios joc secund în umbra, retorică, a marilor construcții narative în ramă ca *O mie și una de nopți* și *Decameronul*, de care amintesc mai ales vastele reprezentări ale erosului și râsul plebeu, *Țesut viu. 10 x 10* evocă destinul, suferințele și extazul devenirii unui artist în vremuri ciumate. Dar, înainte de a fi un roman, scrierea este un proiect literar anticanonic al uneia dintre cele mai coerente conștiințe canonice din literatura română, așa cum arătam și cu alte ocazii” [126, p.53].

### **5.4.3. Arta po(i)etica, încorporare și absorbție**

Anti-canonicul roman este, în viziunea lui Eugen Lungu, „o complicată structură artistică ce sfidează cronologia și calendaristica evenimentelor în derularea lor istorică, intrarea și ieșirea din scenă a personajelor făcându-se după principiile epice ale unei proze, ce e drept, foarte «speciale»

și diferite de conceptul tradițional a ceea ce numim noi proză”[141, p.211]. La Emilian Galaicu-Păun țeserea, creșterea scriiturii se face din/ cu fraze-fire-segmente de ADN. Spunerea de sine și țeserea de sine în pânza unei narațiuni, care este marcată de cea mai personală scriitură, evitând totuși autobiografismul declarat, afișat, fad – aceasta este marca romanescă impusă de Em. Galaicu-Păun, el fiind profund conștient de cele ce a reușit să aglutineze cartea sa. Cu toate acestea, diferența dintre scrierea personală și scrierea autobiografică se impune de la sine. „Nu ai cum scăpa de scrierea cea mai personală (în niciun caz autobiografică), *afirmă autorul*, – o asemenea interpretare constituie o gravă eroare de perspectivă! În cel mai bun caz, se poate vorbi de niște «proiecții ale intelectului», cum ar veni *A Beautiful Mind*), unde fiecare frază e un segment ADN.” [104, p.75] Cartea lui Emilian Galaicu-Păun a fost citită și ca roman de exhibiție a identității auctoriale. Un ochi cu privirea limpede și lucidă ar contrazice această cale de lectură, deși obstrucționarea în totalitate a unei lecturi frivole nu ar fi indicată nici în cazul acestui roman, cum nu este indicată nici în cazul altor romane de genul *Lolita* lui Vladimir Nabokov sau *Tropicul Cancerului* de Henri Miller, sau atâtea altele... Oricare ar fi impactul unei paradigme de tipul celei numite *Ego proza*, care excelează la promoțiile mai tinere ale generației '80, romanul *Țesut viu. 10 x 10* al lui Emilian Galaicu-Păun este un roman de ficțiune, într-o vârstă când literatura își pierde iremediabil inocența speciilor. Granițele de gen ale romanului se diluează și se amestecă cu jurnalul, cu discursul exegetic, cu cel istoric și politic. Vocile critice ale celor care nu acceptă amestecul răsună tot mai strident. Puriștii formelor literaturii se fac a nu observa că viața de dincolo de geam este ea însăși un obositor și concomitent tonefiant amestec. Discursul romanesc elaborat, forjat la temperaturile clasice, este substituit cu narațiunea spontană, făcută *să pară* spontană. Or, acest gen de scriitură ascunde în laboratorul scriitorului ani lungi de redactare. Romanul lui Gheorghe Crăciun *Pupa russa* sau *Orbitor*-ul lui Mircea Cărtărescu au luat autorului/ autorilor ani buni de muncă, de izolare în schelăria unei construcții, care, nestăpânită bine sau ridicată șubred, se poate nărui peste cel care i-a dedicat ani buni din viața sa. Și romanul *Țesut viu. 10 x 10* și-a cerut drepturile în fața autorului vreo 14 ani...

Naratorul lui Emilian Galaicu-Păun se instituie în arhitectura discursului romanesc ca un maestru al *spontaneității*. Dezinvoltura cu care narează întâmplări ce-au avut loc sau inventate, arcuirea în timp a poveștii, ritmul alert cu care înmagazinează personaje, titluri de cărți, evenimente – toate îl prezintă ca pe un virtuoz al povestirii. Uluitoarea trecere de la întâmplările din viață la întâmplarea literaturii, a textului, a biografiei scriitorilor, la secvențe din teroarea istoriei pare un



flux continuu... De altfel, temperamentul și ritmul prozei lui Emilian Galaicu-Păun, dar și ale poeziei lui, denotă o inepuizabilă disponibilitate pentru pânze mari, pentru frazare amplă, pentru perioade, ca să folosim un termen din sintaxa textului. Anvergura discursului din romanul *Țesut viu. 10 x 10* înglobează conceptul și complexitatea unui text de *artă poetică*. Regimurile *dixi*-ului și nivelurile textului saltă în ritmuri cunoscute din interior doar de romancier, scoțând la vedere o țesătură de o rară măiestrie artistică. Fără îndoială, ceea ce pare exuberanță și bucurie a povestirii este în fapt o *spontaneitate controlată*, diriguată în câmpul romanului de narator și păpușărită din culise de autor. Din strategiile spontaneității strunite face parte și arhitectura „demisolului”, cu amplul start de citate, și sistemul complex de referințe intri- și extrinseci, proprii unui roman care își asumă istoria lecturilor formative și de plăcere ale autorului/naratorului. În Cap. 3. *Авиа Мария*, bunăoară, referința la episodul-intrigă al romanului *Gluma* de M. Kundera este mai mult decât concludentă, chiar dacă amploarea și efectele consecințelor pentru protagoniști nu sunt comparabile.

Romanul *Țesut viu. 10 x 10* este construit asemenea unei partituri simfonice, în care se adună într-o orchestrație complexă atâtea voci, instrumente, armonizate într-o organicitate vie, efervescentă. Improvizațiile dizarmonice ale partiturilor de jazz fac deliciul textului. Vl. Beșleagă afirmă că prin romanele sale Em. Galaicu-Păun „a impus o nouă formulă romanescă la noi, și nu numai la noi” [12, p.51]. Luat aleatoriu, Cap. 5. „*Jus vitae necisque*” exemplifică cu asupra de măsură cele afirmate. Autorul nu va folosi mottourile cu sens de chintesență a ideății, ci ca *ton* al unei construcții/ deconstrucții/ reconstrucții în mișcare. Prin urmare, *Tonul*, preluat de la criticul Paul Zarifopol (*Registrul Ideilor Gingașe*), este legat direct de rădăcina zarului, cuprinsă ludic în chiar numele criticului. Semnul jocului de noroc va fi pus drept semn liminar al alineatului și „::: zarurile date de-a dura se desfac din încheieturi, expunând fiecare o singură față în pătrățele, cu punctuația risipită – *grains de beauté* – pe pielea întinsă să plesnească a unei fraze ourobor(ț)oasă, în total de 21 de puncte, ca la jocul de cărți. A scrie înseamnă a da cu zarul, după ce tot tu l-ai trucat în fel și chip – nu neapărat *nompres, plommes* sau *longnez* –, cu mâna sigură de dresor de alunițe, răsucind pe toate fețele ideea de hazard (sau: rău sucind pe toate fetele iudee dekhazar), încât să se potrivească faptele cu cuvintele, sunetele cu literele, intonația cu punctuația. Șase pi-șase un șase” [102, p.138].

Lumea se țese din fuiuare de destin și scriitură, toarse, răsucite bine înainte de a intra printre firele uruiocului. Ideea unor prefabricate care ar putea să pună la îndoială organicitatea pânzei cade

de îndată ce exegetul devine atent la arta cu care nodurile (iminerente pentru țesături atât de complexe) sunt topite până la anulare, iar desenul pânzei romanești poate fi citit cu aceeași plăcere și pe față și pe dos. Or, *Țesut viu. 10 x 10* al lui Emilian Galaicu-Păun are mai multe fețe, nenumărate fețe, unele încă neobservate – după cum remarcă Mihai Iovănel: „Erotism, scene tari de tortură psihică și fizică, KGB, comunism, microrealitate, macrorealitate, texte de agățat, pasaje comice, escaladări dramatice, bancuri sovietice, povești cu strigoi – toate acestea intră în țesătura cărții contribuind la un suspans eficient în mișcarea lui genuină. Dar romanul este atât de dens, [...] încât unei lecturi îi este imposibil să absoarbă și să înțeleagă totul” [121, p.13]. Textul joacă în ape cromatice. Asemenea unei pânze scoase să se soarească, sensurile și semnificațiile lumii se joacă în/ pe ea. Pe de altă parte, calfă și zidar, autorul *Țesutului viu. 10 x 10* construiește cu silință. Criticul Mircea V. Ciobanu avea dreptate afirmând că „a construi” – acesta este cuvântul ce i se potrivește. „Em. Galaicu-Păun construiește (acesta e cuvântul) rețele narrative complexe, pe o paletă ce îmbină scriitura radical-modernă (Joyce) cu cea reflexivă, a fluxului conștiinței în manieră proustiană, toate integrate într-o grilă intertextualizată densă, descoperind biblioteci întregi topite în țesătura scrisului său. Mai mult decât oricine aici, Emilian Galaicu-Păun creează veritabile hipertexte, cu linkuri spre sursele textului său, dar și spre texte care pot fi citite în paralel cu acestea.” [52, p.29]

Pe lângă faptul că autorul își construiește cărțile, el mai și sloboade în grădina romanului său tot felul de „șopârle”, zice Mihail Vakulovski, care îl vede pe interlocutorul său „atent la construcția cărților”, iar „fiecare volum are inevitabil și tot felul de «șopârle» & șmecherii” [104, p.75]. Dar autorul, exeget și comentator redutabil al cărților scrise de alții, nu ezită să dea el însuși indicații de lectură, decodând cu generozitate semnificațiile „șopârlelor” sale, introduse cu perfectă luare-aminte în țesutul său, introduse în temeliile metaforelor, alegoriilor, parabilelor, paralelelor și punctelor conexe ale textului. Remarcăm că „șopârlele”, „șmecheriile” și trucurile tehnice din romanul *Țesut viu. 10 x 10* sunt pe potriva puterii de *atlant* a meșterului însuși. Ne-am referit punctual la ele în cartea *Romanul generației '80* [224, p.182-190].

Pe de altă parte, autorul transformă mult-invocata tehnică *mise en abyme* în principiu arhitectonic. Este evident că romanul s-a construit în așa mod ca să șocheze. Nu doar cititorii stereotipizați de lecturile romanului tradițional, dar și unii scriitorii au rămas uimiți de cum se dezvoltă narația în cel de-al doilea roman al lui Em. Galaicu-Păun, care induce o anumită stare de anarhism față de linearitatea „cazonă” a narațiunii tradiționale. Chiar față de scriitura modernistă

(proustiană sau faulkneriană), romanul reprezintă o viziune cu totul inedită. El poartă vădite însemne ale unui „paseism ontologic”. Scriitura postmodernistă contemporană cultivă un tip aparte de stres, definit drept „stres ontologic”. Naratologul B. McHale consideră că „un alt simptom al stresului ontologic este anarhismul, refuzul de a accepta sau de a respinge orice pluralitate a ordinilor ontologice disponibile. Aș spune că aceasta este exact condiția postmodernistă: un peisaj anarhic al lumilor la plural” [154, p.69]. Observația criticului american se potrivește mânășă scriiturii autorului basarabean. Ficțiunea postmodernistă, afirmă B. McHale, introduce în grila paradigmatică a narațiunii o serie de perspective și tehnici înnoitoare, cum ar fi încorporarea, antiutopia istoriei, distopia cronotopului etc.

Modelul narativ postmodernist recurge frecvent la tehnica încorporării. Gh. Crăciun *încorporează* în romanul *Pupa russa* câteva semnificative *Nota auctoris*, la care ne-am referit la momentul potrivit. În romanul *Țesut viu. 10 x 10*, autorul încorporează un ciclu de lecții, cum ar fi, bunăoară, fragmentul de veritabilă artă a facerii *Lecție practică despre dorință*, care narează, se pare, povestea unei povești, într-un limbaj cu dublă codificare livrescă și intertextualizantă; acea poveste cu viața unei existențe paralele sau despre începutul unei gestații. O altă lecție, *Lecția deschisă despre scris*, instituie în text o antologică *artă po(i)etică*: „Lecția de scris se transformă într-un joc de-a v-ați ascunselea, în care, oricât de departe s-ar mistui copilul, moștenitorul tronului îl descoperă: «călător», «războinic», «mare preot», «astrolog», «poet», «filosof», «ca tine», «nici-eu-nu-știu-ce-vreau» etc. «Oriunde te-ai ascunde, gândește moștenitorul tronului, scrisul te deconspiră, *cauți ceea ce găsești, devii ceea ce ești!*» «Doar că, îi răspunde în gând copilul, în scris eu este altul»” [102, p.74].

Fiind o formă a citatului, încorporarea frastică capătă adesea tonalități ludice, cum ar fi în cazul calamburului. În general optzeciștilor li s-a dus vestea de calamburgii notorii. „D’aia și-i nepereche artistu’, că nu se împerechează cu fitecine!” [102, p.121], zice unul dintre personajele romanului. Prin urmare, în rețeaua de *noduri și semne* ale narațiunii autorul încorporează cabine cu ascensor, care se mișcă în romanul construit ca un tub cu oglinzi. Astfel perspectivele asupra lumii sunt mobile de la cea telescopică la cea microscopică.

Definit drept roman textualist, roman despre literatură, roman postmodernist, în care identitatea se difuzează într-o multitudine de alterități, ca apoi să și le recheme înapoi în totalitatea eului său indestructibil (eu sunt ei/ele, tu/voi, eu sunt toți), *Țesut viu. 10 x 10* de Em. Galaicu-Păun reprezintă în esență o artă po(i)etică în derulare, o aventură a scriiturii, de care el se declară

îndrăgostit iremediabil. În cele din urmă, încorporat ideii de *artă a narațiunii postmoderniste*, cartea *Țesut viu. 10 x 10* are ambiția de a concura țeserea vie a unei vieți, a unei noi vieți, născută din întrețeserea bărbatului și femeii, sau țeserii scriitoricești a vieții ficționale a unei ființe de hârtie care este ...n, sau reinventarea pe contul celor *deja* trăite/țesute a vieții unui autor de romane, care poate fi la fel de bine și de indicat chiar Em. Galaicu-Păun. Autorul are conștiința că, nici mai mult mai puțin, a mișcat ceva esențial în istoria romanului optzecist: „Chit că pare-se tocmai am reușit să urnesc axa narativă a romanului basarabean” [104, p.77].

## 5.5. CONCLUZII la capitolul 5

Am prezentat în capitolul V momente relevante de artă narativă culese din romanele suspuse cercetării și analizei. Romanul generației '80, reprezentat în ansamblul poeticilor cultivate în plan național și transnațional, cunoaște o paletă impresionantă de modalități arhitectonice, de strategii și perspective narrative, de scriituri, rescriituri și limbaje. În concluzie, menționăm că:

- La nivelul coronotopului românesc, pentru scriitorii generației '80, oricare ar fi matricea literară de manifestare, viața este percepută ca un imens labirint. Revalorificarea labirintului cu profundul lui înțeles arhetipal intră în paradigma narațiunii optzeciste, dar, spre deosebire de simbolistica altor ideologii artistice, aici labirintul își pierde semnificațiile mitice prin trivialitatea dominantă a cotidianului. El este demetaforizat, demitizat, desacralizat, banal și tranzitiv. Pentru optzeciști, atât timpul, cât și spațiul iau iremediabil forma unui labirint. Orașul este prin excelență un spațiu labirintic, iar în postmodernism imaginea lui este resemantizată continuu. A. Stasiuk, Iu. Andruhovâci, M. Cărtărescu, Em. Galaicu-Păun, Val Butnaru redimensionează semnificația arhetipală a labirintului, punându-l să funcționeze la diferite niveluri ale textului narativ. De regulă, în epicul optzecist el devine matrice structurală.
- În coerența lăuntrică a construcției narrative postmoderniste, structura labirintică a universului urban (dar și al subconștientului personajelor) se îmbină, la un nivel mai larg, cu cea a lumii ca loc visceral.
- Cronotopul are un rol esențial în romanul lumii postapocaliptice. Cu câteva excepții (*Martorul* de V. Gârneț, *Cubul de zahăr* de N. Popa, *Ploile amare* de Al. Vlad, *Pastorala* de Gh.

Postolache), care cultivă, parțial și într-o structură combinată, universul rural-urban, spațiul urban este locul în care se desfășoară acțiunile din romanul optzecist.

- Mimetismul de gradul doi al romanului postmodernist-optzecist aglutinează panorama unei lumi carnavalești prin însăși busculada și amestecul epocilor de tranziție din toate timpurile. Timpul tranziției constituie și pentru romanul optzecist din spațiul ex-sovietic și post-socialist reperul obiectual, realitatea-model, în sensul strict operațional în construcția, cu variabile recognoscibile, a romanului (A. Stasiuk, Iu. Andruhovâci, C. Cheianu, Val Butnaru etc.).
- La nivelul structurii romanului, unul dintre cei mai originali romancieri pare să fie M. Cărtărescu. El este autorul romanului fractalic. La baza narațiunilor sale ample el pune propriile prototexte. Narațiunea cascadă a romanului fractalic se sprijină pe holoni, organizați în holarhii.
- Fiecare autor adoptă propria strategie narativă. Deși folosesc aceleași principii și ustensile, scriitorii elaborează combinații absolut personale a ceea ce înseamnă perspective, tehnici, discurs, scriitură. Bunăoară, povestea din romanul *Moscoviada* de Iu. Andruhovâci începe cu proiectarea unei perspective narative dialogice, autorul făcând uz pe parcurs de autobiografism, mimetism fals etc., pe când scriitorul bulgar Gh. Gospodinov folosește în *Un roman natural* narațiunea fațetată și modelul sinantrop al construcției romanești.
- Perspectivele narative aduc în câmpul narației o serie de naratori mai neobișnuiți: naratorul demiurgic (Gh. Crăciun, Em. Galaicu-Păun), naratorul intruziv (Iu. Andruhovâci, O. Zbușko), naratorul diseminat. Este cultivată cu prisosință perspectiva metanarativă, prezentă la toți scriitorii din eșantionul analizat, fără excepții. Scriitorii optzeciști reinventează instituția autorului (Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, Iu. Andruhovâci, O. Zabișko, Em. Galaicu-Păun).
- Textualismul rămâne direcția extrem de prezentă în planul conceptual și compozițional al romanului optzecist. Scriitura livrescă, intertextuală, carnavalescă, bufonă, nostalgic-recuperatoare – sunt câteva dintre dominantele limbajului postmodernist. O prezență cu totul insolită revine scriiturii somatice și rescrierii postmoderniste. Excelează la aceste capitole scriitorul Gh. Crăciun.
- În cele din urmă, considerăm că din corpusul de romane se evidențiază unul care, în viziunea noastră, reprezintă prin sine însuși *romanul unei arte po(i)etice*. Romanul *Țesut viu. 10 x 10* de Em. Galaicu-Păun, dincolo de linia povestitoare, constituie tabloul sincretic al artei romanești postmoderniste, întrunind suma esențială a po(i)eticii narative a romanului optzecist și reușind totodată să păstreze unicitatea nealterabilă a compoziției, limbajului și scriiturii.

Asumându-și simultaneitate organică a unei intrinseci *ars narandi* (ca procesualitate continuă a scrierii, a po(i)eticii ca acțiune), romanul lui Emilian Galaicu-Păun reprezintă, la nivel metanarativ, o autentică *ars poetica*.

## CONCLUZII FINALE ȘI RECOMANDĂRI

Aflându-ne cu inerente intermitențe mai bine de două decenii în spațiul receptării romanului, am constatat că acest gen narativ ar avea o istorie sistemică și completă, chiar dacă ea se risipește într-o multitudine de studii și sinteze, fiecare abordând fenomenul românesc din varii perspective. Scopul nostru în lucrarea de față nu a fost de a-i da o interpretarea teoretică (nici de teorie literară, nici de estetică, nici de filosofie a genului). Noi ne-am propus să urmărim evoluția fenomenului numit *romanul generației '80* din perspectivă istorică, în parte sociologică, în bună măsură ca prezențe naratologice și/sau poetice originale. De aceea analiza și interpretarea unui corpus de autori și lucrări, care au constituit eșantionul cercetării noastre, a însemnat mișcarea, preponderant, în interiorul romanelor selectate și valorificarea exegezei literare în marginea lor. Pentru modul în care am construit capitolele de analiză în studiul nostru, respectând proporțiile și contextul, am avut de model lucrarea filologului și esteticianului german Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, care rămâne o sursă de referință pentru analiza punctuală a textului narativ. Pornind de la Platon și ajungând la Virginia Woolf, adică de la realismul antic până la romanul modernist, aplicând o avizată critică stilistică, el a analizat un corpus de texte reprezentative. Urmând, așadar, acel modelul, ne-am concentrat preponderent pe investigarea modului de funcționare a romanului optzecist. În cercetarea noastră am demonstrat că:

1. Romanul ca gen literar este înțeles de experții domeniului ca o structură proteică, „indisolubilă” care scapă definiției exhaustive. Studiile naratologice au creat reprezentări științifice prin care au fost stabilite conceptele operaționale folosite în abordările teoretice ale romanului ca gen. Lucrările filosofilor literaturii, naratologilor și istoricilor genului românesc (M. Bahtin, E. Auerbach, R.-M. Albérès, G. Genette, C. Bremond, J. Lintvelt, U. Eco, B. McHale, N. Manolescu, D. Lodge) conțin concepții și tipologii, uneori extrem de riguroase, asupra modului de construcție și funcționare a epicului românesc. Din aceste teorii s-a dedus următoarea constatare: romanul este un gen în mișcare, care împinge înainte, prin natura sa, poetica prozei și știința povestirii [216].

2. În urma cercetării s-a stabilit algoritmul de analiză a romanului optzecist: structura universului românesc (elementele esențiale ale lui), construcția narativă, perspectivele narrative, relația personaj

de acțiune-narator, relația narator-naratar, calitatea discursului, tipologiile de gen. S-a demonstrat că între conceptele operaționale de *poetică a prozei și naratologie* și cele de *optzecism și postmodernism* există un grad sporit de sinonimitate paradigmatică și pragmatică. Au fost amintite și divergențele de păreri în ceea ce privește modul de tratare a conceptului de postmodernism față de cel de modernism, neomodernism ș.a. [219]. Trecând în revistă cele mai relevante aserțiuni ale naratologilor [216], s-a stabilit că, deși potrivirea totală între aceste două perechi de termeni este exclusă, obiectul cercetării poate fi trecut prin grila interpretativă a poeziei/prozei/naratologiei și a optzecismului/postmodernismului, cu toate deviațiile și variantele inerente unei asemenea sinonimii parțiale. Bunăoară, optzecismul ia naștere în același timp cu afirmarea postmodernismului în literatura română, chiar dacă unele însemne ale postmodernismului în literaturile estice se fac prezente deja începând cu anul 1968 [210, 224]. Cu toate acestea, în spațiul romanului optzecist nu toate lucrările cercetate se pot subsuma postmodernismului. S-a constatat că unele romane ar trebui incluse în estetica curentului modernist, în forma lui tardivă (*Schimbarea din strajă* de V. Ciobanu; *Cubul de zahăr*, *Avionul mirosea a pește* de N. Popa ș.a.). Unii scriitori, precum N. Popa, nu acceptă să fie considerați postmoderniști. S-au delimitat de postmodernism și alți autori din generația '80. Exegeza literară și cercetarea științifică țin cont în cel mai mic grad cu putință de autopercepțiile scriitorilor. Ele cercetează și stabilesc adesea tipologii care nu coincid cu punctele de vedere ale autorilor despre opera lor [214, 217, 224].

3. Urmare a cartografierii corpusurilor de autori și lucrări reprezentative pentru romanul generației '80 din literatura Europei Centrale și de Est, a fost stabilit eșantionul cercetării, care s-a constituit din romanele a șaptesprezece autori: o dimensiune transnațională (P. Esterházy, A. Makine, A. Stasiuk, Iu. Andruhovâci, O. Zabuško, Gh. Gospodinov), o dimensiune general românească (Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, Al. Vlad) și una basarabeană (V. Gârneț, V. Ciobanu, N. Popa, Em. Galaicu-Păun, Gh. Postolache, C. Cheianu, A. Moraru, V. Butnaru). În baza lui au fost scoase în evidență câteva particularități ale epicului românesc, particularități de viziune și percepție ale acestui segment de literatură: scriituri insolite, tendințe spre experiment [224] etc.

4. S-a demonstrat că partea transnațională a optzecismului are la bază existența un șir de trăsături comune: cei șase prozatori vin din zona unui mental colectiv comun, ei se declară (ori s-au declarat) scriitori postmoderniști; se mișcă în interiorul aceleiași paradigme; cultivă o poetică românească încadrabilă în estetica postmodernismului; toți au o circulație și receptare internațională remarcabilă.



Optzecismul cu aplicații mai largi, transnaționale, cum le-am numit convențional, are o conștiință transculturală, de unificare a coordonatelor din diverse spații culturale, dincolo de diferențele de ordin politic și social. Ele sunt depășește cu ușurință, metabolizate în trupul literaturii, convertite în forme ale artei autentice [223, 224, 229]. În spațiul optzecismului transnațional se manifestă scriitori care se identifică ca scriitori europeni, îmbinând în structura operei lor cel puțin două culturi naționale. Acesta este cazul lui A. Makine, iar un alt exemplu analog ar fi cel al Hertei Müller.

5. În urma studierii imaginii de ansamblu a romanului generației '80 în spațiul literaturii române, s-a constatat că atât în dreapta Prutului, cât și în stânga lui, romanul optzecist a fost lansat de grupuri compacte de scriitori, că aceștia au fost susținuți de criticii cu vederi avansate (N. Manolescu, I.B. Lefter, R.G. Țeposu – la București, și M. Cimpoi, A. Țurcanu, E. Lungu – la Chișinău). Criticii N. Manolescu și E. Lungu trec drept „autori” ai generației '80, pentru București și, respectiv, pentru Chișinău. Cu toate acestea, „tradiționaliștii” nu au privit cu ochi buni lansarea acestei generații, iar contestările optzecismului/postmodernismului au conținut abia recent, mai cu seamă în Basarabia [224].

6. Grupul romancierilor optzeciști din dreapta Prutului se constituie din vârfuri ale poeziei românești contemporane. În lucrare s-a demonstrat că, fiind conștiințe artistice de excepție, acești autori au mizat pe vocația scrisului, pe construcție [208, 214], pe scriitură [205, 221, 222]. Pentru Gh. Crăciun, bunăoară, scrisul face parte din structura somatică a trupului său. Iar trupul somatic trece în trupul textului [209, 224, 272]. În concepția narativă a lui Gh. Crăciun, trupul participă la elaborarea textului, nu doar la etapa caligrafierii lui. Astfel, litera, propoziția, scrisul sunt percepute ca forme ale trupului, invocându-se corespondența uimitoare între ritmul scriiturii și ritmurile fiziologic, respirator ale omului care produce textul [205, 209]. În romanele lui M. Cărtărescu ficționalitatea este mai credibilă decât realitatea. Începând cu nuvelele din *Visul și Nostalgia*, autorul construiește un univers în 3D, rotitor ca o spirală de ADN, o structură complexă de andro-socio-cosmogonie, care culminează în cele trei volume ale romanului *Orbitor* [208, 214, 224]. Dacă textualismul și corporalitatea literaturii promovate de Gh. Crăciun devin subsumabile postmodernismului, iar romanele lui M. Cărtărescu se lansează asumate ca postmoderniste, romanele lui Al. Vlad rămân în paradigma modernismului tardiv. Profilul lui de scriitor meditativ, de autor al inserțiilor culturale, filosofice, livești, de analist, de adept al desfacerii firului în patru nu l-au îndepărtat deloc de narațiunea cu subiect clar, cea pe care se sprijină construcția romanească solidă, oricât de mult s-ar fi stufoșat în procesul viu al scriiturii. Al.

Vlad mizează pe subiect, pe personaj și cu totul special pe atmosferă. Romanele lui sunt prin excelență romane de atmosferă. Acești trei corifei ai romanului optzecist românesc comentați în lucrare livrează suficientă substanță pentru edificarea unei imagini generale asupra fenomenului.

7. Perioada postbelică a romanului românesc din stânga Prutului a cunoscut câteva valuri de afirmare a autenticismului și originalității. Distingem aici două generații: șaizecistă și optzecistă, constituite în interiorul lor de câte câteva promoții. Romanul românesc din Basarabia a înregistrat în ultimele trei decenii succese incontestabile. Se impun specii noi, scriitura se adaptează noilor concepte și condiții ale literaturii. Autorii, consacrați și mai tineri, recuperează tematic un spațiu literar tabuizat mai bine de 45 de ani de totalitarism [215, 224, 259]. Scriitorii generației '80 modifică paradigma estetică a romanului, îndreptându-se spre realismul magic, textualism și postmodernism. Ei impun noi forme românești, precum romanul publicistic, romanul autobiografic, romanul-memorii, romanul-ars-po(i)etica. Ca scriitură, concepție și organizare, romanul optzecist din Basarabia oscilează între modernism și postmodernism. Optzeciștii cultivă formule românești extrem de diverse: saga de dimensiuni mici (V. Gârnet); narațiunea tradițional-textualistă (V. Ciobanu), narațiunea gustativ-olfactivă și intertextual-mistică (N. Popa), romanul gestului arhetipal și cel de artă poetică (Em. Galaicu-Păun), romanul individului excesiv edificat pe narațiunea arhetipală biblică (Gh. Postolache), romanul ludic-ironic al mediului universitar (A. Moraru), romanul j(ș)ocului existențial și al ficțiunii limitate (C. Cheianu), romanul a cărui miză este construcția și intertextul (V. Butnaru) [207, 211, 214, 215, 217, 224, 226, 228].

8. În lucrarea s-a constatat că romanul generației '80, reprezentat în ansamblul poeticilor cultivate în plan național și transnațional, cunoaște o paletă impresionantă de construcții românești, de strategii și perspective narative, de scriituri, rescriituri și limbaje [224]. *Cronotopul* are un rol esențial în romanul „lumii postapocaliptice”. La nivelul coronotopului românesc, oricare ar fi matricea lui de manifestare, viața este percepută ca un *imens labirint*. Revalorificarea labirintului cu profundul lui înțeles arhetipal intră și în paradigma narațiunii optzeciste, dar, spre deosebire de simbolistica altor ideologii artistice, aici labirintul își pierde semnificațiile mitice prin trivialitatea dominantă a cotidianului. El este demetaforizat, demitizat, desacralizat, banal și tranzitiv. Pentru optzeciști, atât timpul, cât și spațiul iau iremediabil forma unui labirint. *Orașul este prin excelență un spațiu labirintic*, iar în postmodernism imaginea lui este resemantizată continuu. A. Stasiuk, Iu. Andruhovâci, M. Cărtărescu, Em. Galaicu-Păun, V. Butnaru redimensionează semnificația arhetipală

a labirintului, punându-l să funcționeze la diferite niveluri ale textului. De regulă, în epicul optzecist el devine matrice structurală. În coerența lăuntrică a construcției narrative postmoderniste, structura labirintică a universului urban (dar și a subconștientului personajelor) se îmbină, la un nivel mai larg, cu cea a *lunii ca loc visceral*.

Cu câteva excepții de lucrări care cultivă, parțial și într-o structură combinată, universul rural-urban (*Martorul* de V. Gârneț, *Cubul de zahăr* de N. Popa, *Ploile amare* de Al. Vlad, *Pastorala* de Gh. Postolache), *spațiul urban* este locul în care se desfășoară acțiunile din romanul optzecist. Mimetismul de gradul doi al romanului postmodernist desfășoară panorama unei *lumi carnavalești*, prin explorarea busculadei și a amestecului epocilor de tranziție din toate timpurile. Timpul tranziției constituie și pentru romanul optzecist din lumea ex-sovietică și/sau post-socialistă reperul obiectual, realitatea-model, în sensul strict operațional, în reprezentarea, cu variabile recognoscibile, a lumii (A. Stasiuk, Iu. Andruhovâci, C. Cheianu, V. Butnaru etc.).

La nivelul *construcției universului romanesc*, unul dintre cei mai originali romancieri este M. Cărtărescu, *autorul romanului fractalic* [208, 224]. La baza narațiunilor sale ample el pune propriile prototexte. Narațiunea-cascadă a romanului fractalic se sprijină pe holoni, organizați în holarhii. Fiecare autor adoptă propria strategie narativă.

Deși folosesc aceleași principii și ustensile, scriitorii optzeciști elaborează o combinație personalizată a ceea ce înseamnă strategie, perspective, tehnici, discurs, scriitură. Bunăoară, povestea din romanul *Moscoviada* de Iu. Andruhovâci [224] începe cu proiectarea unei perspective narrative dialogice, autorul făcând uz pe parcurs de autobiografism, mimetism fals etc. Scriitorul bulgar Gh. Gospodinov folosește, în *Un roman natural*, narațiunea fațetată și modelul sinantrop al construcției românești. Perspectivele narrative aduc în câmpul narației o serie de naratori mai neobișnuiți: naratorul demiurgic (Gh. Crăciun [213, 224], Em. Galaicu-Păun [224]), naratorul intruziv (Iu. Andruhovâci [224], O. Zabușko [229]), naratorul diseminat. În romanul optzecist este cultivată cu prisosință perspectiva metanarativă, depistată la toți scriitorii din eșantionul analizat, fără excepții.

Scriitorii optzeciști reinventează instituția autorului (Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, Iu. Andruhovâci, O. Zabușko, Em. Galaicu-Păun). *Textualismul* rămâne direcția extrem de prezentă în planul conceptual și compozițional al romanului optzecist. Scriitura livrescă, intertextuală, carnavalescă, bufonă, nostalgic-recuperatoare sunt câteva dintre dominantele poeziei și limbajului optzecist. O prezență cu totul insolită revine *scriiturii somatice și rescrierii postmoderniste*. Excelează la aceste aspecte scriitorii Gh. Crăciun [205, 209, 213, 224] și Em. Galaicu-Păun [213, 224].

9. În eșantionul cercetării s-au evidențiat câteva romane (*Pupa russa* de Gh. Crăciun, *Țesut viu. 10 x 10* de Em. Galaicu-Păun, *Un roman natural* de Gh. Gospodinov) care reprezintă, la nivelul metaconstrucției și metanarațiunii, tipologia *romanul-ars-po(i)etica*. Din seria dată a fost selectat pentru analiză aprofundată romanul basarabeanului Em. Galaicu-Păun. *Țesut viu. 10 x 10*, dincolo de încorporarea organică a unei întregi tipologii de romane, dincolo de linia povestitoare, constituie tabloul sincretic al artei românești postmoderniste. Întrunind caracteristicile esențiale ale poeziei romanului optzecist, păstând autenticitatea nealterabilă a compoziției, limbajului și scriiturii [224], romanul lui Em. Galaicu-Păun devine o artă poetică și o *ars poetica*.

## RECOMANDĂRI

Rezultatele sunt recomandate pentru a fi utilizate (a) la nivelul dezvoltării și modernizării cercetării științifice, (b) la cel al instruirii și formării noilor cadre de filologi, antropologi, sociologi ai culturii și literaturii și, de asemenea, (c) în cadrul formării continue și perfecționării specialiștilor angajați în cercetare și în învățământul superior din Republica Moldova. Direcțiile vizate sunt următoarele:

1. Cercetarea romanului optzecist prin depășirea granițelor statale și ale literaturilor naționale, punând la bază zonele mentalităților colective comune, paradigmele estetice ale aceluiași curent sau aceleași mișcări literare..

2. Abordarea în plan comparat a fenomenelor literare, pentru a afla cauzele adevărate ce determină manifestarea generațiilor „transnaționale”.

3. Cercetarea romanului contemporan în planurile inter- și transdisciplinar, conjugând interesele și instrumentele mai multor domenii științifice: psihologic, sociologic, politic, lingvistic, antropologic.

4. Dezvoltarea cartografierii strategiilor, construcției, perspectivelor, scrierii, rescrierii romanului, în general, și al celui optzecist, în special.

5. Cercetarea romanului de la începutul secolului XXI în cadrul aceluiași zone transnaționale, având drept scop stabilirea rețelelor de comunicare, a „ecosistemului și geografiilor literare” actuale.

6. Menținerea și dezvoltarea în curriculumul universitar (de toate nivelurile) și în programele de formare continuă a cadrelor didactice a cursurilor *Arta narativă/Arta romanului, Romanul literaturilor europene, Evoluția romanului în context național și european*.

7. Inițierea proiectelor interinstituționale, naționale, transnaționale de studiere și cercetare a genurilor și fenomenelor literare, pe perioade etc.

## BIBLIOGRAFIE

### Surse în limba română

1. Albérès R.-M. Istoria romanului modern. În românește de Leonid Dimov. Prefață de Nicolae Balotă. București: Editura pentru Literatura Universală, 1968. 464p.
2. Andruhovîci Iu. Moscoviada. Traducere din limba ucraineană de Dragoș Dinulescu. București: ALL, 2009. 246 p.
3. Anghelescu I. „Imaginea matrioștilor”, în Revista 22, 23 septembrie, 2004, <http://www.revista22.ro/imaginea-matriostilor-1172.html> (accesat 19.05.2005)
4. Auerbach E. Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală. Traducere din germană de Ion Negoitescu. Iași: Polirom, 2000. 520 p.
5. Bahtin M. Metoda formală în știința literaturii. Traducere și cuvânt-înainte de Paul Magheru. București: Univers, 1992. 334 p.
6. Bahtin M. Probleme de literatură și estetică. Traducere de Nicolae Iliescu. Prefață de Marian Vasile. București: Univers, 1982. 598 p.
7. Balotă N. Marginalii la o istorie a romanului modern. În: R.-M. Albérès. Istoria romanului modern. În românește de Leonid Dimov. Prefață de Nicolae Balotă. București: Editura pentru Literatura Universală, 1968, p. V-XXIX.
8. Bantoș A. Literatura basarabească și modelele literare europene. București: Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013. 264 p.
9. Barthes R. Gradul zero al scriiturii urmat de Noi eseuri critice. Traducere din franceză de Alex. Cistelean. Chișinău: Cartier, 2006. 196 p.
10. Barthes R. Romanul scriiturii. Selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu. Prefață de Adriana Babeți, postfață de Delia Șepețean-Vasiliu. București: Univers, 1987. 380 p.
11. Bădică E. „Studii în teren despre sexul ucrainean”, de Oksana Zabușko. <https://www.bookaholic.ro/studii-in-teren-despre-sexul-ucrainean-de-oksana-zabusko.html> (accesat 24.11.2017).
12. Beșleagă Vl. „Despre imaginația lui Crudu”, în Sud-Est cultural, nr. 1-4, 2013, p. 48-55.
13. Beșleagă Vl. „Dincoacele și Dincoloul din noi”, în Contrafort, nr. 5-6 (185-186), mai-iunie, 2010. <http://www.contrafort.md/old/2010/185-186/1855.html> (accesat 12.10.2010)

14. Beșleagă Vl. „Note și contranote de lectură și re-lectură”, în Semn, nr. 1, 2012, p. 46-50.
15. Beșleagă Vl. Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine, Chișinău, Cartier, 2013.
16. Bilețchi N. Analize și sinteze. Chișinău: Elan Polgraf, 2007, 336 p.
17. Bivolaru A. Imaginea Occidentului în proza ucraineană postmodernistă. <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A27207/pdf> (accesat 28.11.2017).
18. Boerescu D.-S. „Viața transformată în literatură – copie legalizată – ”. În: Gheorghe Crăciun, Compunere cu paralele inegale, ediția a II-a, revăzută, București, Allfa, 1999, p. V-VII.
19. Booth W.C. Retorica romanului. În românește de Alina Clej și Ștefan Stoescu. București: Univers, 1976. 570 p.
20. Borges J.L. Opere, traducere de Cristina Hăulică, Andrei Ionescu, Darie Novăceanu, îngrijire de ediție și prezentări de Andrei Ionescu, Vol. I, București, Univers, 1999. 376 p.
21. Bremond C. Logica povestirii. Traducere de Mihaela Slăvescu. Prefață și note de Ioan Pînzaru. București: Univers, 1981. 432 p.
22. Buber M. EU și TU, traducere și prefață de Ștefan Augustin Doinaș, Humanitas, București, 1992 165 p.
23. Burlacu Al. Existențe, Vol. 2, Scara lui Osiris, Chișinău, S.n., 2008. 232 p.
24. Busuioc A. Și a fost noapte..., Chișinău, Cartier, 2012. 128 p.
25. Butnaru V. Cartea nomazilor din B. București: Rao & Chișinău: Prut internațional, 2010. 224 p.
26. Butnaru V. Misterioasa dispariție a lui Teo Neamțu. Chișinău: Cartier, 2017. 180 p.
27. Butnaru V. Negru și Roșu. 1930-2056. Chișinău: Litera, 2016. 280 p.
28. Călinescu M. Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism. Traducere din engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. București: Univers, 1995. 336 p.
29. Călinescu M. A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii. Traducere din engleză de Virgil Stanciu. Iași: Polirom, 2003. 405 p.
30. Cărauș T. Efectul Menard. Rescrierea postmodernă: Perspective etice. Pitești: Paralele 45, 2003. 202 p.
31. Cărtărescu M. Nostalgia. București: Humanitas (1993 – ed. I). Ediția a III-a, 2000, p. 318 p.
32. Cărtărescu M. Ochiul căprui al dragostei noastre, București, Humanitas, 2012. 202 p.

33. Cărtărescu M. Orbitor. Aripa stângă. București, Humanitas, 1996. 350 p.
34. Cărtărescu M. Orbitor. Orbitor. Aripa dreaptă. București: Humanitas, 2007. 572 p.
35. Cărtărescu M. Orbitor. Orbitor. Corpul. București: Humanitas, 2002. 438 p.
36. Cărtărescu M. Postmodernismul românesc. Postfață de Paul Cornea. București: Humanitas, 1999. 568 p.
37. Cărtărescu M. Travesti. București: Humanitas, 1994. 175 p.
38. Cărtărescu M. Visul. București: Cartea românească, 1989. 289 p.
39. Cârneli M. Arta anilor '80. Texte despre postmodernism. București: Litera, f.a. 131 p.
40. Cesereanu R. O trilogie gnostică și fractalică. În: Steaua, 58, nr. 9, 2007, p. 38-39.  
<http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=61> (accesat 09.10.2014).
41. Cheianu C. Sex & Perestroika. Chișinău: Cartier, 2009. 190 p.
42. Chiper Gr. Proza scurtă între diletantism și profesionalism. În: O istorie critică a literaturii din Basarabia. Chișinău: Știința & Arc, 2004, p. 61-92.
43. Chiper Gr. Poezia optzecistă basarabeană. Schimbare de paradigmă. Iași: TipoMoldova, 2013.
44. Cimpoi M. Adâncurile „vâscoase” ale ființei. În: Ghenadie Postolache. Șapte mii. Chișinău: Periscop, 2007, p. 149-150.
45. Cimpoi M. Dicționar de teorie și critică literară. Târgoviște: Bibliotheca, 2016. 304 p.
46. Cimpoi M. Drumurile întrerupte ale romanului în Basarabia. În: Istoria O istorie critică a literaturii din Basarabia. Chișinău: Știința&Arc, 2004, p. 39-60.
47. Cimpoi M. O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. Ediția a III-a revăzută și adăugită. București: Editura Fundației Culturale Române, 2002. 431 p.
48. Cimpoi M. O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. Ediția a IV-a reactualizată. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2009. 368 p.
49. Ciobanu M. V. Deziluziile necesare. Chișinău: Arc, 2014. 320 p.
50. Ciobanu M.V. Cartea rătăciților. În: Sud-Est Cultural, nr. 3, 2010, p. 38 – 43.
51. Ciobanu M.V. Ezeziile postmodernismului estic. În: Jurnal de Chișinău, vineri, 14 noiembrie 2014, p. 14. <http://www.jc.md/ereziile-postmodernismului-estic/> (accesat 14.11.2014).
52. Ciobanu M.V. Proza din Basarabia: evoluție sincopată. În: Sud-Est cultural, nr. 1-4, 2013, p. 18-35.
53. Ciobanu M.V. Tratat cu literatură/ Chișinău: Prut Internațional, 2015. 285 p.
54. Ciobanu M.V. La ce bun postmoderniștii în școală? În: Semn, nr. 4, 2007, p. 5-7.



55. Ciobanu M.V. Misterioase dispariții și apariții. În: *Contrafort*, Anul XXIV, nr. 9-10 (265-266), 2017, p.11.
56. Ciobanu M.V. Timpul risipirii egal timpul căutării? În: *Sud-Est cultural*, nr. 3, 2011, p. 22–31.
57. Ciobanu V. Frica de diferență. București: Editura Fundației Culturale Române, 1999. 302 p.
58. Ciobanu V. „Nomazii” Basarabiei – o poveste între grotesc și tragic. În: *Contrafort*, nr. 5-6 (185-186), mai-iunie, 2010. <http://www.contrafort.md/old/2010/185-186/1855.html> (accesat 25.08.2014).
59. Ciobanu V. Mircea Cărtărescu în reflecții suprapuse. În: Vitalie Ciobanu, *Scribul în grădina fermecată*. Chișinău: Arc, 2014, p. 73-133.
60. Ciobanu V. Schimbarea din strajă. Chișinău: Hyperion, 1991. 320 p.
61. Ciobanu V. Scribul în grădina fermecată. Chișinău: Arc, 2014. 300 p.
62. Ciocan Iu. De la sămănătorism la post-modernism. În: *Sud-Est*, 2000, nr. 4, p. 16-24.
63. Ciocan Iu. Incursiuni în proza basarabeană. Chișinău: Arc, 2004. 104 p.
64. Ciocanu I. Absența exclusă. Iași: TipoMoldova, 2013. 421 p.
65. Ciotloș C. Lecturi la zi: O decalogie. În: *România literară*, nr. 28, 2007, p. 32.
66. Ciotloș C. Peter Esterházy: „Eu nu am probleme umane, ci probleme de elaborare“. În: *România literară*, nr. 27, 2009. [http://www.romlit.ro/peter\\_esterhzy\\_eu\\_nu\\_am\\_probleme\\_umane\\_ci\\_probleme\\_de\\_elaborare](http://www.romlit.ro/peter_esterhzy_eu_nu_am_probleme_umane_ci_probleme_de_elaborare) (accesat 28.11.2017).
67. Ciotloș C. Tradiții și talent personal. În: *România literară*, nr. 5, 2012. [http://www.romlit.ro/tradiii\\_i\\_talent\\_personal](http://www.romlit.ro/tradiii_i_talent_personal) (accesat 02.03.2016).
68. Coetzee J.M. Elizabeth Costello. Traducere din engleză de Irina Horea. București: Humanitas, 2015.
69. Constantinescu M. Forme în mișcare. Postmodernismul. București: Univers Enciclopedic, 1999. 232 p.
70. Corcinschi N. Soarele și păunul, Chișinău, Profesional Service SRL, 2013.
71. Crăciun Gh. Acte originale/ Căpії legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină). Ediția a II-a, București: Cartea românească, 2014. 414 p.
72. Crăciun Gh. Acte originale/ Căpії legalizate. București: Cartea românească, 1982. 264 p.
73. Crăciun Gh. Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice. Ediția a II-a. Pitești: Paralela 45, 1999. 551 p.

74. Crăciun Gh. Compunere cu paralele inegale. București: Cartea românească, 1988. 307 p.
75. Crăciun Gh. Compunere cu paralele inegale. Ediția a II-a, revăzută. București: Allfa, 1999. 358 p.
76. Crăciun Gh. Cu garda deschisă. Iași: Institutul European, 1997. 218 p.
77. Crăciun Gh. Experimentele unui deceniu (1980-1990). În: Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun. Experimentul literar românesc postbelic, Pitești: Paralela 45, 1998.
78. Crăciun Gh. Femei albastre. Iași: Polirom, 2013. 264 p.
79. Crăciun Gh. Frumoasa fără corp. București: Cartea românească, 1993. 364 p.
80. Crăciun Gh. În căutarea referinței. Pitești: Paralela 45, 1998. 251 p.
81. Crăciun Gh. Mecanica fluidului. Chișinău: Cartier, 2003. 160 p.
82. Crăciun Gh. Pupa russa. București: Humanitas, 2004. 400 p.
83. Crăciun Gh.–Șimonca O. „Marele pericol pentru literatura romana a momentului este mondenitatea”. În: Observator cultural, 6-12 octombrie 2005. [http://www.observatorcultural.ro/Marele-pericol-pentru-literatura-romana-a-momentului-este-mondenitatea.-Fragmente-dintr-un-interviu-cu-Gheorghe-CR\\*articleID\\_16979-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Marele-pericol-pentru-literatura-romana-a-momentului-este-mondenitatea.-Fragmente-dintr-un-interviu-cu-Gheorghe-CR*articleID_16979-articles_details.html) (accesat 20.10.2010)
84. Crăciun Gh.–Șlehtițchi M. „Eminescu este un poet fundamental sfâșiat”. În: Semn, anul II, nr. 1, decembrie 1997, p. 9.
85. Curtescu M. Angrenajele textului, angrenajele lumii. În: Semn, nr. 4, 2007, p. 27-28.
86. Dezbateri Phantasma. „Mircea Cărtărescu la Phantasma”. <http://ru.scribd.com/doc/77931538/Interviu-Cartaescu> (accesat 14.10.2014)
87. Diaconu M.A. I.L.Caragiale. Fatalitatea ironică. București: Cartea Românească, 2012. 206 p.
88. Dințoiu A. Alexandru Vlad, în „clubul select” al marilor prozatori. În: Observator cultural, 18 dec. 2015. <http://www.observatorcultural.ro/articol/alexandru-vlad-in-clubul-select-al-marilor-prozatori/> (accesat 02.03.2015).
89. Ducrot O., Schaeffer J.-M. Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu. București: Babel, 1996. 532 p.
90. Eco U. Lector in fabula. Traducere din italiană de Marina Spalas. Prefață de Cornel Mihai Ionescu. București: Univers, 1979. 307 p.
91. Eco U. Șase plimbări prin pădurea narativă. Traducere din italiană de Ștefania Mincu. Constanța: Pontica, 1997. 190 p.

92. Eminescu M. Poezii. Ediție îngrijită de Dumitru Murărașu. Vol. II. București: Minerva, 1982.
93. Enciclopedia concisă britanică. Coordonator Cornelia Marinescu. Coordonare traducători Eugen Munteanu. București: Litera, 2009. 2496 p.
94. Ene Gh. O spovedanie a textului. În: Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun. Experimentul literar românesc postbelic, Pitești: Paralela 45, 1998.
95. Esterházy P. Harmonia caelestis. Traducere din maghiară și note de Anamaria Pop. București: Curtea veche, 2008. 808 p.
96. Esterházy P. Un strop de pornografie maghiară. Traducere din maghiară și note de George Volceanov. București: Humanitas, 2007. 240 p.
97. Esterházy P. Verbele auxiliare ale inimii. Traducere din maghiară și note de Anamaria Pop. București: Curtea veche, 2007. 66 p.
98. Frye N. Anatomia criticii. Traducere de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu. București: Univers, 1972. 472 p.
99. Fukuyama F. Sfârșitul istoriei și ultimul om. Traducere de Mihaela Eftimiu. București: Paidea, 1994. – 384 p.
100. Galaicu-Păun E. Fiecărui cuvânt să i se asigure valoare în aur. În: Basarabia, nr. 4, 1992, p. 107.
101. Galaicu-Păun E. Gesturi. Trilogia nimicului. Chișinău: Cartier, 1996. 96 p.
102. Galaicu-Păun E. Țesut viu. 10 x 10. Chișinău: Cartier, 2011. 344 p.
103. Galaicu-Păun E. Țesut viu. 10 x 10. Ediția a II-a, revăzută și remake-tată. Chișinău: Cartier, 2014. 344 p.
104. Galaicu-Păun E.–Vakulovski M. Să trăiești și să scrii de parcă tocmai ți s-a citit Miranda: „Orice veți spune poate și va fi folosit împotriva dumneavoastră...”. În: Sud-Est cultural, 2013, nr. 1-4, p.74-80.
105. Gavrilov A. Conceptul de roman la G.Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare. Chișinău: CEP USM, 2006. 276 p.
106. Gavrilov A. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii. Chișinău: Profesional Service, 2013. 500 p.
107. Gârneț V. Un debut remarcabil. În: Literatura și arta, 1992, 2 aprilie, p. 4.
108. Gârneț V. Martorul. Chișinău: Literatura artistică, 1988. 196 p.

109. Genette G. Figuri. Selecție, traducere și prefață de Angela Ion și Irina Mavrodin. București: Univers, 1978. 311 p.
110. Girard R. Minciună romantică și adevăr românesc. În românește de Alexandru Baci. București: Univers, 1972. 319 p.
111. Gospodinov Gh. „Dacă vrei să fii internațional, trebuie de fapt să fii personal, să prezinți lumii povestea ta proprie” de Ana Chirițoiu. În: România literară, nr. 20, 2011. [http://www.romlit.ro/gheorghii\\_gospodinov\\_dac\\_vrei\\_s\\_fii\\_internaional\\_trebuie\\_de\\_fapt\\_s\\_fii\\_personal\\_s\\_prezini\\_lumii\\_povestea\\_ta\\_proprrie](http://www.romlit.ro/gheorghii_gospodinov_dac_vrei_s_fii_internaional_trebuie_de_fapt_s_fii_personal_s_prezini_lumii_povestea_ta_proprrie) (accesat 10.03.2016)
112. Gospodinov Gh. Un roman natural. Traducere din bulgară de Cătălina Puiu. Chișinău: Cartier 2011. 148 p.
113. Grati A., Corcinschi N. Dicționar de teorie literară: Concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar. Chișinău: Arc. 2017. 500 p.
114. Grati A. Cronici în rețea: metaliteratura.net. Iași: Junimea, 2016. 420 p.
115. Grati A. Romanul ca lume postbabilică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc, Chișinău, Gunivas, 2009. 252 p.
116. Harvey D. Condiția postmodernității. O cercetare asupra originii schimbării culturale. Traducere de Cristina Gyurcsik, Irina Matei. Timișoara: Amarcord, 2002. 392 p.
117. Hassan I. Sfășierea lui Orfeu: spre un concept de postmodernism. În: Caiete critice, nr. 1-2, 1986.
118. Huizinga J. Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii. Traducere de H.R.Radian. București: Humanitas, 2012. 346 p.
119. Hutcheon L. Poetica postmodernismului. Traducere de Dan Popescu. București: Univers, 2002. 406 p.
120. Iova Gh. Texteiova. În: Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun. Experimentul literar românesc postbelic, Pitești: Paralela 45, 1998.
121. Iovănel M. Textualism atroce. În: Cultura, nr. 4 (494), 20 noiembrie 2014, p. 13.
122. Iovănel M. Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc. București: Editura Muzeului Literaturii Române, 2017. 251 p.
123. Jameson F. Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu. Traducere de Dan H. Popescu. În: Transilvania, nr.7, 2006, p. 31-34.

124. Lăcătuș A. Proza experimentală în Europa de Est a anilor '80: legitimare prin autonomie și *mimesis* negativ. În: Rodica Ilie, Adrian Lăcătuș, Andrei Bodi (coord.). Legitimarea literaturii în secolul XX european. Brașov: Editura Universității Transilvania, 2010, p. 29-34.
125. Leahu N. Despre libera circulație a mărfurilor intertextuale. În: Anatol Moraru. Turnătorul de medalii, Chișinău, Prut Internațional, 2008, p. 3-9.
126. Leahu N. În căutarea scriiturii scriiturilor (I). În: Semn, nr. 1, 2012, p. 51-54.
127. Leahu N. and K. Erotokritikon. Făt-frumos, fiul pixului. Iași: Timpul, 2001.
128. Leahu N. Jocul diferențelor dintre modernism și postmodernism. În: Semn, nr. 4, 2007, p. 9-10.
129. Leahu N. Mircea Cărtărescu, al șaptelea corifeu. În: Semn, nr. 4, 2007, p. 18-22.
130. Leahu N. Noua paradigmă și sensul schimbării. În: Semn, nr. 4, 2007, p. 12-17.
131. Leahu N. Poezia generației '80. Ediția a II-a. Postfață de Eugen Lungu. Chișinău: Cartier, 2015. 344 p.
132. Leahu N. Postmodernismul (o definiție). În: Semn, nr. 4, 2007, p. 8-9;
133. Leahu N. Tabel sinoptic. În: Semn, nr. 4, 2007, p. 10-12.
134. Lefter I. B. Există două feluri de postmodernism. Interviu cu Malcom Bradbury. În: Ion Bogdan Lefter. Postmodernismul. Din dosarul unei „bătălii” culturale. Pitești: Paralela 45, 2000, p. 273-277.
135. Lefter I. B. Postmodernismul oferă noi deschideri. Interviu cu Ihab Hassan. În: Ion Bogdan Lefter. Postmodernismul. Din dosarul unei „bătălii” culturale. Pitești: Paralela 45, 2000, p. 269-272.
136. Lefter I.B. Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale: Pitești, Paralela 45, 2000.
137. Lintvelt J. Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Traducere de Angela Martin. Studiu introductiv de Mircea Martin. București: Univers, 1991. 271 p.
138. Lodge D. Limbajul romanului. Traducere și note de Radu Paraschivescu. Cu o prefață a autorului. București: Univers, 1998. 295 p.
139. Lukács G. Teoria romanului. București: Univers, 1977. 160 p.
140. Lungu E. ... sau proza în câteva rețete. În: Basarabia, nr. 11-12, 1997, p. 150-167.
141. Lungu E. Poetul care a îmbrățișat luna. Chișinău: Prut Internațional, 2014. 372 p.
142. Lungu E. Post... În: Semn, nr. 4, 2007, p. 4-5, p. 3-4.
143. Lyotard J.-F. Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii. Traducere și prefață de Ciprian Mihali. București: Babel, 1993. 114 p.

144. Lyotard J.-F. Postmodernismul pe înțelesul copiilor. Corespondență 1982-1985. Cluj, Biblioteca Apostrof, 1997.
145. Lyotard. J.-F. Răspuns la întrebarea: Ce este postmodernismul? În: Caiete critice, nr. 1-2, 1986.
146. Makine A. Recviem pentru Est. Traducere din limba franceză de Ileana Cantuniari. Iași: Polirom, 2008. 325 p.
147. Makine A. Testamentul francez. Traducere din franceză de Virginia Baci. Iași: Polirom, 2002. 300 p.
148. Manea N. Pe contur. Ediția a II-a. Iași: Polirom, 2014.
149. Manolescu N. Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc. București: 100+1 Gramar, 2000. 736 p.
150. Manolescu N. Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură. Pitești: Paralela 45, 2008. 1527 p.
151. Marcevski M. Insula Tombuctu. Traducere de Gheorghe Dinu. București: Editura tineretului, 1956.
152. Marino A. Introducere în critica literară. București: Editura tineretului, 1968. 555 p.
153. Marino A. Biografia ideii de literatură. Vol. II. Cluj-Napoca: Dacia, 1992. 360 p.
154. McHale B. Ficțiunea postmodernistă. Traducere de Dan H. Popescu. Iași: Polirom, 2009. 408 p.
155. Mocanu I. Corpul mi se adună în cap. În: Contrafort, nr. 11-12 (145-146) noiembrie-decembrie, 2006. <http://www.contrafort.md/old/2006/145-146/1132.html> (accesat 17.03.2014)
156. Moraru A. Turnătorul de medalii. Chișinău: Prut Internațional, 2008. 282 p.
157. Moraru C. Literatura universală nu există – *World Literature* și recitirea literaturii române în secolul 21. În: Observator cultural, nr. 903 (645) 21-27 decembrie 2017, p. 14-15.
158. Morărescu I. În căutarea androginiei pierdute. În: Timpul, octombrie 1994, p. 9.
159. Mușat C. „Fenomenul transparenței” și reprezentarea fotografică a lumii. În: Gheorghe Crăciun. Acte originale/ Căpії legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină), ediția a II-a. București: Cartea românească, 2014 p. 5-16.
160. Mușat C. Frumoasa necunoscută: literatura și paradoxurile teoriei. Iași: Polirom, 2017. 256 p.

161. Mușat C. Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice. Pitești: Paralela 45, 1998. 195 p.
162. Mușat C. Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă. Ediția a II-a. București: Cartea românească, 2008. 392 p.
163. Mușina Al. Șase cuvinte-cheie pentru proza lui Gheorghe Crăciun. În: Andrei Bodi, Georgeta Moarcă. Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun. Cluj-Napoca: Casa cărții de știință, 2012.
164. Kundera M. Arta romanului. Esecu. Traducere din franceză de Simona Cioculescu. București: Humanitas, 2008. 203 p.
165. Negoșescu I. Istoria literaturii române. Volumul I. București: Minerva, 1991. 372 p.
166. Oltean T. Mircea Cărtărescu în olandeză. În: România literară, nr. 13, 3-9 aprilie, 1996, p. 14.
167. Panaitescu V. (coordonator). Terminologie poetică și retorică. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1994. 239 p.
168. Papahagi M. Gheorghe Crăciun. În: Zăciu M., Papahagi M., Sasu A. Dicționarul scriitorilor români (A-C), București, Editura F.C.R., 1995, p.701-702.
169. Pavlicenco S. Tranziția în literatură și postmodernismul. Brașov: Editura Universității Transilvania, 2002. 133 p.
170. Pârvolescu I. Secretele lui Mircea Cărtărescu. În: România literară, nr. 37, 20 septembrie – 5 octombrie 1993, p. 5.
171. Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” 1960-1971. Introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu. București: Univers, 1980.
172. Petraș I. Alexandru Vlad și intermitențele ploilor amare. În: Tribuna, nr. 227, 16-29 februarie 2012, p.7-8.
173. Petrescu L. Poetica postmodernismului. Ediția a II-a. Pitești: Paralela 45, 1998. 176 p.
174. Petrescu L. Vârstele romanului, București, Eminescu, 1992.
175. Piru Al. Mircea Cărtărescu. În: Dicționarul scriitorilor români (A-C), Editura Fundației Culturale Române, 1995, p. 527-530.
176. Plămădeală I. Textualismul în studiile literare. În: Revistă de lingvistică și știință literară, nr. 3-4, 2009, p. 63-70.
177. Popa N. Despărțirea uscatului de apă. În: Sfatul țării, 1992, iunie, nr. 93-95, p.8.

178. Popa N. Avionul mirosea a pește. Chișinău: Arc, 2008. 288 p.
179. Popa N. Cubul de zahăr. Chișinău: Hyperion, 1991. 259 p.
180. Popa N. Cubul de zahăr. Ediția a II-a revăzută și cristalizată. Chișinău: Cartier, 2005. 440 p.
181. Popa N. Cubul de zahăr. Ediția a III-a. Iași: Junimea, 2017. 308 p.
182. Popescu S. Autorul, un personaj. Pitești: Paralela 45, 2015. 335 p.
183. Postmodernismul și curriculum școlar. În revista Semn, nr. 4, 2007, p. 3-32.
184. Post-modernismul. În: Caiete critice, nr. 1-2, 1986.
185. Postolache Gh. Elegia unui picaj. Chișinău: S.n., 2013. 160 p.
186. Postolache Gh. Foc grecesc. Chișinău: Grafema libris, 2010. 210 p.
187. Postolache Gh. Ore particulare de fotosinteză. Chișinău: Profesional Service SRL, 2011. 142 p.
188. Postolache Gh. Pastorală. Chișinău: Elan poligraf, 2017. 168 p.
189. Postolache Gh. Rodul. Chișinău: Cartier, 2000. 168 p.
190. Postolache Gh. Șapte mii. Chișinău: Periscop, 2007. 152 p.
191. Prus E. Literatura universală: transcedere a capitalului cultural. București: Editura Fundației „România de Măine”, 2014. 206 p.
192. Rachieru A.D. Elitism și postmodernism. Postmodernismul românesc și circulația elitelor. Iași: Junimea, 1999. 336 p.
193. Radu T. Priveghi cu Mona Lisa. În: Revista 22. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:E7uUjkquM5kJ:www.revista22.ro/priveghi-cu-mona-lisa-1083.html+&cd=1&hl=ro&ct=clnk&gl=md> (accesat 10.04.2013)
194. Ricardou J. Noile probleme ale romanului. În românește de Liana și Valentin Atanasiu. Prefață de Irina Mavrodin. București: Univers, 1988. 415 p.
195. Robert M. Romanul începuturilor și începutul romanului. Traducere din franceză de Paula Voicu-Dohotaru. Prefață de Angela Ion. București: Univers, 1983. 328 p.
196. Rogozanu C. Aripa frântă. În: Suplimentul de Cultură, nr. 143, 1-7 septembrie 2007, p.11.
197. Ruști D. Două romane milenariste „Orbitor” de Mircea Cărtărescu și „Mesia” al lui Andrei Codrescu. <http://doinarusti.ro/VR.htm> (accesat 08.04.2013)
198. Sainenco A. Lirismul unei litere și poezia unei conjuncții. În: Semn, nr. 4, 2007, p. 31-33.
199. Simuț I. Reabilitarea ficțiunii. București: Editura Institutului Cultural Român, 2004. 464 p.



200. Simuț I. Tendințe în proza română contemporană. În: Contemporanul. Ideea europeană. Ediție specială. Romanul românesc în colocvii (1999, 2000, 2001), nr. 31-35 (582-586), 2002.
201. Spiridon M., Lefter I.B., Crăciun Gh. Experimentul literar românesc postbelic. Pitești: Paralela 45, 1998.
202. Spiridon V. Tărie de caracter. În: Convorbiri literare, nr. 6, 2010. <http://convorbiri-literare.dntis.ro/VSPIRIDONiun10.html> (accesat 11.10.2010)
203. Stasiuk A. Nouă. Traducere din polonă de Cristina Godun. București: Rao, 2010. 288 p.
204. Stasiuk A.–Șimonca O. „Mă fascinează țările în care identitatea este tulburată”. În: Observator cultural, nr. 552 din 26 noiembrie 2010. [http://www.observatorcultural.ro/Ma-fascineaza-tarile-in-care-identitatea-este-tulburata\\*articleID\\_24605-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Ma-fascineaza-tarile-in-care-identitatea-este-tulburata*articleID_24605-articles_details.html) (accesat 18.03.2014)
205. Șleahțițchi M. „Pupa russa”, o sinteză epică. În: Semn , nr. 4, 2007, p. 23-26.
206. Șleahțițchi M. Anul literar 2016. Proza. În: Revista literară, nr. 5, 2017, p.10.
207. Șleahțițchi M. Cerc deschis. Literatura română din Basarabia în postcomunism. Iași: Timpul, 2007. 215 p.
208. Șleahțițchi M. Conceptul lumilor fractalice în romanul Orbitor de Mircea Cărtărescu. În: Studia Universitatis, revista științifică, nr. 10 (60), Anul VI, 2012, p.63-69.
209. Șleahțițchi M. De la mecanica fluidului la anti-mecanica scrisului. În: Timpul , 10 oct. 2003, p. 19; Semn, nr. 3-4, 2003, p. 37.
210. Șleahțițchi M. Istoriile literaturilor estice: între tradiția „sovietică” și postmodernitate. În: Metaliteratură, revistă științifică, nr. 5-6 (34), 2013, p. 54-64.
211. Șleahțițchi M. Început de secol XXI. Literatura din Basarabia. ROMAN. Antologie, selecție, studiu introductiv, note de Maria Șleahțițchi. Vol. I. Chișinău: Arc&Știința, 2017, 408 p.
212. Șleahțițchi M. Început de secol XXI. Literatura din Basarabia. ROMAN. Antologie, selecție, studiu introductiv, note de Maria Șleahțițchi. Vol. 2. Chișinău: Arc&Știința, 2017, 416 p.
213. Șleahțițchi M. Jocurile alterității. Chișinău: Cartier, 2002. 166 p.
214. Șleahțițchi M. Lumea lumilor narate: Concepte și scriituri optzeciste. În: Flores Philologiae: Omagiu profesorului Eugen Munteanu, la împlinirea vârstei de 60 de ani. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013, p.538-553.

215. Șleahțițchi M. Metamorfozele romanului românesc contemporan. Lista basarabeană. În: Simpozionul internațional „Grigore Bostan-75. Probleme actuale de filologie română”. Cernăuți: Micro, 2015, p. 388-401.
216. Șleahțițchi M. Naratologi și reprezentări naratologice. În: Akademos, revistă de știință, inovare, cultură și artă, nr. 4 (47), 2017, p.144-149.
217. Șleahțițchi M. Narațiunea „aglutinantă” și non-ficționalul „furajer” (O perspectivă asupra evoluției romanului în literatura română din Basarabia). În: Integrare europeană/ identitate națională; plurilingvism/ multiculturalitate – limba și cultura română: evaluări, perspective (European Integration/ National Identity; Plurilingualism/ Multiculturality –Romanian Language and Culture: Evaluation, Perspectives), Luminița Botoșineanu, Ofelia Ichim (eds); Roma, Italia, ARACNE Editrice, 2014, p. 215-232.
218. Șleahțițchi M. Personaje în căutarea autorului: identitate regăsită/alterități pierdute. În: Metaliteratură, revistă științifică, nr. 3-4 (16), 2007, p.109-111.
219. Șleahțițchi M. Postmodernismul între avangardă și postmodernism. În: Timpul, vineri, 7 noiembrie 2003, p. 14.
220. Șleahțițchi M. Recviem: Aureliu Busuioc „Și a fost noapte...”. În: Convorbiri literare, nr. 1 (205), 2013 <http://convorbiri-literare.dntis.ro/SLEAHTITCHIian13.htm> (accesat 17.02.2014)
221. Șleahțițchi M. Rescrierea sau efectul Menard în romanul optzecist. În: Spațiul lingvistic și literar românesc din perspectiva integrării europene. Simpozion internațional organizat de Academia Română, filiala Iași, și ASTRA). Iași, 2004, p. 204-210.
222. Șleahțițchi M. Rescrierea: Nicolae Popa între două Cuburi de zahăr. În: Limba română azi. Lucrările Conferinței Naționale de Filologie „Limba română azi” (Ediția a X-a, Iași-Chișinău, 3-7 noiembrie 2006). Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2007, p.433-438.
223. Șleahțițchi M. Romanul contemporan din Sud-estul Europei: între societal și literaritate. În: Meridian critic. The discourse of clothing (II). Annals Ștefan cel Mare University of Suceava. Philology, Series. No.2, 2015 (Volume 25), p.121- 130.
224. Șleahțițchi M. Romanul generației' 80: construcție și reprezentare. Chișinău: Cartier, 2014. 248 p.
225. Șleahțițchi M. Romanul Generației'80: personaje în căutarea identității. În: Langues et identités. Colloque intenational, Chișinău, 23-24 mars 2007, p.205-209.

226. Șleahțișchi M. Romanul românesc din Basarabia după 1989: praxis și perspective. În: *Concepte în mișcare - Studii despre stadiul actual al criticii și istoriei literare românești*. București: Editura Academiei Române, 2010, p.214-224.
227. Șleahțișchi M. Romanul românesc din Basarabia sub semnul schimbării. În: *Metaliteratură, revistă științifică a Institutului de Filologie al A.Ș.M. și a Facultății de Filologie a U.P.S. „Ion Creangă”*, nr 1 (13), Anul VI, 2006 (serie nouă), p.33-37.
228. Șleahțișchi M. Romanul românesc postmodern: construcții și deconstrucții. În: *Orientări artistice și stilistice în literatura contemporană: În două volume, Volumul II*. Chișinău: CE USM, 2003, p. 202-223.
229. Șleahțișchi M. Tendințele romanului sud-est european. În: *Sud-Est Cultural*, nr.2, 2015, p.46-51.
230. Șleahțișchi M. Un roman pentru toate timpurile. În: *Sud-Est cultural*, nr. 4, 2017.
231. Șleahțișchi M. Vitalie Ciobanu și romanul ca „ambalaj de cuvinte”. În: *Semn*, nr. 3-4, 2005, p.33-36.
232. Thibaudet Al. *Fiziologia criticii. Pagini de critică și de istorie literară. Studiu introductiv, selecție, traducere și note de Savin Bratu*. București: Editura pentru literatură universală (E.P.L.U.), 1966. 654 p.
233. Tibenco L. Pinguinul Mișa și sexul ucrainean. În: *Observator cultural*, nr. 336, 2006. [http://www.observatorcultural.ro/Pinguinul-Misa-si-sexul-ucrainean\\*articleID\\_16063-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Pinguinul-Misa-si-sexul-ucrainean*articleID_16063-articles_details.html) (accesat 10.09.2014)
234. Todoran D. *Devenirea semantică*. În: *Emilian Galaicu-Păun. Țesut viu. 10 x 10*. Chișinău: Cartier, 2011.
235. Traistă M. Iuri Andruhoviți – Moscoviada. [http://www.poezie.ro/index.php/essay/14021812/Iuri\\_Andruhovici\\_-\\_Moscoviada](http://www.poezie.ro/index.php/essay/14021812/Iuri_Andruhovici_-_Moscoviada)
236. Turcuș C. O lume de corectat. În: *Observator cultural*, 7 septembrie 2012. <http://www.observatorcultural.ro/articol/o-lume-de-corectat-2/> (accesat 10.09.2014)
237. Țau E. Teorii ale perspectivei narative. În: *Studia universitatis moldaviae. Seria Științe umnaistice*, nr. 4 (64), 2013. <http://studiamsu.eu/wp-content/uploads/18.-p.116-128.pdf> (accesat 26.XI.2017).
238. Țeposu R. G. *Cu ochii deschiși, pe tărâmul unei alte paradigme literare*. În: *Gheorghe Crăciun, Generația '80 în texte teoretice*. Pitești: Vlasie, 1994.

239. Țeposu R.G. Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă. Ediția a II-a. Cluj-Napoca: Dacia, 2002. 347 p.
240. Țeposu R.G. Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă. București: Eminescu, 1993.
241. Țurcanu A. Mărturii la un proces al „rădăcinilor”. În: Vasile Gârneț. Martorul, Chișinău: Literatura artistică, 1988.
242. Țurcanu A., Corcinschi N. Andrei Țurcanu de vorbă cu Nina Corcinschi. Cartea din mâna lui Hamlet. Chișinău: Cartier, 2017. 204 p.
243. Țurcanu L. „... și am îmbrățișat o poetică asemeni leprosului”. În: Semn, nr. 4, 2007, p. 29-30.
244. Țurcanu L. Diogeniada. În: Vatra, nr. 6-7, 2012, p.12-13.
245. Ungureanu C. Andruhovâci, Stasiuk și noua geografie literară. În: Iuri Andruhovâci, Andrzej Stasiuk. Europa mea. Traducere și note de Constantin Geambașu. Iași: Polirom, 2003.
246. Ungureanu C. O istorie secretă a literaturii române. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. București: Tracus Arte, 2016. 596 p.
247. Ungureanu C. Péter Esterházy, de la oarecare distanță. În: Viața românească, nr. 10, 2009. [http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/62\\_viata-romaneasca-10-2009/28\\_eseuri/450\\_p-ter-esterh-zy-de-la-oarecare-distanta.html](http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/62_viata-romaneasca-10-2009/28_eseuri/450_p-ter-esterh-zy-de-la-oarecare-distanta.html) (accesat 28.11.2017).
248. Ursa M. Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă. București: Cartea românească, 2012.
249. Ursa M. Gheorghe Crăciun. Brașov: Aula, 2000. 96 p.
250. Vattimo G. Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă. Traducere de Ștefania Mincu. Postfață de Marin Mincu. Constanța: Pontica, 1993. 190 p.
251. Vlad Al. Ploile amare. Bistrița: Charmides, 2011. 446 p.
252. Vlădăreanu E. Péter Esterházy a lansat la Bookfest „Harmonia caelestis”. În: România liberă, 9 iunie 2008, <http://romanalibera.ro/cultura/arte/peter-esterhazy-a-lansat-la-bookfest--harmonia-caelestis--126552> (accesat 17.11.2016).
253. Zabușko O. Studii in teren despre sexul ucrainean. Traducere din limba ucraineană de Ovidiu Hanceriuc. București: Grupul Editorial ART, 2008. 164 p.

### **Surse în limba engleză**

254. Booth W.C. *The Rhetoric of Fiction*, 2d edition. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 552 p.
255. Bradbury M. *The Modern American Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1983. 209 p.
256. Diaconu M.A. *Reading Microliterature: Language, Ethnicity, Polyterritoriality*. In: *Romanian Literature as World Literature/ Editor(s): Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian*. New York: Bloomsbury Academic, 2017, p. 135-156.
257. Hassan I. *The Radical Innocence. Studies in the Contemporary American Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1961. 362 p.
258. Lubbock P. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1966 [1921]. 275 p.
259. Şleahţîchi M. *The Romanian contemporary novel in the Republic of Moldova*. În: *Itercultural communications/ Межкультурные коммуникации*, Tbilisi – Тбилиси, nr. 26, 2016, p. 11-18.

### **Surse în limba franceză**

260. Fontaine D. *La Poétique, Introduction à la théorie générale des formes littéraires*. Paris: Nathan, 1993. 127 p.
261. Genette G. *Figures III*. Paris: Seuil. 1972. 280 p.
262. Genette G. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004. 132 p.
263. Genette G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. 468 p.
264. Genette G. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983. 118 p.
265. Jouve V. *La poétique du roman*. 2<sup>e</sup> édition revue. Paris: Armand Colin, 2007. 192 p.
266. Mélat H. Andrei Makine: Testament français ou Testament russe? In: *Revue Russe*, 2002, nr. 21, p. 41-49.
267. Montremy J.-M. *Littérature hongroise. La nébuleuse mémoire de Péter Esterházy* Alors que s'achève « L'Automne hongrois » à Paris, rencontre avec un grand romancier hongrois, de passage en France pour la parution de son roman, « Harmonia Cælestis » Interview : Péter Esterhazy, Ecrivain hongrois Harmonia Cælestis, de Péter Esterhazy, traduit du hongrois par Joëlle Dufeully et Agnès Jarfas, Gallimard, 610 p. <https://www.la-croix.com/Archives/2001-12-20/LITTERATURE-HONGROISE-La-nebuleuse-memoire-de-Peter-Esterhazy-Alors-que-s-acheve-L-Automne-hongrois-a-Paris-rencontre-avec-un-grand-romancier-hongrois-de->

[passage-en-France-pour-la-parution-de-son-roman-Harmonia-Caelestis-Interview-Peter-Esterhazy-Ecrivain-hongrois-Harmonia-Caelestis-de-Peter-Esterhazy-traduit-du-hongrois-par-Joelle-Dufeuilly-et-Agnes-Jarfas-Gallimard-610-p- NP -2001-12-20-147568](#) (accesat 20.11.2017).

268. Prus E. La francosphère littéraire et l’empreinte française. Chişinău: Pontos, 2013. 234 p.
269. Robbe-Grillet A. Pour un nouveau roman. Paris: Gallimard, 1964. 192 p.
270. Thibaudet A. Réflexions sur le roman. Paris: Gallimard, 1938. 260 p.
271. Timbal-Duclaux L. Techniques du récit et composition dramatique: roman, conte, nouvelle, pièce de théâtre, scénario de film. Cholet: Ecrire aujourd'hui Livres, 1997. 160 p.
272. Şleahţiţchi M. Le roman de la Génération 80: Gheorghe Crăciun et ses personnages. În: *Philologia Jassyensia*, nr.2 (V), 2009, p.73-78.
273. Todorov Tz. Grammaire du «Décaméron». Paris: Mouton & Co., 1969. 100 p.
274. Todorov Tz. Poétique de la prose. Paris: Seuil, 1971. 256 p.
275. Valette B. Le roman. Paris: Nathan, 1992. 128 p.

### **Surse în limba rusă**

276. Андрухович Ю. Если в Украине думают о ценностях, то в Европе о цене. <http://obozrevatel.com/culture/83549-esli-v-ukraine-dumayut-o-tsennostyah-to-v-evrope-o-tsene-andruhovich.htm> (accesat 07.11.2014).
277. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
278. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, V-ое изд. доп. Киев: Next, 1994. 511 с.
279. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, II-ое изд. Москва, Художественная литература, 1990. 543 с.
280. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Библиотека «Вехи», 2001. <http://www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/01.html> (accesat 25.08.2014).
281. Боков Н. Раздвоение героев, или как их теперь называть? În: Чайка Seagull Magazine. <https://www.chayka.org/blogs/nicolas-bokov/2015-02-13/razdvoenie-geroev-ili-kak-ih-teper-nazyvat> (accesat 15.08.2016).

282. В августе PinchukArtCentre проведет литературную программу «Грани поколений: 1985-2004». [https://pinchukartcentre.org/ru/about\\_us/press\\_releases/29150](https://pinchukartcentre.org/ru/about_us/press_releases/29150) (accesat 05.01.2018)
283. Литературный энциклопедический словарь/Под общей ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. Москва: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
284. Постмодернизм в славянских литератур. Ответ. ред. Н.Н.Старикова. Москва: Inslav, 2004. 210 с.
285. Ратиани И. Современный грузинский литературный процесс. În: Вопросы литературы 2015, 2. <http://magazines.russ.ru/voplit/2015/2/20r.html> (accesat 05.01.2018)
286. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. Москва: Флинта, Наука, 2002. 608 с.
287. Смирнов И.П. Олитературное время. (Гипо)теория литературных жанров. Санкт-Петербург: Изд. Русской христианской гуманитарной академии, 2008. 264 с.
288. Урицкий А. Юрий Андрухович. Московиада. În: Знамя, nr. 12, 2001 <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/12/uritski.html> (accesat 07.11.2014)
289. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России: литература и теория. Москва: ЛИА Р. Элинина, 2000. 368 с.

### **Surse în limba ucraineană**

290. Бойченко О. «Московиада» Юрия Андруховича як мономіфологічна меніппея. <http://www.rastko.rs/rastko-ukr/sua/2/bojc-andrmosko2.html> (accesat 04.11.2014).
291. Толочко О. Критика на романы Юрия Андруховича «Рекреации» и «Московиада». <http://andruhovych.info/kritika-na-romany-yuriya-andruhovicha-rekreacii-i-moskoviada/> (accesat 05.11.2014).
292. Будін П.-А. Кінець імперії: роман Юрія Андруховича «Московиада». [http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=90&Itemid=34&limit=1&limitstart=0](http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=90&Itemid=34&limit=1&limitstart=0) (accesat 05.11.2014).

## **DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII**

Subsemnata Șleahțișchi Maria, dr. conf. univ. declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctor habilitat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.



## CURRICULUM VITAE



**Numele de familie și prenumele:** ȘLEAHTIȚCHI Maria, născută la 17.01.1960 în s. Ștefănești, r. Florești, Republica Moldova. Doctor în filologie, conferențiar universitar, secretar științific al Secției de Științe Umnaistice și Arte a Academiei de Științe din Moldova.

**Cetățenia:** cetățeană a Republicii Moldova și a României

### **Studii și calificări**

#### **Superioare:**

1977-1981 - Facultatea de Filologie a Institutului Pedagogic de Stat „Alec Russo” din Bălți, profesoară de limba și literatura română;

#### **Doctorat:**

1985-1989 – Institutul de Limbă și Literatură al Academiei de Științe a Moldovei, doctor în filologie, specialitatea: 622.01. Literatura română (1991);

#### **Postdoctorat:**

2014-2015 – Universitatea de Stat din Moldova, specialitatea: 622.01. Literatura română.

**Stagii:** 2015 - Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, Facultatea de Litere, bursă de cercetare postdoctorală în Programul *Erasmus Mundus (Janus II)*.

**Angajări:**

1981-1984 – Liceul teoretic „Mihai Eminescu” din Bălți, profesoară de limba și literatura română;  
1984-2012 – cadru didactic al Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți; posturi ocupate: de la asistentent la conferențiar universitar; funcții în administrarea universității: șefă a Catedrei de literatura română și universală (2000), decan al Facultății de Filologie (2000-2010); prorector pentru activitatea științifică (2010-2012);  
2012-2016 – Director al Departamentului Cercetare și Inovarea al USM; director de proiect instituțional de cercetări științifice (2015-prezent);  
2016 - prezent Secretar științific al Secției de Științe Umanistice și Arte a AȘM;  
2006 – prezent – abilitată cu dreptul de conducere de doctorat la specialitatea 622.01 *Literatura română*.

**Domeniile de interes științific:** *Istoria literaturii române, Literatura română contemporană, Naratologie, Arta romanului ș.a.*

**Participări în proiecte științifice naționale și internaționale:**

1. 2010-2011: Director de proiect de cercetare finanțat de USARB, *Romanul în context literar european*;
2. 2011-2014: Director de proiect instituțional de cercetare desfășurat în USARB. *Literatura ca spațiu al reprezentărilor*;
3. 2015-prezent: Director de proiect instituțional de cercetare desfășurat în USM. *Literatura în spațiul reprezentărilor: între Est și West*.

**Participări la foruri științifice (naționale și internaționale) – 32.**

Între care întruniri internaționale, cu comunicări în ședință de plen:

1. Conferința științifică de la USM Conferința științifică internațională *Literatura migrației: deschideri și bariere*. 2-3 iunie, 2017, Chișinău. Org. USM. Tema comunicării: *Geografia înnoită a literaturii române actuale: diaspora*.
2. Simpozionul Științific Internațional Grigore Bostan – 75. Probleme actuale de filologie română, Org. Universitatea Națională „Yuriy Fedkovych” din Cernăuți, Consulatul General al României la Cernăuți. Cernăuți, 29-31 octombrie 2015. Comunicare în plen

*Metamorfozele romanului românesc contemporan. Lista basarabeană.*

3. Simpozionul Internațional anual „Integrare europeană/ identitate națională; plurilingvism/ multiculturalitate – limba și cultura română: evaluări, perspective”, ediția a XII- a, Academia Română, Filiala Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Iași, 25–26 septembrie 2013. Comunicarea în plen: *Narațiunea „aglutinantă” și non-ficționalul „furajer”*.

**Lucrări științifice și științifico-metodice publicate total – 189**

**Lucrări științifice publicate la tema cercetării – 72, între care:**

monografii – 1;

volume de exegeze – 2;

antologii – 1;

articole în reviste științifice acreditate, editate peste hotare – 3;

articole în reviste științifice acreditate, editate în țară – 10;

articole în volume colective, editate peste hotare – 13;

articole în volume colective, editate în țară – 10;

alte publicații la tema disertației, editate peste hotare – 2;

alte publicații la tema disertației, editate în țară – 30.

**Premii, mențiuni, distincții, titluri onorifice:**

Premiul pentru literatură *Constantin Stere* al Ministerului Culturii al Republicii Moldova (ediția 2016), pentru cartea *Romanul generației '80: construcție și reprezentare* (2014);

Premiul Consiuliului Uniunii Scriitorilor din Moldova (2015);

Premiul Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Chișinău (2008, 2011);

Diploma de onoare a Academiei de Științe a Moldovei (2010);

Premiul Ununii Scriitorilor pentru critică literară (2003);

Premiul pentru critică literară al revistei *Convorbiri Literare* (2003);

Premiul pentru dramaturgie al Ministerului Culturii (2000);

Premiul pentru debut al Uninunii Scriitorilor (1999)

Premii ale Saloanelor de carte etc.

**Distincții de stat:**

Medalia *Mihai Eminescu* (2010);

Ordinul *Gloria Muncii* (2012).

**Activități în cadrul colegiilor de redacție ale revistelor științifice:**

*Metaliteratură; Philologia; Studia Universitatis Moldaviae; Meridian critic; Noua Revistă Filologică.*

**Cunoașterea limbilor:**

limba română – maternă; limba rusă – fluent; limba franceză – bine; limba engleză – începător.

**Date de contact de serviciu:**

Bl. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 1. Academia de Științe a Moldovei, SȘUA, bir. 429

Tel.: 069468356,

e-mail: [mariaslehtitchi@gmail.com](mailto:mariaslehtitchi@gmail.com)

## CORPUS DE AUTORI ȘI ROMANE

Nr. de ord. autor.	Numele, prenumele autorului în limba română	Nr. de ord. lucrări	Titlul lucrării în limba română (text original sau traducere), în ordinea publicării	Numele, prenumele autorului; titlul lucrărilor în limba de origine	Literatura din care face parte autorul
1.	Andruhovîci Iuri	1.	Moscoviada. Traducere din limba ucraineană de Dragoș Dinulescu. București: ALL, 2009. 246 p.	Андрухович Юрій. Московіада. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1993. 140 с.	Literatura ucraineană
2.	Butnaru Val	1.	Cartea nomazilor din B. București: Rao & Chișinău: Prut internațional, 2010. 224 p.		Literatura română
		2.	Negru și Roșu. 1930-2056. Chișinău: Litera, 2016. 280 p.		
		3.	Misterioasa dispariție a lui Teo Neamțu. Chișinău: Cartier, 2017. 180 p.		
3.	Cărtărescu Mircea	1.	Visul. București: Cartea românească, 1989. 289 p.		Literatura română
		2.	Nostalgia. București: Humanitas, 1993. 317 p.		
		3.	Travesti. București: Humanitas, 1994. 175 p.		
		4.	Orbitor. Aripa stângă. București, Humanitas, 1996. 350 p.		
		5.	Orbitor. Corpul. București: Humanitas, 2002. 438 p.		
		6.	Orbitor. Aripa dreaptă. București: Humanitas, 2007. 572 p.		
		7.	Solenoid...		
4.	Cheianu Constantin	1.	Sex & Perestroika. Chișinău: Cartier, 2009. 190 p.		Literatura română

5.	Ciobanu Vitalie	1.	Schimbarea din strajă. Chișinău: Hyperion, 1991. 320 p.		Literatura română
6.	Crăciun Gheorghe	1.	Acte originale/ Căpii legalizate. București: Cartea românească, 1982. 264 p.;		Literatura română
			Acte originale/ Căpii legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină). Ediția a II-a, București: Cartea românească, 2014. 414 p.		
		2.	Compunere cu paralele inegale. București: Cartea românească, 1988. 307 p.;		
			Compunere cu paralele inegale. Ediția a II-a, revăzută. București: Allfa, 1999. 358 p.		
		3.	Frumoasa fără corp. București: Cartea românească, 1993. 364 p.		
		4.	Mecanica fluidului. Chișinău: Cartier, 2003. 160 p.		
		5.	Pupa russa. București: Humanitas, 2004. 400 p.		
		6.	Femei albastre. Iași: Polirom, 2013. 264 p.		
7.	Esterházy Péter	1.	Un strop de pornografie maghiară. Traducere din maghiară și note de George Volceanov. București: Humanitas, 2007. 240 p.	Esterházy Péter. Kis Magyar Pornográfia. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1984. 242 oldal.	Literatura maghiară
		2.	Verbele auxiliare ale inimii. Traducere din maghiară și note de Anamaria Pop. București: Curtea veche, 2007. 66 p.	Esterházy Péter. A szív segédigéi. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985. 72 oldal.	
		3.	Harmonia cælestis. Traducere din maghiară și note de Anamaria Pop. București: Curtea veche, 2008. 808 p.	Esterházy Péter. Harmonia cælestis. Budapest: Magvető, 2000. 718 oldal.	

8.	Galaicu-Păun Emilian	1.	Gesturi. Trilogia nimicului. Chișinău: Cartier, 1996. 96 p.		Literatura română
		2.	Țesut viu. 10 x 10. Chișinău: Cartier. 2011. -? p.; Țesut viu. 10 x 10. Ediția a II-a, revăzută și remake-tată. Chișinău: Cartier, 2014. 344 p.		
9.	Gârneț Vasile	1.	Martorul. Chișinău: Literatura artistică, 1988. 196 p.	-	Literatura română
10.	Gopsodinov Gheorghii	1.	Un roman natural. Traducere din bulgară de Cătălina Puiu. Chișinău: Cartier 2011. 148 p.	Господинов Георги. Естествен роман. София: Корпорация Развитие – КДА, С. 1999.	Literatura bulgară
11.	Makine Andrei	1.	Testamentul francez. Traducere din franceză de Virginia Baciuc. Iași: Polirom, 2002. 300 p.	Makine Andrei. Le testament français. Paris: Mercure de France, 1995. 320 p.	Literatura rusă de limbă franceză
		2.	Recviem pentru Est. Traducere din limba franceză de Ileana Cantuniari. Iași: Polirom, 2008. 325 p.	Makine Andrei. Requiem pour l'Ést. Paris: Mercure de France, 2003. 288 p.	
12.	Moraru Anatol	1.	Turnătorul de medalii. Chișinău: Prut Internațional, 2008. 282 p.		Literatură română
13.	Popa Nicolae	1.	Cubul de zahăr. Chișinău: Hyperion, 1991. 259 p.; Cubul de zahăr. Ediția a II-a revăzută și cristalizată. Chișinău: Cartier, 2005. 440 p.; Cubul de zahăr Ediția a III-a. Iași: Junimea, 2017. 308 p.		Literatură română
		2.	Avionul mirosea a pește. Chișinău: Arc, 2008. 288 p.		
14.	Postolache Ghenadie	1.	Rodul. Chișinău: Cartier, 2000. 168 p.		Literatură română
		2.	Șapte mii. Chișinău: Periscop, 2007. 152 p.		

		3.	Foc grecesc. Chișinău: Grafema libris, 2010. 210 p.		
		4.	Ore particulare de fotosinteză. Chișinău: Profesional Service SRL, 2011. 142 p.		
		5.	Elegia unui picaj. Chișinău: S.n., 2013. 160 p.		
		6.	Pastorala. Chișinău: Elan poligraf, 2017. 168 p.		
15.	Stasiuk Andrzej	1.	Nouă. Traducere din polonă de Cristina Godun. București: Rao, 2010. 288 p.	Stasiuk Andrzej. Dziewięć. Warszawa: Wydawnictwo Czarne, 1999. 256 s.	Literatură polonă
16.	Vlad Alexandru	1.	Ploile amare. Bistrița: Charmides, 2011. 446 p.		Literatură română
17.	Zabuško Oksana	1.	Studii în teren despre sexul ucrainean. Traducere din limba ucraineană de Ovidiu Hanceriuc. București: Grupul Editorial ART, 2008. 164 p.	Забужко Оксана. Польові дослідження з українського сексу. Згода: Київ, 1996. 116 с.	Literatură ucraineană



## SINOPSIS DE AUTORI

Nr. ord.	Numele, prenumele autorului. Anii de viață	Prezentarea profilului autorului	Romane publicate	Limbile în care a fost tradus	Traduceri în limba română
1.	Iuri ANDRUHOVÎCI/ Юрій Андрухович (n. 13 martie 1960, Ivano-Frankivsk, Ucraina de Vest) este scriitor ucrainean. De formație este redactor de carte. A absolvit Institutul Ucrainean de Poligrafie din Lvov. Doctor în filologie. A debutat ca poet cu volumul <i>Небо і площі</i> (1985).	Poet, prozator, traducător, eseist. Împreună cu Oleksandr Irvaneț și Viktor Neborak, în 1985, Iuri Andruhovîci a fondat grupul poetic <i>Bu-Ba-Bu</i> (Burlesc, Balagan, Bufonadă), fiind unul dintre primii scriitori care a actualizat tradiția carnavalescului și a bufonadei în literatura ucraineană. După debutul său ca poet, a semnat o carte de povestiri, <i>Зліва, де серце</i> (1989). Recunoaștere internațională i-a adus cel de-al doilea roman, <i>Moskoviada</i> . Romanele lui <i>IA</i> sunt scrise într-o conceptualizată stilistică postmodernă, autorul fiind unul dintre reprezentanții de seamă ai postmodernismului ucrainean. Romanele <i>Рекреації</i> , <i>Московиада</i> , <i>Перверзія</i> formează o trilogie.	A publicat șase romane: <i>Рекреації</i> (1992), <i>Московиада</i> (1993), <i>Перверзія</i> (1996), <i>Дванадцять обручів</i> (2003), <i>Таємниця. Замість роману</i> (2007), <i>Коханці юстиції</i> (2017).	Poloneză, germană, engleză, croată, finlandeză, rusă, maghiară, slovenă, cehă, slovacă, bulgară, macedoneană, spaniolă.	<i>Moscoviada</i> (2009).

2.	<p>Val BUTNARU (n. 17 aprilie 1955, Chișinău, Republica Moldova) este scriitor român. Jurnalist de formație, a absolvit Universitatea de Stat din Moldova. A debutat ca dramaturg cu piesa <i>Procedul de ju-jitsu</i> (1987).</p>	<p>Dramaturg, prozator, jurnalist, comentator politic, om de televiziune. <i>VB</i> a dezvoltat o prodigioasă activitate de jurnalist și de manager al diferitor instituții media. Timp de mai bine de două decenii s-a dedicat și artei teatrale, ca dramaturg și manager. În proză s-a lansat în 2010, cu o scriitură conceptualizată, rămânând în zona paradigmei estetice a optzecismului. <i>VB</i> mizează pe construcția epicului cu substraturi arhetipale, intertextuale. Romanele lui alcătuiesc o „trilogie basarabeană”.</p>	<p>A publicat trei romane: <i>Cartea nomazilor din B.</i> (2010); <i>Negru și Roșu. 1930 – 2056</i> (2016); <i>Misterioasa dispariție a lui Teo Neamțu</i> (2017).</p>	-	-
3.	<p>Mircea CĂRTĂRESCU (n. 1 iulie 1956, București, România) este scriitor român. Filolog de formație, a absolvit Universitatea din București. Doctor în filologie. A debutat ca poet cu volumul <i>Faruri, vitrine, fotografii...</i> (1980).</p>	<p>Poet, prozator, eseist, scriitor pentru copii, publicist, <i>MC</i> este unul din cei mai importanți scriitori ai generației '80, unul dintre teoreticienii postmodernismului românesc, nume de referință pentru întreaga literatură română de la sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI. Prolific, <i>MC</i> s-a impus mai întâi</p>	<p>A publicat trei romane: <i>Travesti</i> (1994), trilogia <i>Orbitor</i> (<i>Orbitor. Aripa stângă</i>, 1996; <i>Orbitor. Corpul</i>, 2002; <i>Orbitor. Aripa dreaptă</i>, 2007), <i>Solenoid</i> (2015).</p>	Opera îi este tradusă în douăzeci de limbi.	-

		ca poet. În anul 1989 a publicat prima sa carte de proză, <i>Visul</i> . Recunoașterea internațională i-a venit odată cu publicarea trilogiei <i>Orbitor</i> .			
4.	Constantin CHEIANU (n. 21 septembrie 1959, Trușeni, Strășeni, Republica Moldova) este scriitor român. Filolog de formație, a absolvit Universitatea de Stat din Moldova. A debutat ca dramaturg cu piesa <i>Noi</i> (1995).	Dramaturg, prozator, om de teatru și televiziune, CC s-a dedicat activității teatrale și celei TV. Ca prozator s-a lansat cu cartea de nuvele <i>Totul despre mine</i> (1999), care a constituit împreună cu romanul <i>Sex &amp; Perestroika</i> o dilogie autobiografică.	A publicat romanul <i>Sex &amp; Perestroika</i> (2009).	-	-
5.	Vitalie CIOBANU (n. 4 mai 1964, Florești, Republica Moldova) este scriitor român. Jurnalist de formație, a absolvit Universitate de Stat din Moldova. A debutat ca prozator cu romanul <i>Schimbarea din Strajă</i> (1991).	Prozator, poet, eseist, critic literar, jurnalist, comentator politic, VC s-a dedicat activității de manager al revistei de literatură <i>Contrafort</i> . VC este una din vocile distincte ale optzecismului românesc din dreapta Prutului. Ca prozator a cultivat, după debut, nuvela. Este un spirit narativ prin vocație. Articolele sale de analiză a fenomenelor literare și și cele de comentarii asupra	A publicat romanul <i>Schimbarea din strajă</i> (1991).	-	-

		evenimentelor politice includ o implicată perspectivă narativă.			
6.	Gheorghe CRĂCIUN (n. 8 mai 1950, Tohanu Vechi, Braşov – d. 30 ianuarie 2007, Bucureşti, România) a fost scriitor român. Filolog de formaţie, a absolvit Universitatea din Bucureşti. Doctor în filologie. A debutat ca prozator cu romanul <i>Acte originale/copii legalizate</i> (1982).	Poet, prozator, teoretician al literaturii, profesor, <i>GhC</i> s-a dedicat literaturii şi instruirii în şcoala superioară. Este unul dintre cei mai importanţi romancierii şi teoreticienii ai literaturii din generaţia '80. Nume de referinţă pentru întreaga literatură română de la sfârşitul secolului XX şi începutul secolului XXI, a dezvoltat arta romanului, evoluând de la proza textualistă spre construcţia metanarativă a romanului.	A publicat cinci romane, patru apariţii antume: <i>Acte originale/copii legalizate</i> (1982), <i>Compunere cu paralele inegale</i> (1988); <i>Frumoasa fără corp</i> (1993); <i>Pupa russa</i> (2004) şi una postumă: <i>Femeile albastre</i> (2013).	Engleză, franceză.	-
7.	Péter ESTERHÁZY/ Esterházy Péter (n. 14 aprilie 1950, Budapesta – d. 14 iulie 2016, Budapesta, Ungaria) a fost scriitor maghiar. Matematician de formaţie, a absolvit Universitatea „Eötvös Loránd” din Budapesta. A debutat ca prozator cu volumul de nuvele	Prozator şi publicist, <i>PE</i> a fost unul dintre cei mai importanţi scriitori maghiari din ultimele patru decenii. Din 1978 s-a dedicat întru totul literaturii, activând ca scriitor independent. A cunoscut notorietate internaţională. După cărţile lui s-au turnat filme. Folosind un ritm aparte şi o frazare insolită, cu sacadări somatice, scrisul lui s-a impus mai cu seamă pe	A publicat un număr impunător de romane, între care: <i>Fuggo bevezetes a szépirodalomba</i> (1981), <i>Ki szavatol a lady biztonsagaert?</i> (1982), <i>Fuharosok</i> (1983), <i>Kis Magyar Pornografia</i> (1984), <i>A sziv segedigei</i> (1985), <i>Hrabal konyve</i> (1990), <i>Hahn-Hahn grófnő pillantása – lefelé a Dunán</i> (1992), <i>Egy no</i> (1995), <i>Harmonia caelestis</i> (2000),	Opera i-a fost tradusă în douăzeci de limbi.	<i>Un strop de pornografie maghiară</i> (2007), <i>Verbele auxiliare ale inimii</i> (2007), <i>Harmonia caelestis</i> (2008), <i>O femeie</i> (2008), <i>Privirea</i>

	<i>Fancsikó és Pinta</i> (1976).	rupturi și răsturnări ale liniei narrative, în care s-au combinat experiențele persoanele ale naratorului/autorului, interstiții livrești, citate, glume etc. Figură emblematică a literaturii postmoderniste, romancier de prim raft, <i>PE</i> este considerat unul dintre scriitorii de seamă ai literaturii europene.	<i>Javitott kiadas</i> (2002), <i>Semmi művészet</i> (2008), <i>Hasnyálmirigynapló</i> (2016).		<i>contesei Hahn-Hahn – coborând pe Dunăre</i> (2009), <i>Cartea lui Hrabal</i> (2009), <i>Nicio artă</i> (2011).
8.	Emilian GALAICU-PĂUN (n. 22 iunie 1964, Cuhureștii de Sus, Florești, Republica Moldova) este scriitor român. Filolog de formație, a absolvit Universitatea de Stat din Moldova. A debutat ca poet cu volumul <i>Lumina proprie</i> (1986).	Poet, prozator, eseist, traducător, editor, Emilian Galaicu-Păun este unul dintre cei mai neordinari scriitori ai generației '80 din Basarabia. Experimentalist, intertextualizant, livresc, el practică o scriitură conceptualizată. Este autorul conceptului de re-ciclare a poeziei și prozei, rescriindu-și și remake-tându-și textele.	A publicat două romane: <i>Gesturi. Trilogia nimicului</i> (1996) și <i>Țesut viu. 10 x 10</i> (2011), <i>Țesut viu. 10 x 10</i> . Ediția a II-a, revăzută și remake-tată (2014).	-	-
9.	Vasile GĂRNETȚ (n. 3 februarie 1958, Hănășeni Noi, Cahul, Republica Moldova) este scriitor român. Jurnalist de formație, a absolvit Universitatea	Poet, publicist, romancier, jurnalist. Numele lui VG este identificat cu revista <i>Contrafort</i> , pe care a fondat-o împreună cu Vitalie Ciobanu în anul 1994, dând literaturii române din Basarabia șansa de a ieși din	A publicat un roman: <i>Martorul</i> (1988).	-	-

	de stat din Moldova. A debutat ca prozator cu romanul <i>Martorul</i> (1988).	cercul închis. Poetul este rafinat, îmbinând lirism autentic și înaltă cultură. Prozatorul VG s-a impus prin simbioza inedită dintre realismul magic și perspectiva narativă pusă pe două voci.			
10.	Gheorghî GOSPODINOV/ Георги Господинов (n. 7 ianuarie 1968, Iambol, Bulgaria) este scriitor bulgar. Filolog de formație, a absolvit Universitatea din Sofia. Este doctor în filologie. A debutat ca poet cu volumul <i>Ланидарум</i> (1992).	Poet, prozator, dramaturg, scenarist, eseist și critic literar, GG este unul din cei mai traduși scriitori bulgari de după 1989. Din 1995 activează și în cercetare la Academia de Științe din Bulgaria, Institutul de Literatură. Este considerat scriitor postmodernist. Recunoașterea internațională i-a venit odată cu publicarea romanului <i>Un roman natural</i> , care face parte din categoria romanului- <i>ars-poetica</i> . Este coautorul unui roman grafic.	A publicat trei romane: <i>Естествен роман</i> (1999), <i>Вечната муха</i> (2011, roman grafic sau de art comics, în colaborare cu artistul plastic Nikola Toromanov), <i>Физика на тъгата</i> (2011).	Tradus în peste douăzeci de limbi.	<i>Un roman natural</i> (2011)
11.	Andreï MAKINE/ Андрей Сергеевич Макин (n. 10 septembrie 1957, Krasnoiarsk, Rusia) este scriitor „francez născut rus” (cum îl	Romancier, exeget, profesor de literatură franceză și de limbă rusă, Andreï Makine este reprezentatul tipic al scriitorului european transcultural, pe care și-l revendică, în primul rând, limba franceză. Deși s-a	A publicat douăzeci și unu de romane. Cu numele Andreï Makine: <i>La Fille d'un héros de l'Union soviétique</i> (1990), <i>Confession d'un porte-drapeau déchu</i> (1992), <i>Au temps du fleuve Amour</i> (1994), <i>Le</i>	Tradus în peste patruzeci de limbi.	<i>Crima Olgăi Arbelina</i> (2001, 2005), <i>Testamentul francez</i> (2002, 2013), <i>Pământul și</i>

<p>definesc criticii de limbă engleză). Filolog de formație, a absolvit Universitatea de Stat din Tveri. Dublu doctor în filologie (un doctorat susținut la Universitatea de Stat din Moscova și altul, la Universitatea Sorbona). A debutat ca prozator cu romanul <i>La Fille d'un héros de l'Union soviétique</i> (1990).</p>	<p>încercat inițial ca poet de limbă rusă, preferând poezia cu formă fixă (sonetul), în debutul său editorial <i>AM</i> s-a prezentat ca romancier. Majoritatea romanelor lui reconstituie spațiul Rusiei, mai cu seamă al Rusiei sovietice, prin mijlocirea limbii franceze. Scriitorul unește în opera sa experiența dramatică a Estului cu instrumentele elevate ale unei din cele mai vechi culturi ale Vestului Europei. Cazul lui ar părea unic, dar nu este așa. În seria scriitorilor care au parcurs căi literare mai mult sau mai puțin asemănătoare s-ar înscrie Matei Vișniec, Herta Muller. Pentru generația '60 ar fi antologic cazul cehului Milan Kundera.</p>	<p><i>Testament français</i> (1995), <i>Le Crime d'Olga Arbélina</i> (1998), <i>Requiem pour l'Est</i> (2000), <i>La Musique d'une vie</i> (2001), <i>La Terre et le Ciel de Jacques</i> (2003), <i>La Femme qui attendait</i> (2004), <i>Cette France qu'on oublie d'aimer</i> (2006), <i>L'Amour humain</i> (2006), <i>Le Monde selon Gabriel</i> (2007), <i>La Vie d'un homme inconnu</i> (2009), <i>Le Livre des brèves amours éternelles</i> (2011), <i>Une femme aimée</i> (2013), <i>Le Pays du lieutenant Schreiber</i> (2014), <i>L'Archipel d'une autre vie</i> (2016). Cu pseudonimul Gabriel Osmonde: <i>Le Voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir</i> (2001), <i>Les 20 000 Femmes de la vie d'un homme</i> (2004), <i>L'Œuvre de l'amour</i> (2006), <i>Alternance</i> (2011).</p>	<p><i>cerul lui Jacques Dorme</i> (2004, 2014), <i>Cartea scurtelor iubiri eterne</i> (2011, 2016), <i>O femeie iubită</i> (2013), <i>Patria locotenentului Schreiber</i> (2015), <i>Recviem pentru Est</i> (2015), <i>Viața unui bărbat necunoscut</i> (2016), <i>Iubirea omenească</i> (2017), <i>Pe vremea fluviului Amur</i> (2017), <i>Arhipelagul altei vieți</i> (2017).</p>
--	--	--	---

12.	Anatol MORARU (n. 18 septembrie 1958, Scumpia, Făleşti, Republica Moldova) este scriitor român. Filolog de formație, a absolvit Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți. A debutat ca prozator cu volumul <i>Nou tratat de igienă</i> (2002).	Prozator, poet, critic literar, publicist, Anatol Moraru se înscrie cu întârziere, dar sigur, în paradigma prozei optzeciste. S-a lansat ca nuvelist, a escaladat epicul de tip romanesc, revenind ulterior la proza scurtă. Scriitura lui, cu un puternic substrat aluziv și insinuant, îl așază în linia ironiei elevate, cultivată de Aureliu Busuioc, și cea a intertextului ludic, proprie prozei lui Ioan Groșan.	A publicat un roman: <i>Turnătorul de medalii</i> (2008).	-	-
13.	Nicolae POPA (n. 13 februarie 1959, Buda, Călărași, Republica Moldova) este scriitor român. Jurnalist de formație, a absolvit Universitatea de Stat din Moldova. A debutat ca poet cu volumul <i>Timpul probabil</i> (1983).	Poet, prozator, scriitor pentru copii, publicist, grafician, <i>NP</i> s-a impus ca un poet liric, meditativ. A fost omologat ca scriitor postmodernist, paradigmă pe care poetul o respinge. Cultivă o proză la frontiera realismului magic și narațiunii textualiste. În ultimii ani se produce și ca scriitor pentru copii.	A publicat două romane, primul în trei ediții, reconceptualizate: <i>Cubul de zahăr</i> (1991, 2005, 2017); <i>Avionul mirosea a pește</i> (2008).	În curs de apariție în engleză și ucraineană.	-
14.	Ghenadie POSTOLACHE (n. 2 aprilie 1964, Telenești, Republica Moldova)	Poet, prozator, scenarist, scriitor pentru copii, <i>GhP</i> s-a impus prin coroborarea scrierilor sale cu arhetipurilor biblice.	A publicat șase romane: <i>Rodul</i> (2000), <i>Șapte mii</i> (2007), <i>Foc grecesc</i> (2010), <i>Ore particulare de fotosinteză</i>	-	-



	este scriitor român. Journalist de formație, a absolvit Universitatea de Stat din Moldova. A debutat ca poet cu volumul <i>Nike</i> (1989).	Căutarea semnificațiilor lor în realitățile lumii contemporane constituie fundamentul conceptual al universurilor reprezentate de scriitor. <i>GhP</i> este prolific, publicând cel mai mare număr de romane dintre romancierii optzeciști din Basarabia. Și-a asumat destinul de scriitor, fiind unul din puținii care se dedică în exclusivitate scrisului.	(2011), <i>Elegia unui picaj</i> (2013), <i>Pastorala</i> (2017).		
15.	Andrzej STASIUK (n. 25 septembrie 1960, Varșovia, Polonia) este scriitor polonez. Spirit nonconformist, a fost exclus din liceu, apoi din colegiu. A dizertat din armată, pentru care a stat la pușcărie. A debutat ca prozator cu volumul de nuvele din spațiu carceral <i>Mury Hebronu</i> (1992).	Prozator, poet, dramaturg, eseist, critic literar, jurnalist, AS s-a remarcat mai cu seamă prin proza de călătorie, scriind un „nesfârșit roman”, în care descrie realitățile „postapocaliptice” ale tranziției din țările Europei de Est. Criticii occidentali l-au comparat în acest sens cu scriitorul american Jack Kerouac ( <i>On the Road</i> ). Un loc aparte în creația lui îi revine romanului <i>Dziwięć</i> ( <i>Nouă</i> ), care reflectă schimbările din viața urbană poloneză după prăbușirea comunismului.	Deși proza de călătorie a lui AS ar putea trece drept roman în episoade, ca gen românesc autentic este recunoscut romanul <i>Dziwięć</i> (1998).	Belorusă, engleză, finlandeză, franceză, neerlandeză, germană, rusă, norvegiană, ucraineană, maghiară, cehă, română ș.a.	<i>Europa mea</i> (în colaborare cu I. Andruhovici, 2003), <i>Cum am devenit scriitor. Încercare de autobiografie intelectuală</i> (2003), <i>Nouă</i> (2005), <i>Călătorind spre Babadag</i> (2006), <i>Fado</i> (2008).

16.	<p>Alexandru VLAD (n. 31 iulie 1950, Suceagu, Cluj - d. 15 martie 2015, Cluj-Napoca) a fost scriitor român. Filolog de formație, a absolvit Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. A debutat ca prozator cu volumul de nuvele <i>Aripa grifonului</i> (1980).</p>	<p>Eseist, nuvelist, poet, prozator, publicist și traducător, AV este unul din optzeciștii care au stat la temelia constituirii și afirmării generației '80. În timpul vieții a publicat unsprezece cărți. Proza lui AV are un profil inconfundabil în peisajul evoluției epicului în spațiul literaturii române. Deloc spectaculos și bine cumpănit în ustensile, el cultivă o proză consistentă, o proză de atmosferă, receptiv fiind și la tentațiile narațiunii polițiste, a fatalității implacabile, a unui implicit paralelism mistic.</p>	<p>A publicat trei romane. Două apariții antume: <i>Frigul verii</i> (1985), <i>Ploile amare</i> (2011) și una postumă: <i>Omul de la fereastră</i> (2015).</p>	-	-
17.	<p>Oksana ZABUȘKO/ Оксана Стефанівна Забужко (n. 19 septembrie 1960, Lutsk, Ucraina de Vest) este scriitoare ucraineană. Filosof de formație, a absolvit Universitatea din Kiev. Doctor în estetică. A debutat ca poetă cu volumul <i>Травневий іній</i> (1985).</p>	<p>Romancieră, poetă, eseistă, OZ este unul din cei mai vizibili scriitori ucraineni contemporani. Reprezentată a postmodernismului, definită de unii critici literari drept feministă, scriitoare este o voce puternică și în spațiul public, pledând pentru emancipare națională, pentru libertățile omului, pentru recunoașterea literaturii ucrainene în plan</p>	<p>A publicat două romane: <i>Sex</i> (1996) <i>Польові дослідження з українського сексу</i> (1996), <i>Музей покинутих секретів</i> (2009).</p>	<p>Engleză, rusă, croată, germană, iraniană, maghiară, cehă, polonă, bulgară, suedeză, italiană, română, olandeză, sârbă.</p>	<p><i>Studii în teren despre sexul ucrainean</i> (2008).</p>

		internațional. A publicat patru cărți de poezie și un șir de volume de proză non-ficțională. Romanele ei se disting prin scriitură feminină inconfundabilă.			
--	--	---	--	--	--

## TABELUL CITATELOR TRADUSE AD HOC

(în ordinea apariției în lucrare)

Nr. ord.	Citat tradus <i>ad-hoc</i> în limba română	Numele, prenumele traducătorului	Fragmentul din textul original	Sursa
1.	„operă epică, în care povestirea este concentrată pe destinul unei personalități separate, prezentată în procesul formării și dezvoltării ei, desfășurate în spațiu și timp, în măsură suficientă pentru a comunica «organizarea» personalității”.	Șleahtițchi Maria	„эпич. произведение, в к-ром повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности в процессе ее становления и развития, развернутом в худож. пространстве и времени, достаточном для передачи «организации» личности”.	Литературный энциклопедический словарь/Под общей ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. Москва: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с., р. 330.
2.	„Oricum, oricât de inconsecvent ar fi fost Bahtin, afirmă profesorul de la universitatea din Kostantz, oricît s-ar fi rupt speculațiile lui de realitățile literare, anume el a creat teoria romanului, care merită precizare și reformulare,	Șleahtițchi Maria	„И все же, лал бы Бахтин ни был непоследователен, как бы ни отрывался от литературной реальности его спекуляции, именно он создал теорию романа, заслуживающую уточнения и переформулирования, не подлежащую просто	Смирнов И.П. Олитературное время. (Гипо)теория литературных жанров. Санкт-Петербург: Изд. Русской христианской гуманитарной академии, 2008. 264 с.

	dar nu aruncată, chemând la creație științifică în comun.”		отврасыванию, вызывающую к научному сотворчеству”.	
3.	„ <i>Multitudinea vocilor și conștiințelor independente și necontopite</i> , afirmă exegetul, <i>polifonia autentică a vocilor depline constituie, într-adevăr, particularitatea de bază a romanelor lui Dostoievski</i> . Nu atât multitudinea de destine se desfășoară, în lumina unei conștiințe auctoriale unice, în lucrările lui, cât armonizarea anume, păstrându-și necontopirea în unitatea unui eveniment, a multitudinii de conștiințe egale în drepturi cu lumea lor. Într-adevăr, eroii principali ai lui Dostoievski, încă din procesul elaborării artistice, sunt <i>nu doar obiecte ale cuvântului auctorial, dar și subiecte ale propriului cuvânt semnificant nemijlocit</i> . De aceea cuvântul	Șleahtițchi Maria	« <i>Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознания, подлинная полифония полноценных, голосов, действительно, является основной особенностью романов Достоевского</i> . Не множество судеб и жизней в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно <i>множественность равноправных сознания с их мирами</i> сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события. Главные герои Достоевского, действительно, в самом творческом замысле художника <i>не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного непосредственно значащего слова</i> . Слово героя поэтому вовсе не исчерпывается здесь обычными характеристическими и	М.М. Бахтин, Проблемы творчества Достоевского. <a href="http://www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/01.html">http://www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/01.html</a>

	<p>eroului deloc nu se epuizează aici prin caracterizări obișnuite și funcții pragmatice ale subiectului, dar nici nu servesc drept expresii ale poziției ideologice propriu-zise ale autorului (ca la Byron, bunăoară). Conștiința eroilor este dată ca o altă, <i>străină</i>, conștiință, totodată însă ea nu se obiectivează, nu se închide, nu devine un simplu obiect al conștiinței auctoriale. Dostoievski este creatorul <i>romanului polifonic</i>. El a creat propriu-zis un gen nou de roman”</p>		<p>сюжетно-прагматическими функциями, но и не служит выражением собственной идеологической позиции автора (как у Байрона, например). Сознание героя дано как другое, <i>чужое</i> сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания. Достоевский – творец <i>полифонического романа</i>. Он создал существенно новый романский жанр.»</p>	
4.	<p>„Atunci când îmi propun, cum am făcut-o mai sus, să «urmez unele din căile deschise teoretic de această definiție», mă refer în esență la extinderea cercetării prin trecerea de la simpla figură, fie că e vorba de mai multe cuvinte (metalepsa <i>figurală</i>), la ceea ce ar</p>	Șlehtițchi Mihaela	<p>„Quand j’envisage, comme j’ai fait plus haut, de «suivre quelques-unes des voies théoriquement ouvertes par cette définition», j’entends essentiellement par là étendre l’enquête en passant de la simple <i>figure</i>, fût-elle en plusieurs mots (métalepse <i>figurale</i>), à ce qu’il faut bien appeler la fiction (métalepse <i>fictionnelle</i>), et qui est pour</p>	Gérard Genette, <i>Métalepse. D’Homère à Woody Allen</i> . Paris: Seuil, 2004. – 132 p., p.16-17.

	<p>trebui să numim ficțiune (metalepsa <i>ficțională</i>), care pentru mine este o forma extinsa a figurii. Foarte extinsa, fără îndoială. Nu e nevoie să reamintesc rădăcina comună a acestor două cuvinte, pe care o găsim în verbul latin <i>fingere</i>, care în același timp înseamnă «a forma», «a reprezenta», «a preface» și «a inventa»; ambele substantive <i>fictio</i> și <i>figura</i>, strămoși ai ficțiunii și figurii noastre, derivă amândouă din acest verb, desemnând mai degrabă, în măsura în care putem distinge denotațiile lor, acțiunea pentru cel dintâi și produsul sau efectul acestei acțiuni pentru cel din urmă”.</p>		<p>moi un mode élargi de la figure. Très élargi, sans doute. Je n’ai pas besoin de rappeler la racine commune de ces deux mots, qu’on trouve dans le verbe latin <i>fingere</i>, qui signifie à la fois «façonner», «représenter», «feindre» et «inventer»; les noms <i>fictio</i> et <i>figura</i>, ancêtres de nos <i>fiction</i> et <i>figure</i>, dérivent tous deux de ce verbe, dont ils désignent plutôt, dans la mesure où l’on peut distinguer leurs dénnotations, le premier l’action, le second le produit, ou l’effet de cette action”.</p>	
5.	<p>„un profesor Kugelmass se introduce în romanul lui Gustave Flaubert, din diegeză în metadiegeză, pentru a deveni amantul Emmei...”</p>	<p>Șleahțițchi Maria</p>	<p>„un professeur Kugelmass s’introduit dans le roman de Faubert, de la diégèse a la métadiégèse, pour devenir l’amant d’Emma...”</p>	<p>Gérard Genette, <i>Métalepse. D’Homère a Woody Allen</i>. Paris: Seul, 2004. – 132 p., p. 26-27.</p>

6.	„Acest album de familie învârtește memoria fastuoasă a unei linii. De asemenea scriitorul își reînvie tinerețea din timpul comunismului, între exproprieri și hărțuire. Jucându-se cu toate registrele, de la sublim la trivial, Esterházy impune totuși o formă exigentă, în care toate se articulează și se ornamentează cu un sens foarte sigur al compoziției”	Șleahtițchi Maria	„Mêlant fiction et autobiographie, cet album de famille fait tourbillonner la fastueuse mémoire d'une lignée. L'écrivain y revit aussi sa jeunesse au temps du communisme, entre expropriations et tracasseries. S'il joue de tous les registres, du sublime au trivial, Esterhazy impose néanmoins une forme exigeante, où tout s'articule et s'épanouit avec un sens très sûr de la composition”.	Jean-Maurice Montremy, LITTERATURE HONGROISE La nébuleuse mémoire de Péter Esterházy Alors que s'achève « L'Automne hongrois » à Paris, rencontre avec un grand romancier hongrois, de passage en France pour la parution de son roman, « Harmonia Cælestis » Interview : Péter Esterhazy, Ecrivain hongrois Harmonia Cælestis, de Péter Esterhazy, traduit du hongrois par Joëlle Dufeuilly et Agnès Jarfas, Gallimard, 610 p. <a href="https://www.la-croix.com/Archives/2001-12-20/LITTERATURE-HONGROISE-La-nebuleuse-memoire-de-Peter-Esterhazy-Alors-que-s-acheve-L-Automne-hongrois-a-Paris-rencontre-avec-un-grand-romancier-hongrois-de-passage-en-France-pour-la-parution-de-son-roman-Harmonia-Caelestis-Interview-Peter-Esterhazy-Ecrivain-hongrois-Harmonia-Caelestis-de-Peter-Esterhazy-traduit-du-hongrois-par-Joelle-Dufeuilly-et-Agnes-Jarfas-Gallimard-610-p-NP_-2001-12-20-147568">https://www.la-croix.com/Archives/2001-12-20/LITTERATURE-HONGROISE-La-nebuleuse-memoire-de-Peter-Esterhazy-Alors-que-s-acheve-L-Automne-hongrois-a-Paris-rencontre-avec-un-grand-romancier-hongrois-de-passage-en-France-pour-la-parution-de-son-roman-Harmonia-Caelestis-Interview-Peter-Esterhazy-Ecrivain-hongrois-Harmonia-Caelestis-de-Peter-Esterhazy-traduit-du-hongrois-par-Joelle-Dufeuilly-et-Agnes-Jarfas-Gallimard-610-p-NP_-2001-12-20-147568</a> .
7.	„M-a salvat faptul că am primit o bună călire sovietică... rezistența, puțința de a te mulțumi cu puținul. Întrucât pentru toate era disponibilitatea de a neglija interesul material și tendința către cel spiritual.”	Șleahtițchi Maria	„Меня спасло то, что я получил хорошую советскую закалку... выносливость, умение довольствоваться малым. Ведь за всем — готовность пренебречь материальным и стремиться к духовному.”	Николай Боков. Раздвоение героев, или как их теперь называть? În: Чайка Seagull Magazine. <a href="https://www.chayka.org/blogs/nicolas-bokov/2015-02-13/razdvoenie-geroev-ili-kak-ih-teper-nazyvat">https://www.chayka.org/blogs/nicolas-bokov/2015-02-13/razdvoenie-geroev-ili-kak-ih-teper-nazyvat</a>



8.	„Romanul, afirmă cercetătoarea franceză, [...] conține, începând cu paratextul, semnele concrete ale dualității care caracterizează: un nume de autor rus, un prenume nefranțuzit și un cuvânt «francez» în titlu. De fapt, de-a lungul textului, francitatea și rusitatea tot interpretează o partitură în care va domina ba vocea uneia, ba a celeilalte.”	Șleahtițchi Maria	„Le roman [...] comporte dès le paratexte les singes concrets de la dualité qui caractérise: un nom d’auteur russe, un prénom non francisé et le mot «français» dans le titre. De fait, tout au long du texte, francité et russité vont jouer une partition dans laquelle dominera la voix tantôt de l’une, tantôt de l’autre”.	Mélat Hélène. <i>Andrei Makine: Testament français ou Testament russe ?</i> In: <i>Revue Russe</i> , n°21, 2002. (p. 41-49). P. 41.
9.	„Într-adevăr, carnavalul nu face diferență între interpreți și spectatori. El nu cunoaște rampa nici măcar în formă conceptuală. Rampa ar distruge carnavalul (ca și viceversa – nimicirea rampei ar distruge spectacolul teatral). Carnavalul nu se contemplă – el se trăiește și în el trăiesc toți, deoarece ca idee el este al tuturor. Pe timp de carnaval nimeni nu are o altă viață decât carnavalescă. Din el nu ai	Șleahtițchi Maria	«В самом деле, карнавал не знает деления на исполнителей и зрителей. Он не знает ramпы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение ramпы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить	Бахтин, Михаил. <i>Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса</i> , Москва, Художественная литература, 1990, p. 12.

	<p>unde pleca, or carnavalul nu cunoaște granițe spațiale. Pe tipul carnavalului se poate trăi doar după legile lui. Carnavalul poartă caracter universal, aceasta-i o stare specială a întregii lumi, a renașterii și înnoirii ei, la care contribuie toți. Acesta este carnavalul ca idee, ca esență, care este percepută rapid de toți participanții săi.”</p>		<p>только по его законам, то есть по законам карнавальнoй свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны. Таков карнавал по своей идее, по своей сущности, которая живо ощущалась всеми его участниками.»</p>	
10.	<p>„Fractalul este un obiect care păstrează aceeași formă, indiferent de scara la care este privit. De exemplu, bradul este un obiect fractal aproape perfect. Fiecare ram are forma bradului în întregime. Fiecare creangă are forma ramului, fiecare smoc de pe creangă are forma însăși a crengii. [...] Principiul fractalic aplicat narațiunii generează o prezentare care nu mai este lineară.”</p>	Șleahtițchi Maria	<p>„On appelle objet fractal un objet qui conserve la même forme, quelle que soit l'échelle à laquelle on le considère. Par exemple, un sapin est un objet fractal presque parfait. Chaque branche a la forme du sapin entier. Chaque rameau a la forme de la branche, chaque touffe sur le rameau a la forme du rameau lui-même. [...] Du principe fractal appliqué au récit, découle une présentation non plus linéaire.”</p>	<p>Тимбал-Дуклау, Луи. Techniques du récit et composition dramatique: roman, conte, nouvelle, piece de theatre, scenario de film, [S. I.] Ecrire Aujourd'hui, 1997, p. 82.</p>