

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

Cu titlu de manuscris

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

COSTIN-BĂICEAN IRAIDA

ION CREANGĂ ȘI PROZA BASARABEANĂ

622.01 – LITERATURA ROMÂNĂ

Teză de doctor în filologie

Conducător științific:

BURLACU Alexandru, dr. hab., prof. univ.

Autor:

COSTIN – BĂICEAN Irida

CHIȘINĂU, 2022

© **COSTIN-BĂICEAN**, Iraida, 2022

CUPRINS

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

Dialogul textelor.....	86
Plurilingvism.....	88
Copilul teribil față în față cu autorul	90
Autoficțiunea între memorii și amintiri	95
2.8. Între adaptare/ prelucrare și „tema cu variațiuni” ...	98
Alexei Marinat: poveste cu caraghioslăcuri	99
Ion Iachim: continuare imaginară a <i>amintirilor</i>	101
2.9. Concluzii la capitolul 2.	104
3. CREANGĂ ȘI SCHIMBAREA DE PARADIGMĂ.....	106
3.1. Însemnele înnoirii. Dislocări paradigmatică	106
Revenirea la speciile scurte	107
O altă imagine a copilăriei	108
Continuitate prin deconstrucția modelului	109
3.2. Nicolae Leahu: festin intertextual	110
Artă poetică postmodernă	110
(Auto)ironia erotokritikă	114
Joc și deconstrucție	116
3.3. Ștefan Baștovoi: „feeria infernului”	118
Romanul „autenticității”	118
(Auto)biografie deghezată.....	121
„Comportamentism”	122
3.4. Anatol Moraru: discursul ludic.....	123
3.5. Constantin Cheianu: autobiografie ficțională	130
Naivul „extraterestru”.....	130
„Autenticitatea” amintirilor	131
Erosul ca „disidență”	135
3.6. Alexandru Vakulovski: scriitura ca defulare	136
3.7. Emilian Galaicu-Păun: remodelare postmodernă.....	138
3.8. Concluzii la capitolul 3... ..	146
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	147
BIBLIOGRAFIE.....	150
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....	163
CV-ul AUTOAREI.....	164

ADNOTARE

Costin-Băicean Iraidă. Ion Creangă și proza basarabeană, teză de doctor în filologie la specialitatea 622.01. – Literatura română, Chișinău, 2022.

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

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

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

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

Obiectivele cercetării:

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

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

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

Semnificația teoretică: Aspectele investigate în teză deschid noi perspective de abordare a raporturilor prozei basarabene cu, de pildă, romanul istoric sadovenian sau cu construcția romanului rebrenian, cu receptarea artistică a naturalismului, existențialismului, în relațiile ei intertextuale cu alți mari scriitori din literatura română sau din cea universală.

Valoarea aplicativă:

Investigația ar putea sta la baza unui suport de curs opțional la facultățile de filologie, ciclul I, licență; Rezultatele cercetării ar putea constitui puncte de reper la redactarea capitolelor istoriei literaturii române din Basarabia, cu referire atât la prozatorii șaizeciști, cât și la optzeciști și douămiiști basarabeni; Analizele pe text, propuse în lucrarea de față, ar putea stimula noi rescrieri ale modelului crengian, mai cu seamă în rândul prozatorilor postmoderniști; Investigația ar putea servi ca model de cercetare în abordarea impactului altor modele narrative asupra prozei de azi.

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

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

АННОТАЦИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANNOTATION

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

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

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

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

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

Research objectives:

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

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

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

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

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

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

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

INTRODUCERE

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

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

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

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

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

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

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

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

Ne-am propus să realizăm următoarele obiective:

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

Ipoteza de cercetare: Modelul Creangă are un impact important în evoluția prozei române din spațiul pruto-nistean.

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

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

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

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

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

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

Rezultatele științifice principale înaintate spre susținere:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. CREANGĂ ÎN EXEGEZA LITERARĂ

1.1. Din istoricul receptării critice

Istoria receptării critice și asimilării creatoare a operei lui Ion Creangă alături de cea a lui Mihai Eminescu configurează un drum sinuos către conștiința de sine a literaturii române. Exegeții s-au pronunțat, de cele mai multe ori, cu entuziasm și admirație, despre viața și opera povestitorului de la Humulești, insistând pe diferite aspecte ale fenomenului Creangă. Se știe că o imagine, bine consolidată, a omului din spatele operei, se datora reputației din cadrul cercului junimiștilor. Contemporanii săi îi prețuiau jovialitatea, darul de a povesti, naturalețea sa arhetipală. Creangă era privit ca „scriitor popular”, lucru contestat de George Călinescu, dar anume „poporanitatea” necioplită a dat mare bătaie de cap comentatorilor de mai târziu. Noutatea figurii crengiene e „percepută ca o primitivitate epopeică, ce capătă expresie datorită unui *om vechi* nedesprins încă de habitatul arhaic” [39, p. 4].

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

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

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

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

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

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

Mircea Scarlat, autorul unui volum despre receptarea operei marelui povestitor în critica literară intitulat *Posteritatea lui Creangă* (1990), scrisă cu mult înainte, dar tipărită postum, demonstrează că, în cazul lui Creangă, receptarea critică a cunoscut „un șir neîntrerupt de prejudecăți răsturnate” [171, p. 6]. Astfel, „între contemporani, notează criticul, Creangă a găsit un mediu intelectual care a contribuit decisiv la obiectivarea în *modul cunoscut de noi* a latențelor scriitoricești din humuleștean. Că ei nu au înțeles valoarea estetică a operei (deși – cel puțin – Mihai Eminescu și Titu Maiorescu au intuit-o) e <<vina>> nu numai a lipsei de perspectivă istorică, ci și a stadiului de dezvoltare a esteticii în acea epocă” [170, p. 10].

Cu privire la intuițiile lui Titu Maiorescu, criticul reține că „pentru graiul cuminte și adeseori glumeț al țăranului moldovean, Creangă este recunoscut ca model”, iar un an mai târziu, în 1908, el figura în categoria maioresciană a „scriitorilor estetici”, adică „naturali”, „intuitivi” opuși „erudiților reflexivi” [170, p. 14 - 15]. Metacritica lui Mircea Scarlat este exemplară în examinarea contextelor, conturând, în linii mari, principalele contribuții ale exegezei crengiene pe parcursul a aproape o sută de ani.

Constantin Trandafir în *Argument* la monografia sa *Ion Creangă. Spectacolul lumii* (1996), invocă întrebarea: „Creangă, un scriitor <<clasat>>, <<închis>>, refractar la comentariu? Da, susțin unii, cu energie nebănuită; să scrii neîncetat despre această, totuși, *opera aperta*. Dramatizează alții: ce se mai poate spune despre un scriitor cu o așa bogată bibliografie de referință? Să tot bați apa în piuă, ori să te iei după una din <<legile>> lui Edward Murphy, potrivit căreia a te <<inspira>> de la cineva înseamnă plagiat, a prelua de la mai mulți înseamnă cercetare?” [188, p.7].

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

El e cel care primul vorbește despre *jovialitatea și mecanismul umorului* la Creangă, *stilul aluziv, autenticitatea ficțiunilor* lui Creangă [171, p. 24-27]. O intuiție excepțională e „înțelegerea faptului că <<omul se desprinde din operă>>. Va trece aproape jumătate de veac până când George Călinescu va dovedi adevărul acestei afirmații, după cum va analiza pe larg folosirea proverbului de către Creangă, pe care Nicolae Iorga a semnalat-o primul (humuleșteanul e <<deprins să vorbească în pilde>>)” [171, p. 27]. Ceea ce mai putem adăuga la observațiile pertinente ale

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

Odată cu recunoașterea „științifică” și „evlavia și reconstituirea diletanților” (Mircea Scarlat) sau în „faza aurorală” (Mihai Cimpoi), studiile monografice se lasă mult așteptate. Primul care a intenționat să dea o exegeză asupra operei lui Creangă este Garabet Ibrăileanu (criticul ieșean Mihai Drăgan a publicat planul exegezei în *Ateneu* nr.3, 1971, p.3). Din proiectul inițial, Garabet Ibrăileanu a publicat doar câteva considerații generale. Articolul *Poveștile lui Ion Creangă* (1910) reprezintă cu adevărat „un portret generitiv, care l-a impus ca o lucrare de referință, ca un *pattern* din care vor germina exegezele ulterioare” [38, p.7].

În povești Garabet Ibrăileanu vede „bucăți rupte din viața poporului moldovenesc”. Multe observații de stilistică („Creangă n-are metafore”; „Creangă *explicită* ceea ce zugrăvește prin proverbe. De aici frecvența proverbelor în scrierile sale”; „Nu este nici un scriitor care să-l întrecă în fineță, în gust, în măsură, în scurtime”), intuiții de afinități („Opera lui Creangă este epopeea poporului român. Creangă este Homer al nostru”; „Creangă seamănă cu Gogol”), teze despre exponențialitatea sa („Creangă este un reprezentant perfect al sufletului românesc între popoare; al sufletului moldovenesc între români; al sufletului țărănesc între moldoveni, al sufletului omului de munte între țăranii moldoveni”; „Creangă are pe de-a-ntregul concepția de viață a poporului”; „În Creangă trăiesc credințele, eresurile, datinile, obiceiurile, poezia, morala, filozofia poporului, cum s-au format în mii de ani de adaptare la împrejurările pământului dacic, dedesubtul fluctuațiunilor de la suprafața vieții naționale”) alte afirmații și accente privind *realismul, originalitatea, gratuitatea* operei lui Creangă vor fi preluate și impuse autoritar de George Călinescu.

Până la sinteza lui Călinescu se remarcă Benjamin Fundoianu cu articolul: *De la Nică a lui Ștefan la Mallarmé*, care „îl anticipă pe Călinescu (care nu-l citează în monografia sa)”. Eseul, cu adevărat, e bogat în sugestii estetice. Ideea unui Creangă „scriitor popular” e categoric negată, („Creangă nu scria așa cum vorbea”), de aici deducem că poetul îi atribuia lui Creangă faptul „de a avea o <<limbă metaforică>> (ceilați critici remarcaseră tocmai... absența metaforelor)” [171, p. 55], atitudinea față de cuvinte, Creangă e „o expresie și o limită a scrisului românesc” [apud: 171, p. 57]. Abordări care pun accent pe valoarea estetică a operei semnează în anii '30 Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu ș. a.

Pompiliu Constantinescu stabilește, pentru prima dată, just raportul lui Creangă cu *folclorul*: „Opera lui Creangă, pornind din folclor și din anume realități sociale și psihologice, depășește folclorul ca și mentalitatea arhaică a cronicarilor, realizând o structură; ea inaugurează o categorie de sensibilitate, tășnind din subconștient, ca dintr-un stil latent al spiritualității române”. Din această perspectivă, „Creangă este capul de linie, dintr-un întreg de creatori, care vor exprima cu

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

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

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

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

În postfața volumului, George Călinescu subliniază cu circumspecție privind metoda sa de lucru: „Judecățile asupra operei le-am unit cu narațiunea biografică într-un portret totalitar, deoarece opera se află, întrucât îl privește pe Creangă, strâns legată de existența lui. Portretul acesta este o lucrare de curată știință. Informația este riguroasă și completă, orice propoziție e documentată. În efortul de a crea literar, nu ne folosim decât de mijloace pe care le oferă compoziția, înlăturând, de pildă, din text discuții izvoarelor, neintroducând în narațiune elemente anacronice. Dialogurile sunt citațiuni, descrițiile sunt bizuite pe observație și izvoare” [26, p.

322]. „Viața lui Creangă”, declară criticul, este o ficțiune în spiritul realităților, metoda biografului fiind „însuflețirea documentului”.

Mihai Cimpoi, cu privire la afirmațiile călinesciene, consideră că realitatea e de altă natură, criticul s-ar părea că pune în lumină relativismul postmodern al investigației: „specificarea <<viața și opera>> menține metodologic lucrarea în spiritul descrierii istoriografice lansoniene sau al <<fiziologiei spirituale>> saint-beuviene. Categorie nu! Obiectivul e unul mai nuanțat, subliminal. Demersul călinescian ni se relevă, azi, ca fiind îndrumat în sensul interpretării valorice nietzschean-postmoderniste” [153, p. 5].

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

Comentând declarațiile lui George Călinescu, Mihai Cimpoi observă: „Geniul exegetic călinescian se manifestă și în cazul lui Creangă printr-o analogizare fină și prin hipotextualizare măiestrită, adică prin narativizare, prin romanțare. Principiul său, conform căruia istoria este *știință inefabilă* și *sinteză epică* se aplică și acum în mod pregnant. Elementul *obiectiv* merge mână în mână cu cel *personal*, caracterologia ce urmărește normalul se asociază caracteropatiei (operei de evidențiere a anormalului), universalul se alătură particularului (Creangă, zice memorabil criticul îl reprezintă pe copilul universal; creația lui e lipsită de personalitate morală, de *Weltanschauung* individual, pe de altă parte, are <<orizontul său>> de la care privește viața, totul fiind impregnat de *persoana* creatorului)” [45, p. 6].

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

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

Trebuie observat că multe afirmații „nu-i aparțin în exclusivitate, dar le reținem drept „călănesciene”. Exemplul tipic e Garabet Ibrăileanu, pe care George Călinescu nici nu-l citează, deși e cert că i-a cunoscut opiniile despre Creangă. Meritul impunerii opiniilor respective îi aparține în exclusivitate lui George Călinescu. El a dovedit tuturor că în critică rostirea are aceeași importanță ca în beletristică. Meritul lui George Călinescu a fost epurarea (de sociologie, folcloristică etc.) opiniilor predecesorilor și impunerea, prin frumoasa rostire, a celor estetice” [171, p. 77].

Trebuie menționat că Eugen Lovinescu, e de părerea că „A trebuit să vină un francez, Jean Boutière, și să-i consacre humuleșteanului o carte, în 1930, *La vie et l'oeuvre* de Ion Creangă, tradusă abia în 1976. Apoi, George Călinescu a scris acea fundamentală *Viața a lui Ion Creangă*, în 1938, căreia tocmai în 1964 îi va introduce un nou capitol, de vreo 50 de pagini, *Creangă în timp și spațiu. Realismul*. Atât a mai avut de spus «divinul critic», după ce părea că spusese «totul»! Iar afirmația lui, interpretată greșit, a rămas pentru mulți inhibantă: «Despre Creangă, ca artist, sunt puține de spus, și studiile se pierd în divagații»” [188, p.7]. Această opinie e împărtășită de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Nicolae Manolescu ș.a., dar, cu toate acestea, în ultimele două-trei decenii s-au întreprins eforturi considerabile de a propune „un alt Creangă”.

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

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

Puțin sunt cei care au îndrăznit să fie împotriva opiniilor călinesciene. Printre aceștia se evidențiază Vladimir Streinu (*Ion Creangă*, 1971), care nu e de acord cu „erudiția” lui Creangă și se situează pe linia „discreditării biografismului”. Semne timide de re-naștere exegetică atestă studiile semnate de Petru Rezuș (*Creangă, mit și adevăr*, 1981); Irina Petraș (*Un veac de nemurire*, 1989).

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

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

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

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

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

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

Relevante sunt investigațiile unui desant de critici bine școliți la naratologia bahtiniană sau la noua critică franceză. În dezvoltările latențelor unei opere mereu deschise către noi interpretări s-au lansat Ioan Holban (*Ion Creangă. Spațiul memoriei*, 2011) care „îl supune canoanelor naratologice”; Mircea A. Diaconescu (*Ion Creangă: nonconformism și gratuitate*, 2011); Dumitru Tiutiucă (*Ion Creangă. Orânduiala lumii*, 2011); Irina Petraș (*Ion Creangă, povestitorul*, 2004); Carmen Petre (*Actualitatea clasicilor: Ion Creangă*, 2010); Adrian Dinu Rachieru (*Ion Creangă. Spectacolul disimulării*, 2012); Constantin Parascan (*Măștile inocenței*, 2012) ș.a.

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

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

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

„Fenomenul Creangă” sau sintagma călinesciană „Creangă în timp și spațiu”, devalorizată ulterior într-un clișeu instituționalizat, nu mai spun mare lucru dacă nu se pun în evidență totuși raporturile clasicului cu literatura momentului actual, impactul structural al lui Creangă asupra „personalității” prozei românești. Posteritatea lui Creangă nu se limitează doar la *receptarea critică* a operei sale. Ea include/ cuprinde și alte aspecte privind *editarea, traducerea* și, nu în ultimul rând, *asimilarea creatoare* a modelului de creație.

1.2. Modelul narativ crengian

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

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

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

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

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

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

Elementul esențial al modelului narativ crengian este limba, atitudinea prozatorului față de cuvânt. George Călinescu făcea distincția între *limbajul vorbit* și *limbajul scris*, anticipând definirea conceptului de *discurs*, care „este opusul a ceea ce lingviștii numesc sistem sau cod

lingvistic”: „Dacă semnul (fonologic sau lexical) este unitatea de bază a limbajului, fraza este unitatea de bază a discursului. Tocmai de aceea lingvistica frazei servește drept suport teoriei discursului a eveniment” [167, p. 155]. După cum se știe, a înțelege un text nu înseamnă a te identifica desigur cu autorul ei. Una poate fi intenția subiectivă a autorului și alta poate fi semnificația obiectivă a textului.

În studiul *Modelul textului: acțiunea intenționată considerată ca text* Paul Ricœur reține patru trăsături a acestei lingvistici a frazei care îl ajută să elaboreze „hermeneutica evenimentului și a discursului”: „Prima trăsătură: discursul este totdeauna realizat, în timp ce sistemul limbii este virtual și străin de timp. Émile Benveniste îl numește <<instanță de discurs>>.

A doua trăsătură: în timp ce limba nu cere nici un subiect – în sensul că întrebarea << cine vorbește >> nu se aplică la orice nivel –, discursul trimite la locutorul său grație unui ansamblu complex de ambreiori cum sunt pronumele personale. Vom spune că <<instanța de discurs>> este autoreferențială.

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

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

Aceste patru trăsături luate împreună fac din discurs un eveniment, care trebuie fixat, autonomizat, iar „o acțiune cu sens este o acțiune a cărei *importanță* depășește *pertinența* în ce privește situația sa inițială” [167, p.165]. Cu alte cuvinte, „semnificația unui eveniment important excede, depășește, transcende condițiile sociale ale producerii sale și poate fi re-efectuată în contexte sociale noi. Importanța sa constă în pertinența sa durabilă și, în unele cazuri, în pertinența sa omnitemporală” [167, p. 166]. Paul Ricœur se întreabă: „Nu este oare o trăsătură fundamentală a marilor opere de cultură faptul că ele depășesc condițiile producerii lor sociale, la fel cum un text dezvoltă noi referințe și constituie <<lumi>> noi” [167, p. 166].

Așadar, *Amintirile din copilărie*, *Moș Nichifor Coțcarul*, *Povestea lui Stan Pățitul*, *Povestea lui Harap-Alb*, *Dănilă Prepeleac*, *Ivan Turbincă* se adresează unei serii indefinite de „lectori” posibili. Altfel spus, „acțiunea umană este, asemenea unui text, o operă deschisă, a cărei semnificație este <<în suspensie>>” [167, p.166-167]. Simplificând mult, modelul textului în viziunea hermeneutică este determinat de *limbaj*, elementul esențial al comprehensiunii, iar „corelația dintre explicație și comprehensiune, și *viceversa*, constituie <<cercul hermeneutic>>” [167, p. 180].

Modelul narativ crengian este unul evident, în mod exemplar, în capodoperele prozatorului, care după unii critici s-ar limita la trei-patru texte. Opera lui Creangă, deși redusă ca volum (circa 300 de pagini), e diversă sub aspectul modelului epic și cel al finalității ei estetice. O clasificare a

„modelelor epice” propune Eugen Simion, care, în funcție de destinatar și de relația dintre elementul real și miraculos, distinge clar câteva categorii: „1) povestiri didactice; 2) povestiri cu caracter preponderent moral, scene din viața țărănească, anecdote; 3) poveștile propriu-zise care, la rândul lor, se împart în trei subdiviziuni în funcție de preponderența elementului miraculos sau a celui realist: a) acelea în care miraculosul acoperă toată suprafața narațiunii (*Punguța cu doi bani*, *Povestea porcului*, *Povestea lui Harap-Alb*, *Fata babei și fata moșneagului*), b) narațiunile care amestecă elementele existenței țărănești cu elemente specifice basmului (*Dănilă Prepeleac*, *Povestea lui Stan Pățitul*) și c) parabole țărănești în care cruzimea realistă bate în fantastic, fără a depăși, totuși, sfera vieții curente (*Soacra cu trei nurori*); 4) povestirile «corozive» (*Povestea poveștilor*, *Povestea lui Ionică cel prost*), istorii licențioase, fără a fi pornografice (cum observă

corect Al. Piru) cu un destinatar limitat, programat: intelectualii rasați din cercul «Junimii», amatori (cu excepția, se pare, a lui Maiorescu) de asemenea narațiuni măscăroase; 5) narațiunea *Moș Nichifor Coțcarul*, o nuvelă în adevăratul sens al cuvântului, capodoperă de ambiguitate, construită pe ideea seducției erotice și a șireteniei; ea se adresează cititorului cultivat, căci numai el poate înțelege și gusta finețurile acestei istorii care, la prima vedere, pare a fi o imensă trăncăneală a unui harabagiu lăudăros și impudic; în fine, 6) narațiunea confesivă *Amintiri din copilărie* care, ca și poveștile propriu zise, se adresează tuturor categoriilor de cititori și ascultători; operă de maturitate, complexă, aceea în care Creangă își dă măsura talentului...”[173, p. 34 - 35].

Desigur, această clasificare, cum recunoaște și autorul, este discutabilă ca orice alta, e insuficientă, imperfectă. Chiar dacă aceasta este efectuată de o somitate în materie, totuși planurile se confundă și elementele narațiunii se amestecă în fel și chip. Cu toate acestea, observațiile

pertinente și clasificarea dată ne elucidează câteva dimensiuni, coordonate ale problemei, conducându-ne către ideea că definirea conceptului de model narativ crengian necesită o abordare în parte pentru fiecare clasă de model epic. De altfel, tentative de acest gen, după '90 înapoi, se întreprind în analize foarte tehnice, ilustrându-se în lucrări de proporții modelul epic al unei sau altei povești, povestiri (de exemplu, Ioan Holban semnează o monografie *Ion Creangă. Spațiul memoriei* centrată pe *Amintiri din copilărie*; Constantin Trandafir redactează un studiu monografic consacrat *Poveștii lui Harap-Alb*).

Unele articole și studii (puține la număr și nerelevante) pornesc de la sugestiile formalistilor ruși (Vladimir I. Propp care a caracterizat cele treizeci și una de funcții ale basmului), ale lui Claude Bremond (despre logica narațiunii, rolurile subdivizate în cele jucate de „pacienți” și, respectiv, de „agenți”, „beneficiari” sau „victime”), Gerard Genett, Tzvetan Todorov (care

identifică două nivele ale organizării povestirii, unul primar, ținând de semnificat, și altul superior, legat de structurarea artistică a semnificantului – nivelul narațiunii, cu alte cuvinte, se distinge „istoria” sau „diegeza” de „narațiune”), Roland Barthes, Algirdas J. Greimas (cu funcțiile „actantului”) ș.a. Paradoxal, dar rezultatele nu pun în evidență tocmai caracterul unic, original, irepetabil al operei. Nu e o descoperire, cercetările acestea au abandonat treptat ideea inefabilului, a unicității și au relevat, dimpotrivă, trăsăturile comune clasificabile.

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

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

Primele definiții ale modelului Creangă îi aparțin lui Nicolae Iorga, pe care ulterior le-a preluat Garabet Ibrăileanu și le-a sintetizat George Călinescu. În viziunea lui George Călinescu, Creangă este „un estetic al filologiei” [27, p. 270], o idee fundamentală ilustrată în cel mai consistent capitol (*Creangă „scriitor popular”*) în care desființează mai multe stereotipuri ale exegezei crengiene. Definirea modelului Creangă este decisivă în efortul stabilirii particularităților distinctive, a mărcilor care îl diferențiază și îl individualizează în modul de a crea un nou limbaj artistic.

Înainte de toate, Creangă este un creator de limbaj și limba care o vorbesc eroii săi, „pornește, negreșit, de la modele literare, dar în esență este creația lui, ca și la Sadoveanu” [27, p. 37]. El își făcuse „o estetică fonetică în virtutea căreia trecea prin sită toate cuvintele și ciocănea toate sunetele” [27, p. 248]. *Poveștile* și *Amintirile* sunt „părți narate dintr-o întocmire dramatică cu un singur actor, monologică” [27, p. 250]. Nuvela e un spectacol, ea „nu e ascultată pentru observația ei, ci pentru modalitatea spunerii” [27, p. 251]. Creangă e „un mare histrion” [27, p. 259], e un „jovial”, un „Rabelais moldav care ciocănește vocalele și consoanele și ascultă cu atenție rezonanța lor înainte de a introduce cuvântul în frază” [27, p. 270].

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

Iată câteva dintre exemplele mai complexe al acestei „bifurcări pe bază de șiretenie sintactică”: „Și să nu credeți că nu m-am ținut cuvântului de joi până mai de-apoi, pentru că așa am fost eu, răbdător și statornic la vorbă în felul meu; și nu că mă laud, căci lauda-i î față: prin somn nu ceream de mâncare; dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi deie alții; și când era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe acasă. Și-apoi mai aveam și alte lucruri: când mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine; când mă lua cu binișorul, nici atâta”. Sau: „În sfârșit, ce mai atâta vorbă pentru nimic toată!? Ia, am fost și eu în lumea asta un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită, din Humulești, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cuminte până la treizeci și nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de când sunt, niciodată n-am fost”. E în fraza lui Creangă un joc gratuit al cuvintelor: „Sunt jocuri de cuvinte care comunică un fel de zburdălnicie a dicționarului însuși, cuprins pe neașteptate și el de voia bună a autorului; un chef lexical, sau cam așa ceva, aruncă vorbele în sus, plesnind în miez ca boabele de porumb la foc” [198, p. 167]. Sau: „sunt fraze întregi, care, cu aerul desfășurării normale, se întorc în contra sensului așteptat de cetitori sau spun același lucru; dar cu mari pregătiri formale de a spune altceva” [198, p.168].

Vladimir Streinu a intuit o anume estetică a cuvântului, pe care încearcă să o definească totuși confuz: „Scriitor și actor totodată, fraza lui e bineînțeleasă scrisă, dar este mai ales jucată vocal pe un registru de intonații, în cuprinsul căruia cuvintele pot căpăta chiar sensuri contrare. Ca în limbile extrem-orientale unde cuvintele au atâtea înțelesuri câți moduli de intonație li se aplică, glasul povestașului moldovan e plin de asemenea «semanteme» (cum le spun lingviștii) nescryptice, și ele singure îi susțin identitatea” [198, p.177]. Corelația dintre vorbirea autorului și vorbirea personajului este observată de Tudor Vianu mai întâi în sintaxa și muzicalitatea frazei.

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

face prin acțiuni, nu prin limbaj. E o observație prețioasă, dar care nu a fost dezvoltată, nuanțată și aprofundată.

Abordările în cheie existențialistă au pus accentul pe raportul eului-povestitor cu universul, pe limbajul specific de exprimare a acestei relații. Limbajul *Amintirilor...*, opinează Mihai Cimpoi, este un limbaj al «experienței subiective» care nu poate fi «reală». Nu poate fi reprezentational, și nici strict referențial. Este doar muzical, acustic și apare ca un «cântec» (al amintirii), care se vrea cathartic, mântuitor, securizant. *Amintirea* se asociază, însă, melancoliei cu substratul ei indiscutabil existențial, în ciuda faptului că intenția e de a scăpa de «urâcioasa întristare» [43, p.33]. Mihai Cimpoi e de părere că hermeneutica mai nouă (care legitimează *limbajul* ca element esențial al comprehensiunii) ne ajută să-l înțelegem mai bine pe Creangă, modelul lui de a gândi lumea și ființa: „Universalitatea rațiunii este asemănătoare universalității limbajului, însăși rațiunea nu poate fi gândită fără limbaj. Hans-Georg Gadamer spune decis: limbajul este lumina ființei însăși; obiectul comprehensiunii este el însuși un fapt de limbaj. «Ființa care poate fi înțeleasă este limbajul»” [43, p.48].

Pornind de la ecuația „Lumea=Limbaj”, exegetul subliniază naturalitatea și particularitățile limbajului marelui povestitor: „Prin limbaj ființa crengiană decurge din lume, el fiind eminamente chiar limbajul acesteia. Lumina ființei, întruchipată de limbaj, este, la Creangă, intensă, orbitoare: ea ni se aruncă direct în ochi, ca albul zăpezii. *Decurgerea* e una spontană, nemijlocită, e lucrare organică, neîmpiedicată de forme, convenții, viziuni. Lumea vorbește prin însuși limbajul ei, singura preocupare «formală» a prozatorului e de a o (a-l) așeza în reflecții melancolice și proverbe. Limbajul crengian se deschide în chip flax atât spre exterior, cât și spre interior” [43, p.49]. Orice act de limbaj este „realizarea unei «voințe de a spune» a locutorului, care, pentru a fi înțeleasă trebuie să fie recunoscută ca atare de receptor” [94, p.136]. Aplicând această teorie intenționalistă a limbajului, criticul depistează la Creangă „o intenționalitate nativă, o «voință de a spune» spontană, naturală, nedesprinsă încă de oralitatea primară, rapsodică, epopeică” [43, p.49].

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

verbale antifractice în care sensurile contrare se așează unele peste altele, mai exact unele *din* altele, pentru a atinge vârful ascuțit” [43, p.43].

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

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

Astfel de cuvinte sunt în *Amintiri veselia și întristarea* („urâcioasa întristare”), *omul* (în calitate de „narator” identificat cu „un boț cu ochi”) și *lumea*, structurate contrapunctic. Cuvintele-nucleu apar focalizate în momentele de schimbare a perspectivei narative: „Hai mai bine despre copilărie să vorbim...” (o strategie narativă de organizare a discursului). „Narațiunea (urzeala) respectă principiul suveran al auctorialității; naratorul-scriptor se scrie/ se rostește existențial pe el însuși. Nu-l putem înțelege neținând cont de această spunere/ rostire teleologică de-sine și pentru-sine... și fără plăcerea de a spune/ rosti, plăcere care presupune și catharsis, căci naratorul se eliberează prin povestirea însuflețită, jovială, rabelaisiană... de limitele tragice ale existenței” [43, p. 9].

Abordarea dialogică a modelului este ilustrată mai frecvent prin elementul carnavalesc și, mai nou, printr-o estetică a cuvântului. După Mihail Bahtin problema centrală a teoriei prozei este, în formula lui Anatol Gavrilov, „*cuvântul difon* (*дѣйствительный слѣдъ* s-a tradus în românește și *cuvânt bivocal*, *dublă vocalizare*, *cuvânt bivoc*), care ia inevitabil naștere în condițiile comunicării dialogale, adică în condițiile adevăratei vieți a cuvântului. Lingvistica nu cunoaște cuvântul acesta la două voci” [8, p. 257]. Mihail Bahtin distinge trei tipuri de cuvinte în discursul narativ: *cuvânt propriu*, *cuvânt străin*, *cuvânt bivoc*. Pornind de la sugestiile lui Mihail Bahtin, Anatol Gavrilov examinează modelul narativ crengian în *Amintiri din copilărie*. „În narațiunea autobiografică, subliniază Anatol Gavrilov, autorul și personajul principal sunt aceeași persoană biografică, ceea

ce sporește riscul confundării eului-autor cu eul-personaj: cine este acel „eu” care vorbește în episodul respectiv, cui aparțin gândurile, observațiile despre sine și alte personaje? Interpretarea justă a mesajului fiecărui episod-cheie și a operei în ansamblu adeseori depinde de identificarea calității funcționale a eului: cea de autor-narator sau de agent al acțiunii, sau de obiect al reflecțiilor și caracterizărilor făcute de eu-autorul” [99, p. 310].

Distincția de bază stă în cronotop, autorul și eroul aflându-se în cronotopi diferiți. Criticul găsește mai ilustrativ fragmentul care începe cu cuvântul auctorial: „Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești...” și continuă până la sfârșitul alineatului al patrulea în care în centrul narațiunii apare mama: „Și mama, care era vestită pentru năzdrăvăniile sale, îmi zicea cu zâmbet uneori, când începea a se ivi soarele dintre nori după o ploaie îndelungată: Ieși, copile cu părul bălan, afară și râde la soare, doar s-a îndrepta vremea și vremea se îndrepta după râsul meu...” [subl. A.G.]. Începând cu această ultimă propoziție subliniată, întreg alineatul următor nu mai poate fi atribuit întru totul eului-autor. Aici intervine în narațiune o schimbare de accent: „Știa, vezi bine, soarele cu cine are de a face, căci eram feciorul mamei, care și ea cu adevărat că știa a face multe și mari minunății: alunga nourii cei negri de pe deasupra satului nostru și abătea grindina în alte părți, înfîbîgînd toporul în pământ, afară dinaintea ușii; închega apa numai cu două picioare de vacă, de se încrucea lumea de mirare; bătea pământul, sau păretele, sau vreun lemn, de care mă păleam la cap, la mână, la picior, zicând: „Na, na!” și îndată-mi trecea durerea...”.

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

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

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

1.3 Creangă și critica basarabeană

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

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

Indiferent ce criterii am pune la baza periodizării, vom constata că receptarea lui Creangă pe parcursul istoriei literaturii coincid în mare cu perioadele definite pe principiul succedării generațiilor/ promoțiilor literare, a școlilor și metodelor de creație, a normelor extraliterare etc. Modernismul anilor '30, modernismul/ neomodernismul anilor '60 – '80, postmodernismul basarabean se caracterizează în planul raporturilor cu modelul Creangă, într-o măsură mai mare sau mai mică, de atitudini admirative, dogmatice și creativ-estetice. Felul în care a fost receptat impactul lui Creangă asupra prozei basarabene timp de un secol punctează nu numai naivități și prejudecăți lamentabile, dar și intuiții revelatoare, contribuții evidente în investigația fenomenului Creangă în proza basarabeană.

Etapa emulațiilor admirative

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

Proza lui Madan impresiona prin „tonul direct de povestitor desăvârșit, demn de atributul «Creangă al Basarabiei», stilul nestingherit, urzit din elementele tari ale expresiei autohtone basarabene, în sfârșit spiritul larg, aromitor, pe alocurea cu miros iute de muștar, amintind câteodată o pajiște moale de levănțică și de mușețel, alteori chiotul haiducesc, izbucnit a sănătate, din pieptul călit în soare, de flăcău... Dl Gheorghe V. Madan rămâne un povestitor maestru, viguros și unic în felul său” (Bogdan Istru, *Gheorghe V. Madan. Răsunete din Basarabia*, în *Viața Basarabiei*, an. VI, nr. 5-6, mai-iunie 1937, p. 118-119).

Nicolai Costenco: „Limba curat moldovenească, cu mireasmă arhaică și construcția măiastră a bucatilor, uneori răscolind sufletul până la lacrimi, cum e acea admirabilă nuvelă *Ciboțelele lui Ionel* – sunt o cheazășie a originalului și nemuritorului talent al lui Gheorghe V. Madan”. (*Anul literar 1938*, în *Viața Basarabiei*, an. 1, ianuarie 1939).

Un alt comentator: „simplitatea într-adevăr mare și impetuoasă a acestui rar cultivator de emoții, ce mențin o stare de spirit și îndârjesc așteptările. Metaforele lui sunt rugăciuni la icoane și implorări cu tot soborul amintirilor”. (Sergiu Matei Nica, *Nostalgia lui Moș Ghiță*, în *Viața Basarabiei*, an. X, nr. 6-7, iunie-iulie 1941, nr. 1, p. 149).

Pentru Gheorghe Bezviconi Madan este „unul dintre cei mai valoroși prozatori ai Basarabiei, un scriitor în adevăratul înțeles al cuvântului, pe drept denumit «Creangă al Basarabiei»” (*Revista Viața Basarabiei și scrisul Basarabiei*, în *Viața Basarabiei*, an. XII, nr. 7-8, iulie-august 1943, p. 483-484). Nicolai Costenco plasa nuvela *Irimia Pârțag*, „o capodoperă a literaturii românești”, care poate sta alături de nuvela lui Creangă *Moș Nichifor Coțcarul*. [apud 90, p. 6]. Evantaiul de citate ne dă, bineînțeles, o imagine exagerată/ deformată a crengianismului în proza basarabeană ce se înscrie pe linia unui **tradiționalism modern**.

Etapă tratărilor dogmatice

În primul deceniu postbelic, dar și mai târziu, grila de interpretare impresionistă se schimbă cu una pretins științifică, sociologică, în realitate, sociologist-vulgară în cea mai crasă manieră. În „obsedantul deceniu” (Marin Preda), dar și în anii '60 - '80 (cu o mai mică intensitate) lupta ideologică se dă pentru metoda realismului socialist, metoda de bază a literaturii sovietice, dar *de facto*, unica „metodă de creație” oficializată și în „țările lagărului socialist”. În ideologia Kremlinului lumea se împărțea în „două lagăre”. De aici și numeroasele „diversiuni ideologice”, și „uneltiri dușmănoase” și multe alte faimoase „invenții” ale „partidului” în lupta de clasă (Creangă, de exemplu, trecea drept „ideolog al chiaburimii”). În atmosfera „războiului rece” critica proletcultistă se războia cu „rămășițele societății burgheze”, cu prosternările/ „închinăciunile” în fața Occidentului și alte „campanii de partid” cu consecințe dramatice în destinul de creație al scriitorului basarabean.

Atitudinile nihiliste, în privința valorificării clasicii, nu se deosebesc fundamental de tonul dat încă în RASS Moldovenească Iosif Vainberg și Samuil Lehttâr, proletcultiști care afirmau categoric: „Dacă alte literaturi au lăsat vreo moștenire literară, care poate măcar puțin să fie folosită după revoluție, literatura moldovenească așa moștenire n-a avut. Și dacă noi om pune întrebarea ce putem noi să luăm din literatura noastră de ieri, apoi om primi un singur răspuns – nică” [apud 23, p. 188].

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

Ramil Portnoi. În monografia sa *Ion Creangă* (1955), cu multe clișee și banalități despre realismul și umorul marelui povestitor, din păcate, sunt tratate în planul „luptei de clasă”, a luptei cu „rămășițele burgheze”. Creangă e un «realist critic», un ideolog și un apărător al chiaburimii. Creangă, scrie Portnoi, redă cu simpatie tendințele mic-burgheze ale țaranului, zugrăvește alocurea cu încântare forme patriarhale de viață. Astfel tot sensul acțiunilor lui Paul Ipate (*Povestea lui Stan Pățitul*) se reduce la ideea îmbogățirii. Ori cu ce mândrie pomenește el în *Amintiri* despre străbunicul său chiabur Ciubuc Clopotarul, pe care însuși Vodă «l-a bătut cu mâna pe umăr», ori cu câtă încântare redă el unele tablouri de viață patriarhală!» [162, p. 105]. Ideea e reiterată și în ediția monografiei din 1966 (p. 83 - 84).

Constantin Popovici. În abordarea creației lui Creangă, Constantin Popovici aplică metoda comparativ-istorică pentru a ilustra și elucida, într-un subiect flotant cu Ivan Turbincă, spiritul ideologiei unei „prietenii nezdruincate între popoarele frățești”. Interesat de relațiile moldo-ruso-ucrainene, criticul atât în *Ion Creangă și basmul est-slav* (1967), cât și în *Mihai Eminescu. Viața și opera* (8 ediții) între 1974 și 2010 supraestimează (paralela dintre Lermontov și Eminescu) unele afinități tipologice ale operelor, ținând de teoria procesului de creație cu atât mai mult cu cât instrumentele metodei biografice, la care se apelează în cea mai mare parte a investigațiilor, nu ofereau criticului perspective adecvate, magistrale, pe potriva naturii operelor, supuse deformărilor inevitabile.

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

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

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

Reflectând asupra lungii perioade de adolescență a literaturii, asupra stării romanului moldovenesc, Vasile Coroban mărturisește (la 1973) precum că i-a consacrat o „monografie nu pentru că fenomenul românesc ar fi atât de bogat la noi, ci pentru a scrie o lucrare teoretică în care să fixez, într-un fel sau altul, modesta experiență pe care o avem în acest domeniu”. Criticul considera că „marile posibilități ale romanului clasic sunt departe de a fi exploatate la noi. Prea puțin se știe cum se creează un personaj, se este un caracter, cum se prezintă o situație conflictuală ș.a.m.d. Iată de ce mi-am imaginat un roman, în care să existe de la început și până la sfârșit toate elementele constitutive ale unui roman clasic” [168, p. 156 - 157]. În *Romanul moldovenesc contemporan* (1969, 1974) criticul raportează necruțător tot romanul la tradiția artei narative (Ion Neculce, Dimitrie Cantemir, Constantin Negruzzi, Vasile Alecsandri, Ion Creangă) subliniind că „tradițiile narative ale trecutului rămân încă neexploatate pe deplin de către scriitorii de azi. În proza noastră contemporană nu se simte un nerv narativ încordat, un ritm adecvat temei și un stil concis sau pitoresc. Deseori narațiunea lânzește din cauza meandrelor subiectului, care nu duce spre o țintă definită, ci se pierde în amănunte anecdotice. Tensiunea epică scăzută se răsfrânge asupra compoziției, deseori concepută primitiv, dezlănătă, fără centru de greutate” [67, p. 16].

În elucidarea originii romanului modern, criticul merge pe ideile lui Mihail Bahtin și insistă asupra triumphiului comic al soțului, soției și amantului de origine carnavalescă atestat în comediile lui V. Alecsandri, la Negruzzi, Creangă [67, p. 34]. Dialogul „socratic” este ilustrat prin povestirile lui Moș Ion Roată. Creangă este invocat ca model al măiestriei artistice. În opinia criticului: „Reluarea tradițiilor carnavalești ale lui Creangă e posibilă numai de pe alte poziții”. Și aici gândul nu e dus mai departe, în sensul relevării naturii carnavalescului ca reacție la literatura „oficială”, o literatură în contrasens cu „adevărul” realismului de comandă. Următorul enunț e chiar dezarmant de simplist și neconvingător: „A încerca... să scrii, de pildă, amintiri din copilărie într-o manieră umoristică, înseamnă a accepta de la bun început un eșec. Toți acei care au fost tentați de ideea de a-l imita n-au putut evita pastșa” [67, p. 84].

În subtext se poate ghici totuși efortul didactic al criticului în sugerarea unor procedee foarte eficiente în transfigurarea realităților contemporane: „Recurgând la fantastic, Creangă dezumflă trufia și lăcomia boierească (*Punguța cu doi bani, Povestea lui Stan Pățitul, Povestea lui Arap Alb ș.a.*), micșorează facețios importanța dogmelor religioase în viața poporului, pune în situații grotești fețe bisericesti și demască spectaculos superstițiile populare, năzuințele deșarte și, în general, prostia omenească” [67, p. 85]. Dincolo de unele reminiscențe din sociologismul vulgar,

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

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

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

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

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

acestea se aseamăna cu anecdota lui Creangă: din bucata de fier nu iese nici topor, nici cuțit, ci un sfârâiac” [67, p. 150]. Ironiile criticului, luminate de fantezie, scot în evidență eșecurile prozatorilor basarabeni care sunt puși fără milă, înainte de toate, în fața modelului narativ Creangă pentru care V. Coroban a avut un cult aparte.

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

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

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

Limba i se împletește în gură.

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

Modelul Creangă este cel pe care criticul îl decelează la lectura romanelor anilor '60. Corelația dintre tradiție și inovație la această etapă este fundamentată pe ideea că noul conținut al vieții implică forme noi de transfigurare, iar personajul romanului acum un «sucit» e „un om complex ca și însăși viața”. Adânc împlântat în realitate „Serafim Ponoară din «Povestea cu cocoșul roșu» de V. Vasilache are, totodată, în suflet și ceva din felul de a fi al lui Păcală și al lui Dănilă Prepeleac. Toader Frunză din «Podurile» lui Ion C. Ciobanu, pe cât e un constructor al socialismului, pe atât e și un leat al lui Nică al lui Ștefan a Petrei din «Amintiri din copilărie» de Ion Creangă. Nu întâmplător muzicalitatea *crengiană* (subl. n., I. C.-B.) se resimte atât de distinct în romanul lui Ion C. Ciobanu” [14, p. 179].

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

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

Nuanțând noul cronotop, al romanului anilor '60, Nicolae Bilețchi e de părere că „tiparul poveștii, ce a adăpostit de-a lungul vremurilor înțelepciunea populară” [14, p. 197] ar putea sta la baza construcției noului roman: „«Povestea cu cocoșul roșu» e o variantă a lui «Dănilă Prepeleac» de Ion Creangă, izvorâtă din realitatea timpului nostru. Ca și Dănilă Prepeleac, Serafim Ponoară e considerat când prost, când deștept: «Serafim ori îi prost de abia îl ține pământul, ori îi hâtru de pereche n-are...»” [14, p. 197]. Modelul Creangă este raportat de Nicolae Bilețchi la evoluția romanul basarabean, pornind de la cele mai elementare relații intertextuale până la variate forme ale noului cronotop asimilat de Vasile Vasilache, Ion Druță, Ion C. Ciobanu, relevându-se metamorfozele narative în asimilarea folclorului, a tradiției în linia marilor clasici la care au făcut școală toate generațiile de prozatori.

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

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

Afirmațiile criticului vin să susțină ideea că noul «Creangă al Basarabiei», înzestrat cu „un indiscutabil dar de povestitor școlit la arta folclorului”, se impune „pe linia regionalismului

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

Ilustrative în acest sens sunt fragmente ca acestea: „Cireșele sunt de mai multe feluri și de mai multe soiuri. Cele mai bune la gust și mai căutate de către negustori sunt așa-numitele romance și suslene” sau: „Pe la Sfântul Gheorghe, când îi codrul încheiat și toată firea îndrăgostită, atunci de-amiază, când se duceau lăutarii la masă, noi, flăcăii, trimiteam fetele la deal prin vii și livezi. Ele plecau înainte, noi – mai târziu; și când ajungeam prin partea locului, începeam a chiui; dânsel ne răspundeau tot prin chiote, pân-ce dăm unii de alții și ne întorlocăm lângă vreo fântână sau izvor. Apoi ne răzlețeam, perechi-perechi ca niște hulubași, pe câte o căruță, pân-ce ne găseam câte un cuibușor de iarbă verde, la umbra vreunui copăcel sau în vreo poieniță din pădurea răzășească”. În comentarea unor asemenea texte, Mihai Cimpoi observă că „gesturile verbale, faptele personajelor sunt automatizate și puse sub semnul unei mecanici a rânduiei pământului, al unei chemări tainice a firii” și că „totul se axează pe întâmplarea *văzută și trăită* în spiritul acestei realități milenare țărănești sau *amintirea* care aduce o notă sentimentală” [40, p. 116]. Criticul e de părere că măsura adevărată a talentului său Gheorghe V. Madan o dă pe „făgașul romantismului tradiționalist” în *Puișor, ți-a fi păcat* și mai cu seamă în *Ciuboțelele lui Ionel*, „nuvelă antologică, solid construită și scrisă cu savuroasă culoare dialectală”.

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

În primul deceniu postbelic mai aproape de modelul crengian, sunt, în opinia exegetului, Grigore Adam și Alexandru Cosmescu. Dintre prozatorii șaizeciști Vasile Vasilacne, subliniază autorul *Istoriei deschise*, realizează o „simbioză între formulele narative tradiționale și moderne”. De remarcat că Mihai Cimpoi face apologia naturii carnavalești în *Povestea cu cocoșul roșu* (1966), afirmând că modelul narativ crengian este învederat [40, p. 177]. Preluată, ideea va fi nuanțată de mai mulți critici, dar fără a i se conștientiza totuși caracterul subversiv al elementului

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

Ion Ciocanu în volumul *Dreptul la critică* (1990) îl situează pe Madan în succesiunea lui Creangă, iar într-un remarcabil studiu monografic, consacrat lui Vasilache, *Rigorile și splendorile prozei „rurale”* (2000), relaționează personajul crengian cu tipologia personajelor *sucite*, forțând ușor măreția „omului mic”: „Anume prin înțeleșurile, prin semnificațiile etice – ale personajelor, sentimentelor, atitudinilor, năzuințelor manifestate sau tănuite – *Povestea cu cocoșul roșu* își depășește magistral condiția de roman <<rural>>. Personajele sale devin expresii vii, concrete și – totodată – generalizatoare ale omului cu particularitățile sufletești și intelectuale așa cum se formează acestea în condițiile unui anumit climat psihologic și social” [54, p. 89]. Referindu-se la crengialismul lui Vasile Vasilache, criticul observa încă în debutul scriitorului „mare chef de vorbă”, „tendința moralizatoare” [54, p. 29], „în <<Pățaniile a doi verișori>> se manifestă crengian mama unui copil, tot Ion – ca la Ion Creangă – „îi explică de ce nu-l lasă să umble din capul lui într-o formă atât de înrudită cu cea din *Amintiri din copilărie*” [54, 31]. La analiza romanului „*Povestea cu cocoșul roșu*”, Ion Ciocanu ține să remarce: „Particularitatea definitorie și distinctă a scriitorului nostru e că el a procedat ca autorul anonim al capodoperelor folclorice, cuvântul <<poveste>> din titlu și titlul în întregime, care înseamnă în adevăr o <<povestire, întâmplare fără sfârșit>>, trimițându-ne direct la basmul popular, iar personajul la care ne-am referit asemănându-se în multe privințe cu Dănilă Prepeleac, cel zămislit de Ion Creangă de asemenea în spiritul capodoperelor folclorice” [54, p. 88].

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

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

deștept, al doilea e încântat de frumusețile genuine ale vieții. Frumusețea nealterată, naturală, așa cum o înțelege omul de rând, cum e cântată în cântece și slovenită în basme, departe de infiltrațiile continui ale progresului și civilizației. În clasicul cuplu comic de origine folclorică scriitorul întruchipează două tendințe în viața țăranului. Anghel, deși foarte superficial, naiv, cu evidente accente scriitoricești de înclinare spre parodiare, e totuși un lăstar al noului care pătrunde în sat pe diferite căi. E o poveste răsturnată cu un Păcală în două ipostaze. În ipostaza lui Serafim Ponoară e Păcală sau Dănilă cel naiv și neîndemânatic, care schimbă o pereche de boi până rămâne la o pungă goală” [10, p. 211]. Dincolo de mai multe denaturări în interpretarea romanului, Andrei Hropotinschi e printre primii critici care observă că „Serafim Ponoară, «om care nu pune preț pe valorile materiale», se aseamănă cu cel din povestea «Dănilă Prepeleac». Primul cumpără pentru plăcerea sa un bou în loc de vițică, dând satului o nouă ocazie de a debita anecdote și comentarii hazlii prin această întâmplare anacronică. Serafim, deși e un nătâng, un om pe dos, sucit și fără voință, are un ideal despre frumos” [10, p. 225].

Eliza Botezatu, în studiul *Spiridon Vangheli sau mitul copilăriei*, ilustrează rolul configurator al basmului în scrisul lui Spiridon Vangheli, demonstrând că arta prozatorului, stă „sub semnul nostalgiei crengiene după copilărie, după o țară a poveștii unde miracolul este posibil. Micul erou, mereu cu întrebări pe buze, caută să descopere lumea prin fel de fel de interpretări infantile ale lucrurilor – uneori de-a dreptul năstrușnice, alteori – cu adevărat poetice” [20, p. 43]. Este adevărat, interpretările poetice sunt în consens cu „înclinația copilului spre *antropomorfizare*, spre însuflețirea lucrurilor”, iar „scriitorul află totodată acea măsură a convenționalului, când *ficțiunea devine veridică*. Înțelegându-l și susținându-l pe copilul în „operația” de transformare a lumii în poveste, el vede în toate nu numai condiția ludică, ci și o „filosofie” a vârstei” [20, p. 43]. Autoarea consideră că Spiridon Vangheli se afirmă ca „un *moralist și psiholog* de tip crengian”, dar „evită ostentația și insistența didacticistă, deși în nervurile intime ale operei sale se află multe „învățămintă”; preferă să-l instruiască pe micul cititor prin „lecția subtextuală”, prin glumă și bunătate” [20, p. 43 - 44].

Anatol Gavrilov. Studiul „Cuvânt propriu, cuvânt străin, cuvânt bivoc în *Amintiri din copilărie*” [99, p. 304 - 331] cu contribuții substanțiale în exegeza despre Creangă, din păcate, puțin cunoscut și rar citat, este foarte prețios/ instructiv/ incitant în elucidarea unor aspecte inerente ale modelului narativ crengian, aspecte ce țin de complexitatea raportului „autor-narator-personaj-cititor”. Exegetul pleacă de la tezele lui Mihail Bahtin despre corelația cuvânt propriu/ cuvânt străin/ cuvânt bivoc și propune un demers tehnicist și foarte nuanțat de interpretare dialogică a modelului narativ cu sugestii revelatorii în abordarea problemei relațiilor prozei basarabene cu modele consacrate.

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

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

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

În afirmarea unei noi paradigme

Critica postmodernistă este, în cea mai mare parte a ei, o critică scriitoricească, eseistică, practică de poezii și prozatorii optzeciști, douămiiști. Andrei Țurcanu, Nicolae Leahu, Maria Șleahițchi, Grigore Chiper, Mircea V. Ciobanu, Vasile Gârneț, Vitalie Ciobanu, Anatol Moraru, Ghenadie Nicu, Margareta Curtescu, Lucia Țurcanu, Adrian Ciubotaru, Iulian Ciocanu, ș.a. Dintre criticii propriu ziși ai postmoderniștilor mai activi se arată Eugen Lungu, Aliona Grati, Nina Corcinschi. Relațiile lui Creangă cu proza basarabeană sunt examinate accidental. O privire de ansamblu a problemei nu poate trece peste contribuțiile postmoderne.

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

Aliona Grati. Un unghi inedit propune A. Grati în abordarea poeticii romanului *Din calidor* de Paul Goma în substanțiala monografie *Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc* (2011). Autoarea îl tratează pe Paul Goma dintr-o nouă perspectivă, din cea a creatorului „unei variante alternative a tipului literat de basarabean”. El e cel care ilustrează „figura basarabeanului răzvrătit”, iar „o copilărie basarabeană” reconstituie «amintirile din copilărie» ale lui Paul Goma. Iată de ce „în zadar însă vom căuta să fim plimbați prin paradisiace spații humuleștene sau prin tihnite și idilice ambianțe ale conacului boieresc, de genul celor imaginate de Ionel Teodoreanu sau Constantin Stere” [105, p. 230]. Autoarea îl plasează pe Paul Goma într-o familie spirituală de romancieri „în contact, interacțiune, intercondiționare și dialog cu tradiția europeană a genului românesc”, dar fără a uita să-l fixeze în „formula realistă a romanului românesc” [105, p. 230], care, consideră autoarea, „descinde dintr-o bogată tradiție a prozei de evocare cu rădăcini mai vechi”. Vizionarismul specific ar predispuce „la explorări în spațiul imaginației folclorice”, iar tehnicile narrative ar datora „mult povestitorului popular” [105, p. 230].

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

O observație prețioasă a exegetei e cea cu privire la plurilingvism: „Romanul denotă un stil hibrid, din el străbat la suprafață vocile îndepărtate ale naratorilor anonimi de speță folclorică, ale cronicarilor moldoveni sau ale povestitorului de la Humulești”. Plurilingvismul romanului e înțeles ca oglindire „reciprocă a acestor limbaje, care comportă cu sine propriile intonații, expresivități, structuri social-ideologice, poziții axiologice sau sensuri contextuale, generează surprinzătoare efecte stilistice. Autorul stilizează diferite forme ale narațiunii orale la graniță cu formele de vorbire nonliterară: reflecții științifice, declamații retorice varii informații etc. Astfel că formulele specifice povestitorului popular („carevasăzică”) stau lesne în vecinătatea excursiunilor de natură livrescă” [105, p. 237 - 238]. Aliona Grati descoperă plurilingvism/ plurivocitate/ polifonie și la Ștefan Baștovoi, Alexandru Vakulovski. Tamara Cărauș, Mihaela Perciun. „Un soi de literatură carnavalescă” se identifică în romanul lui Anatol Moraru *Turnătorul de medalii* (2008), a cărei „figură centrală este «diletantul bine informat» sau, ca să folosim o formulă literară românească, «ingeniosul bine temperat» fixat în context, dar apt și liber să schimbe neîncetat registrele verbale” [105, p. 228].

Maria Șlehtițchi, în eseu monografic *Romanul generației '80. Construcție și reprezentare*, analizează romanele optzeciștilor basarabeni Vasile Gârneț, Vitalie Ciobanu, Nicolae Popa, Emilian Galaicu-Păun, Ghenadie Postolache, Anatol Moraru, Constantin Cheianu și Val Butnaru din perspectiva intuirii unei noi structuri românești. În opinia cercetătoarei, optzeciștii basarabeni s-ar afla „în căutarea romanului pierdut” [183, p. 123]. Competiția cu textele-model, specifică Maria Șlehtițchi, „se instituie ca un joc ontologic” observând foarte exact că Anatol Moraru e un „meșter al discursului insinuant, persiflant, umoristic. Iar ludicul insinuant îl apropie întrucâtva de nuvela *Moș Nichifor Coțcarul* al lui Ion Creangă (...) Naratorul său relativizează mereu sistemul de referințe, reperându-le supraetajat. Un ludic intrinsec străbate din structura intertextuală a discursului narativ” [183, p. 212].

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

Nina Corcinschi. Într-o exegeză despre imaginarul erotic în romanul românesc postbelic nu se poate face abstracție de *Duduca Mamuca* lui Hasdeu, *Nichifor Coțcarul* sau „poveștile corozive” (*Povestea poveștilor, Ionică cel prost*) ale lui Creangă, *Talassa* lui Macedonschi. Autoarea volumului *Imaginarul erotic în literatură*, își reperează investigația pe erosul seducției.

În viziunile pan-erotice ale postmoderniștilor exegeta găsește filiații cu nuvela „Moș Nichifor Coțcariul”. În eseu „Des-frânările crengiene și travestiul comic al dorinței” [62, p. 212]. (Revista „Sud-Est cultural”, 2017, nr. 2, p. 49-56) autoarea remarcă *disimularea* ca pilon esențial

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

Nina Corcinschi susține că Ion Creangă „recuperează în proza românească *arheul cărnii*, prin carnavalizarea dorinței. Scenariul carnavalesc al seducției e foarte bine reprezentat în *Moș Nichifor Coțcaru*, o capodoperă a erotologiei românești. La fel ca și în *Decameron*, filozofia erotică este telurică, cu origini în morala antică a iubirii libere de doctrinele „păcatului”. *Să dăm ascultare firii* – e deopotrivă dictonul lui Giovanni Boccaccio și al lui Ion Creangă. Dacă amuzamentul *Decameronului* are o pronunțată componentă frivolă, Creangă se sustrage acesteia prin disimulare, prin „antifrasism” (Mihai Cimpoi), folosindu-se de ambiguitatea frazeologiei țărănești pentru a situa sugestia erotică într-o zonă a indecibilului, a ocultării înțeleșurilor. Nuvela este împânzită de indicii sexuale, de îndemnuri ascunse la o des – *frânare* a simțurilor și o eliberare a dorinței „așa cum a dat-o Dumnezeu” [62, p. 49].

Sergiu Cogut în monografia *Dialogism: polifonie, carnavalesc* (2014) disertează despre romanul *Galeria cu viță sălbatică* (1976) de Constantin Țoiu cu unele „episoade care amintesc de unele din poveștile lui Ion Creangă, anume de acelea care i-au determinat pe unii cercetători să îl considere «corosiv» și iconoclast” [59, p. 196]. Într-un subcapitol aparte, centrat pe examinarea capodoperei lui Vasilache *Povestea cu cocoșul roșu*, cercetătorul insistă pe „cuvântul bivoc și arta discursului carnavalesc”, precizează locul și rolul unor elemente ale modelului narativ Creangă în structura romanului. Interesante sunt analizele cuvintelor „bouț”, „Necununații”, a scenelor de la iarmaroc, șezătoarea-înșurătoare ș.a.

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

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

1.4. Concluzii la Capitolul 1

1. Sintetizând bogata bibliografie la subiect am ilustrat relevanța etapelor în receptarea critică a operei lui Creangă: etapa aflată sub semnul „entuziasmului”, al „apologeticului”, al aproximărilor unui Creangă „scriitor popular”; etapa sintezei călinesciene în spiritul descrierii istoriografice lansoniene sau al „fiziologiei spirituale” saint-beuviene; etapa marcată de perspective asupra textului aduse de semiotică, de ezoterism, postmodernism, deconstructivism, dialogism.
2. S-a demonstrat că modelul narativ Creangă își găsește o expresie pleneră în capodoperele *Amintiri din copilărie*, *Moș Nichifor Coțcarul* și *Povestea lui Stan Pățitul*. Unele aspecte ale modelului sunt mai relevante în poveștile centrate pe elementul miraculos, ca, de exemplu, *Povestea lui Harap-Alb*. Dar modelul nu e reductibil doar la tematica *amintirilor din copilărie*, la „copilăria copilului universal”, la o sumă de componente (limbaj, oralitate, folclorism, carnavalesc, fabulos, jovialitate, cruzime etc.), nu e redus nici la specificări tipologice ale personajelor, a compoziției, a figurilor narrative etc., el se distinge, înainte de toate, prin atitudinea scriitorului față de cuvânt, prin modul specific de manifestare a acestora în opera lui Creangă.
3. S-a ilustrat că receptarea lui Creangă pe parcursul istoriei literaturii coincide în mare măsură cu perioadele definite pe principiul succedării generațiilor/ promoțiilor literare, a școlilor și metodelor de creație, a normelor extraliterare etc. Modernismul anilor '30, modernismul/ neomodernismul anilor '60 – '80, postmodernismul basarabean se caracterizează în planul raporturilor cu modelul Creangă, într-o măsură mai mare sau mai mică, de atitudini admirative, dogmatice și creativ-estetice. Felul în care a fost receptat impactul lui Creangă asupra prozei basarabene timp de un secol punctează nu numai naivități și prejudecăți lamentabile, dar și intuiții revelatoare, contribuții evidente în investigația fenomenului Creangă în proza basarabeană.

2. CREANGĂ ȘI PROZA ANILOR '60 – '80. RESCRIEREA MODELULUI

2.1. Rescrieri moderne: privire de ansamblu

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

O literatură care vine dintr-o *cultură minoră* (Lucian Blaga) ca a noastră, o literatură de inspirație preponderent rurală, cu o mare miză pe conformismul etnic, nu se adaptează ușor la noile forme de viață. (Se știe că anume conservatorismul basarabean în fața noilor „transformări sociale” din a doua jumătate a secolului trecut, este „întreținător de ființă națională”, de „continuitate românească”).

Eugen Lovinescu, teoreticianul *canonului modernist*, preciza că sufletul agrar al poporului nostru „nu se realizează prin Creangă și Coșbuc din îndemnul unei ideologii a momentului, ci prin însăși structura lor sufletească de scriitori ieșiți și crescuți din sânul poporului”. Reluând și nuanțând teza maioreșciană a „formelor fără fond”, criticul de la *Sburătorul* insistă asupra conformismului etnic al țaranului subliniind: „De aici naționalismul istoric al lui Eminescu dizolvat, pentru prezent, în misticism țărănesc; de aici «țărănismul» semănătorist mărturisit reacționar și poporanismul «democrat» al *Vieții românești*; de aici teoria literaturii «ce vine și se duce la popor» și naționalizarea literaturii prin poezia populară; de aici teoria slavă a «datorieii» intelectualilor către popor și obligația scriitorilor de a ieși din popor sau de a fi crescuți în sânul lor; de aici teoria «specificului național» ca o dovadă neîndoioasă de talent, de aici ura împotriva tuturor curențe noi literare și combaterea modernismului sub cuvânt că ar fi lipsit de «realități naționale» sau că a produs o literatură de imitație, deși literatura noastră romantică a fost mult mai imitativă; de aici teoria unei țărănimii, singura păstrătoare a virtuților rasei sau chiar a oricăror virtuți, de aici ura împotriva orășenimii, care nu e decât un conglomerat de rase diferite, cu defecte și fără însușiri, și, prin urmare, ura împotriva literaturii urbane; de aici întoarcerea spre ortodoxie a *Gândirii*” [123, p. 42 - 43].

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

de revenire la matricea spiritualității românești, la asimilarea tradițiilor prozei lui Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu.

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

Cel mai crengian este Gheorghe V. Madan, remarcabil, cel puțin, prin povestirile *Lelița Paraschița*, *Pațania lui Irimia Pârțag* și *Ciboțelele lui Ionel*. În spațiul dintre Prut și Nistru, în anii '30, el e supranumit „Creangă al Basarabiei”. Desigur, volumele de proză *Răsunete din Basarabia* (1935) și *De la noi din Basarabia* (1938) marchează revenirea scriitorului basarabean la matricea narativă cu incipit și final în maniera lui Creangă-Sadoveanu, cu elementele distincte ale schemei compoziționale, cu varietatea figurilor narrative ale timpului, modului și aspectului („vocii”), cu cultul povestitorului, a oralității, a ironiei și înainte de toate a limbajului impregnat de regionalisme. (Regionalismul ia amploare cu iuțeala unei epidemii). În contextul cultural al Basarabiei, proza lui Gh. V. Madan prezintă interes într-o investigație pozitivă, în spiritul criticii lansoniene preocupată de corelarea operei de evenimentele politice și sociale, dar și din unghiul determinismului tainian cu relevanța mediului geografic și istoric, într-un concept mai modern, a unei *marginii a românismului*, de altfel, criterii valabile și pentru studiul fenomenului literar saizecist.

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

În contextul diferitelor căutări și rătăcirii ale prozatorilor, anume perspectiva organicistă a structurii fenomenului literar basarabean ne elucidează importanța modelului Creangă în depășirea diferitelor complexe, între care cel al „*des-țărării*”, al *românului mărghiaș*, cum demonstrează

autorul *istoriei deschise...*, exilat cu precădere într-un „*exil interior*”: „Printre caracterele fundamentale ale literaturii basarabene este și *regionalismul* cu cunoscutul accent pus pe etnic, cultural, pe inconștientul colectiv ce hrănește subtextual tradiția. *Tradiționalismul* basarabean, care se impune autoritar dincolo de orientări și mode (...), trebuie văzut în toate manifestările lui ca o *vis regenerativa*, ca un spațiu securizant, ca un fundamental *modus vivendi*” [40, p. 14]. Astfel, tradiționalismul lui Vasile Vasilache, Ion Druță sau Vlad Ioviță apare în fond ca o formă de modernism.

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

Așadar, structura sufletească a prozatorului basarabean este una paradoxală, „îmbinând tipul *naiv*, corespunzător unui *homo naturalis* (sau *homo folcloricus* în plan artistic), cu tipul paroxistic al exilatului care se află mereu într-o situație-limită, la ultimul hotar al stării poetice, cum spunea Emil Cioran” [40, p. 12]. În cu totul în altă situație se află scriitorul basarabean după destrămarea imperiului sovietic. Postmoderniștii nu au complexul des-țărării, înstrăinării se simt de-complexați de orice complexe specifice generației șaizeciste sau șaptezeciste.

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

Oralitatea și spiritul crengian animă povestirea autobiografică *Horodiște*, dar care nu se ridică la nivelul capodoperei lui Creangă. Scriitura lui Druță amintește mereu de ceva deja vù. La Creangă în *Amintiri* naratorul matur, ca organizator al textului, se distanțează de naratorul copil cu

umor jovial. Desigur, interesul povestirii nu stă în moralitatea acțiunilor, ci în caracterul neobișnuit al cauzelor și efectelor realităților narate.

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

Generatoare de idei e „cultura populară a râsului” (Mihail Bahtin) care stă la baza imaginii „lumii pe dos” la Vasile Vasilache și Vlad Ioviță. De altfel, cele mai izbutite pagini de rescriere a lui Creangă ne dau Paul Goma, Vasile Vasilache, Ion Druță, Vlad Ioviță, Spiridon Vangheli, cărora nu li se poate nega apartenența la familia spirituală în linia lui Ion Neculce, Ion Creangă, Mihail Sadoveanu. Prozatorii basarabeni, care au mers pe calea evoluției organice a oralității stilului, a umorului, a artei narative a povestitorului popular au avut mai multe șanse de rezistență în fața modelelor artificiale, „golemice”, de import.

Nu se poate face abstracție cu desăvârșire nici de scrierile „realist-socialiste”, când reminiscențe ale modelului apar în *Mama, Dimineața pe Nistru* de Ion Canna, *Hartene, Pe Valea Socilor* de Grigore Adam sau în *Podurile* lui Ion Constantin Ciobanu. Apele murdare ale istoriei înecă, din păcate, hibridul din amintirea din copilărie cu ideologia totalitară.

Nici proza lui Ion Iachim *Cu jăraticul pe buze* (1994, 2000, 2004), cu pretenția, în opinia lui Spiridon Vangheli de a se „lua la trântă cu uriașul Ion Creangă” [A se vedea: 4, p. 209] (nu e totuși un caz asemănător cu *Sonetele închipuite ale lui Shakespeare* „în traducerea imaginară” a lui Vasile Voiculescu) de continuare a *Amintirilor din copilărie* ale lui Creangă. Timofei Roșca forțează nota când afirmă: „Microromanul se vrea conceput și acceptat ca o continuare a *Amintirilor din copilărie* ale lui Ion Creangă, adică înveșnicirea altor pagini de viață, «amintiri» ale marelui povestitor, pe care le-ar fi așternut pe hârtie, dacă i-ar fi ajuns putere de viață și elan creator” [168, p. 51]. Ion Iachim, se pare, a luat în serios îndemnul lui Creangă, către „iubitul cetitoriu”, să ia pana în mână și să dea „altceva mai bun la iveală”.

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

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

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

Tabloul sinoptic al receptării/ asimilării creatoare a modelului Creangă este completat de optzeciști și douămiiști postmoderni Nicolae Leahu, Ștefan Baștovoi, Anatol Moraru, Emilian Galaicu-Păun, Constantin Cheianu, Dumitru Crudu, Vasile Ernu, frații Vaculovski, Iulian Ciocan ș.a. prin asociere/ disociere cu Salinger. Scriitura lor se caracterizează printr-o redesoperire a lui Creangă într-un nou context de democratizare/ liberalizare/ radicalizare a sistemului de convenții în dialogul textelor, prin experimentarea artistică a ludicului, viziunii ironice sau pan-erotice, prin parodiarea modelelor consacrate, cu intertextualizări deliberate, programatice.

2.2. Spiridon Vangheli: mitul copilăriei

Oportunistă în esența ei, literatura „obsedantului deceniu” își continuă existența, înainte de toate, prin „eroii” săi. În inerția unei mode de import, în anii '60 – '70 ai secolului trecut, mai cu seamă literatura pentru copii e „suprapopulată de octombrei și pioneri”, în concordanță cu dogmele regimului și preceptele realist-socialiste. Reflectând asupra acestui subiect, Alexandru Burlacu subliniază că „au trecut în neant falșii eroi”: spionomanul, „vigilentul și faimosul Fofu” al Ariadnei Șalari, dar și nepoțica lui Liviu Deleanu care „învăța carte pe bunica”. Întrădevăr, din mostre de acest gen „am putea reconstitui o adevărată *arheologie a deviantului*, a anihilării metodice a identității naționale”. Lumea acestei literaturi e „dominată de «Moscova iubită, mândră capitală», de niște venetici (de alde Tania Ivanova), de mici dar adevărați «comisari»/ politrucii ai literaturii oficiale (de genul lui Pavlic Morozov), eroi și exponenți ai unei vieți «noi», educați nociv în spiritul «fratelui mai mare»: moldoveanul trebuie să fie ascultător, inert, să-și știe bine locul” [24, p. 224 – 225].

Pe fundalul unei literaturi de import cu *modele artificiale* se impune *modelul natural*, organic, de gândire și simțire românească în scrisul lui Ion Druță, Grigore Vieru, Spiridon Vangheli, Aureliu Busuioc, Pavel Boțu, Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache, Petru Cărare, Gheorghe Vodă etc. Generația lui Grigore Vieru și Spiridon Vangheli dă viață artistică unei întregi galerii de personaje (între care se impun Guguță al lui Vangheli, Trofimaș al lui Druță, Isai al lui Beșleagă, cu toții înrudiți genealogic cu Nică a lui Ștefan al Petrei), personaje care se mișcă într-un spațiu mioritic, edificând, cum s-a observat, un „mit al copilăriei”. „Mitul copilăriei este marele

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

Schimbarea la față a literaturii se produce, cum se știe, odată cu afirmarea generației șaizeciste care a trecut prin război, foamete și infernul proletcultist. Toate acestea au marcat puternic lumea imaginară a „copiilor anilor treizeci”. În plan artistic, descoperirea folclorului, a modelelor marilor clasici au stimulat „întoarcerea la izvoare” (Mihai Cimpoi). Relansarea tradiției a dus literatura basarabeană la „recuperarea (est)eticului” (Andrei Țurcanu), o șansă de supraviețuire a ființei românești în spațiul dintre Prut și Nistru.

Paradisul pierdut și regăsit

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

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

poetică și baladescă, ficțiunile festive cu isprăvile lui Guguță și prietenii sunt substituite, sub presiunea cutremurătoarelor realități ale regimului totalitar, despre care se scrie mult la noi abia în anii '90, cu o altă existență într-o altă dimensiune, radicalizată, total necunoscută și inedită. De reținut! E timpul când nimeni nu mai acceptă construcțiile utopice ale realului.

Iată de ce, în *Tatăl lui Guguță când era mic* imaginea de ansamblu a vieții e crâncenă și dramatică, iar viziunea, prozaică, dură: „Soarele, cu ochiul roșu, cobora după Dealul Nemților, da eu, când vedeam că mama ia donița, hai din urma ei cu o cană mare în mână. Așa mă apuca seara: <tjj! tjj!> sărea laptele când în doniță, când în cana mea, până se umplea ochi. Era cald încă, numai spumă, și eu duceam repede cana la gură”; „Mânca mama te miri ce, ca o pasăre, nici să doarmă n-am văzut-o vreodată. Când pune capul pe pernă, noi demult eram în Țara lui Moș Ene și ea adormea bucuroasă că ne-a împlinit poftete. Tata se culca afară, în căruța cu iarbă, câinii își căutau culcușuri, iar luna, parcă sătulă și ea, se ridica alene în cer, dar nu-și lua ochiul de la satul nostru”. La diferența de poetică a punctului de vedere vom reveni pe parcurs.

„Ziua când mi-a murit mama: împlinisem 12 ani... Atunci a asfințit copilăria și adolescența mea. A doua zi, m-am pomenit înhămat la carul cel mare al vieții” [194, p. 66].

Paradisul, pierdut în biografia autorului, e recuperat în imaginarul operei sale care transfigurează în moduri diferite un timp istoric și un spațiu concret. Unul e cronotopul satului Trei Iezi, cu un spațiu și un timp etern, din *Isprăvile lui Guguță* și totalmente altul e cronotopul satului ivit prin părțile Bălților, Grinăuți, în care Ștefan, tatăl scriitorului, scoate salcâmi din jurul casei ca să dea și ciorile în colhoz, iar viziunea copilului se identifică acum cu viziunea adulților în expresii arhicunoscute: „a se scula cu noaptea în cap”, „a fi cu sufletul la gură”, „a spăla putina”, „a veni cu o falcă în cer și cu una în pământ”, „a nu face mulți purici la învățătură”, „la cel sărac nici boii nu trag”, „a lua taurul de coarne” etc.

„Noul formal” își găsea modele artificiale în literatura timpului, pe care Vangheli nu le-a acceptat. El a ținut la tradițiile trecutului, menținându-l în linia modelului natural, organic al literaturii române. În repetate rânduri, Spiridon Vangheli se declară discipol al lui Creangă și în varii împrejurări elogiaza arta narativă a marelui înaintaș: „Fără îndoială, am stat în banca lui Ion Creangă. De la marii scriitori înveți a ține condeiul în mână, celelalte ți le dă Dumnezeu, dacă ți le dă” [194, p. 31]; „Ion Creangă este învățătorul scriitorilor, marele nostru învățător. E destul să citesc o singură pagină din Creangă și sufletul meu, până atunci bucățele, se face la loc, de parcă am băut din apa cea întrupătoare. În ziua ceea mă simt om, de parcă m-am scăldat într-un râu curat de munte, de parcă am fost în codrul limbii noastre. Creangă a dovedit că în limba română cântă fiecăruia cuvânt. Când n-am putut să ne apărăm limba, Creangă a știut s-o apere de unul singur. Cărțile lui sunt cea mai trainică cetate pentru limba română...” [194, p. 55 – 56]. Desigur, ca să mergi înainte, mărturisește prozatorul, „trebuie să te întorci înapoi, la Eminescu, la Creangă. Ei au scris

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

Theodor Codreanu susține că Spiridon Vangheli se întâlnește cu Ion Creangă „nu neapărat la nivel stilistic, fiindcă aici cei doi se deosebesc, spre binele lui Spiridon Vangheli. Altfel spus, <<crengianismul>> lui Spiridon Vangheli nu este unul mimetic, epigonic” [58, p. 25]. În viziunea exegetului, Spiridon Vangheli vine din Ion Creangă, „dar un Creangă transmutat în alt veac” [58, p. 33]. Mai mult: „Autorul lui Guguță este... o creangă viguroasă din Creangă, una crescută atât de bine, încât e altceva decât Creangă” [58, p. 33]. Imitația lui Creangă e una cu *diferență*, dar urmele maestrului sunt evidente: „Guguță este la vârsta <<boțului cu ochi>> din *Amintiri*... și locuiește în satul Trei-Iezi. Căciula, ca și a lui Nică, este prea mare pentru dânsul. Și urmează surpriza: povestea lui Guguță se transformă în povestea căciulii lui Nică pe care Creangă a uitat să ne-o spună” [58, p. 33]. De observat că fără raportarea la Creangă, fără elementul moderator al tradiției, noile forme de manifestare ale copilului universal în literatura română sunt greu de imaginat. „Memoria genului” în literaturizarea amintirilor din copilărie rămâne mereu viabilă, chiar și în proza postmoderniștilor: Ștefan Baștovoi („Iepurii nu mor”), Emilian Galaicu-Păun („Țesut viu”), Constantin Cheianu („Totul despre mine”), Anatol Moraru („Nou tratat de igienă”) ș.a.

„Copilul universal”, Guguță

Indiferent de modul cum ar putea fi calificat: *personaj fictiv*, *personaj-scriitorul însuși*, *personaj care implică anumite date din viața scriitorului*, Guguță e o proiecție a copilului universal în dialog intertextual cu Nică a lui Ștefan a Petrei. În *Amintirile* lui Creangă, scrie George Călinescu, „este simbolizat destinul oricărui copil: de a face bucuria și supărarea părinților și de a o lua și el pe-ncetul pe același drum pe care l-au luat și-l vor lua toți. În *Amintirile* lui Creangă nu este nimic individual, nimic cu caracter de confesiune ori de jurnal ca să configureze o complexitate sufletească nouă: Creangă povestește copilăria copilului universal” [27, p. 253]. *Umorul, jovialitatea, autenticitatea, oralitatea folclorică, frumusețea limbii* fac tot farmecul *Amintirilor*, iar naratorul și alți eroi „vorbesc... și se definesc prin cuvânt după legile teatrului”, iar <<hazul>> și <<farmecul>> nu sunt decât „forme de exteriorizare prin cuvânt a autorului însuși” [27, p. 279]. În acest sens este remarcabilă o bună parte din prozele lui Vangheli.

Nuveletele din *Isprăvile lui Guguță* sunt de fapt și ele niște spectacole în care autorul își spune monologul, o formă de exprimare a autorului la rememorarea copilăriei la vârsta lui Guguță:

„Iarna l-a găsit sub cușmă, în satul Trei Iezi. I-a plăcut mătușii Ierne băiețelul. Au alergat tot atunci fulgușori din patru zări să-l vadă și l-au făcut alb din cap până-n picioare – un omuleț de

zăpadă, numai că de sub cușmă ieșea un nouraș de fum”. Narațiunea ca reprezentare, (*showing*), din monologul naratorului alternează cu narațiunea ca expunere (*telling*) în stilul indirect: „Fulgii credeau că Guguță face focul sub cușmă... He, de unde să știe ei că nu-i fum, ci suflarea lui Guguță? Și de ce să facă focul? Când și-a pus cușma în cap, a dat frigul afară”. E un monolog dialogizat mizând pe jocul de perspective în desfășurare caleidoscopică care face tot farmecul nuveletei în vizualizarea unei lumi total animate: „După ce au mai gospodărit prin ogradă, fulgii au chemat băiețelul la porțiță. Guguță s-a frecat la ochi: drumul nu era. S-a suit Guguță pe porțiță să vadă dacă este câmpul. Câmpul ședea pe câmp și dealurile erau, dar s-au făcut toate albe și s-au târât către satul lui.

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

Guguță și-a apăsât cușma bucuros:

–Iaca ce multă iarnă a venit la noi!

Iar fulgii, văzând nourași de aburi deasupra porții, tot mai credeau că Guguță face focul sub cușmă...” („Guguță”).

Mărturisind despre raportul său cu Guguță, Spiridon Vangheli vorbește de „un băiețel ascuns în sufletul” său, „un copil care niciodată n-a crescut mare” [195, p. 48]. Dincolo de aceste destăinui, Guguță e un personaj individual, cu trăsături asemănătoare copilului dintotdeauna, iar evoluția lui se desprinde din isprăvi și mediul în care trăiește. Într-o prefață – „Guguță la judecata cititorilor” – la volumul „Și eu sunt Guguță”, Theodor Codreanu, referindu-se la raportul dintre autor și personaj, precizează că „acel copil nu este chiar autorul, încât *Isprăvile lui Guguță* nu vorbesc despre copilăria autorului, ci despre toate copilăriile... În clipa în care acel copil ar muri, nici scriitorul Spiridon Vangheli n-ar mai exista. O asemenea viziune este eminesciană, prin excelență. În Guguță se ascunde *arheul* copilăriei, înglobând în ființa lui pe toți copiii care au fost și care vor fi în viitor” [195, p. 6]. Guguță, ca exponent al copilului universal, exprimă, sub formă de basm, esența și forța vitală a societății moderne, văzută, în expresia Elizei Botezatu, sub semnul „nostalgiei crengiene după copilărie” [20, p. 43].

Dincolo de mentalitatea infantilă se întrevade, în *isprăvile* lui Guguță, demnitatea unui gospodar urmând pe tatăl său. Sfidând convențiile realității, *Cușma lui Guguță* rămâne o poveste modernă, suprarrealistă, în care umorul și cotidianul fac casă comună cu fantasticul: „Tata i-a făcut cușma mai mare ca s-o aibă și la anul.

– Cade peste ochi, tată

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

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

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

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

– Tu ești, bre?

– A, bună dimineața, tată! Și i-a făcut semn să ducă ciocleji la loc.

De atunci Guguță avea grijă de oi.

Când în satul Trei Iezi se lasă tot mai mare ger, băiatul cu căciula face minuni. Astfel pe un drum spre moară Guguță întâlnește o fetiță din clasa întâi, mai mare ca dânsul, cu cărțile subsuoară, îi cere să le pună sub cușmă. Amenințată că va rămâne în drum fără stăpân, cușma se face brusc mare, încât cei doi să încapă sub ea împreună. Din zi în zi cușma lui Guguță se face tot mai mare, încăpeau sub ea șase fete, când rămânea loc, lua și băieți, odată pe un viscol a dus-o și pe învățătoare. După ce împrăștia copiii pe la casele lor, cușma se făcea iar mică, s-o poată pune Guguță în cui: „Numai o dată l-a făcut de rușine. Câte nu-i făgăduia la poarta școlii și cum n-o netezea Guguță – degeaba, cușma nu ce făcea mare. Era tocmai un ger că a răgușit clopoțelul școlii, iar în satul Trei Iezi nu auzeai un câine hămăind.

Abia ajuns în ogradă, Guguță și-a dat seama ce e la mijloc – uitase în dimineața aceea să dea mâncare la oi. «Поч!» își trage atunci o sfârlă în frunte, ca să țină minte ce are de făcut.

Și cușma nu-i mai făcea mofturi.

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

Și ce-i dă în gând? Să încălzească și ulița! Dar cușma nu creștea tam-nisam. Guguță a prins a hrăni și oile vecinilor... Acum toată ulița trăia sub cușma lui”. La urma urmelor, „cușma a crescut cât satul Trei Iezi de largă și înaltă, de-a umplut cerul”. Isprăvile lui Guguță captivează prin soluții ingenioase, el nu numai își face o bancă, ascunde copiii sub cușmă, își face un scrânciob din cumpăna fântâinii sau călătorește cu polobocul pe ape imagine, ci și o inițiază pe mama cum să se plimbe cu bicicleta, se răzbună pe frizer, scoate satul la săniuș etc. Cu alte cuvinte „Guguță este cel mai harnic copil din literatura universală”, ceea ce înseamnă că „eroul lui Vangheli își exprimă plenar *arheitatea*, în ființa lui se întrevede omul matur, ca făcere eternă prin *încercări*, ca în cele mai bune basme. De aceea copilul trăiește în basm mai bine ca oriunde” [58, p. 8].

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

Ceea ce nu i se poate reproșa însă lui Guguță este autenticitatea mentalității și sensibilității infantile, viziunile nepervertite, lucrurile năstrușnice, vorbele ciudate sau trăsnete. Spiridon Vangheli e de părere că spusele copiilor nu sunt deloc „trăsnete”, ci oglindesc „logica lor plurivalentă, pe care logica raționalistă carteziană nu e în stare să o înțeleagă. Einstein mărturisea că n-ar fi fost în stare să descopere teoria relativității dacă n-ar fi rămas copil în străfundurile gândirii sale. Prin imaginarul său complex, copilul este în stare să perceapă lumea în simultaneitatea dinamică a spațio-timpului” [195, p. 6].

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

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

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

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

Și când nu era tata acasă, băiatul a cărat nisip, a adus niște ciment, o căldare de alabastru, un poloboc de apă și o fotografie de-a lui în picioare. Apoi și-a suflecăt mânecile, dar nu ieșea nimic.

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

Când găsește soluția, atunci vine și pedeapsa:

„Și cum stătea pe buturugă, huștiuliuc! – toarnă peste picior o căldare de alabastru amestecat cu apă și cu ciment.

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

– Vă-le-u-u!”

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

poveste: Trei Iezi, Pitpalac, Cucuieți etc. Timpul și isprăvile lui Guguță sunt prezentate ca factori care cauzează metamorfozele personajului”.

Radu din placheta *În țara fluturilor*, Băiețelul din *Coliba Albastră*, Ciuboțel, Singurel, Dinu, Pintilie-împăratul, logofeții din clasa întâi, Mișu și Sandu reprezintă, în ultimă instanță, diferite ipostaze ale „arheului copilăriei”, accentuând devenirea „copilului universal” comic uneori prin seriozitatea gravă, „filozof” prin întrebările pe care le pune și explică lumea fenomenelor, lucrurilor și ființelor care îl înconjoară.

Tehnica punctului de vedere

Modernitatea prozei lui Vangheli stă în dialogismul ei, în utilizarea inspirată a tehnicii punctului de vedere, relevând interacțiunea dintre identitate și alteritate, dintre autor și personaj, dintre autorul matur și „un băiețel ascuns în sufletul” său.

În ceea ce privește natura narațiunii din *Amintirile din copilărie*, George Călinescu accentua că „nu există <<proză>> în *Amintirile* lui Creangă. Partea naratorului este un monolog care cuprinde foarte puțină observație și mai mult judecăți despre lucruri și exclamații. Această parte este expresia autorului însuși și ea trebuie interpretată, spusă cu glas tare, ca orice compunere făcută să fie auzită. Acesta este motivul pentru care conștient sau nu, Creangă citea tare și suna mereu frazele. El concepea compunerile sale scenice” [27, p. 284].

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

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

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

efortul cognitiv al eului este reconstituit pe două căi: una pe care o parcurge naratorul și cealaltă, aparținând eroilor Guguță, Titirică, Singurel, Ciuboțel... Din perspectivă estetică, cele două componente nu pot fi separate, întrucât experiența furnizată de erou este obiect al reflecției și condiție a verificării gândirii naratorului, iar gândirea constituie un rezultat al interpretării experienței directe din spațiul amintirii” [58, p. 55], iar întâlnirea și confruntarea celor două modalități de reconstituire a trecutului stă sub semnul *hipotipozei*. E o observație prețioasă care ilustrează magistral specificul artei narative a lui Vangheli. Scenele cu cușma lui Guguță, cu urătorii amintind de Creangă, cu ocehanul lui Guguță și omuleții verzi sunt în fond forme ce exprimă „ființa interioară a naratorului” [58, p. 54], iar Radu, Guguță sau Ciuboțel devin „ambasadorii săi” care îl reprezintă nu numai în lumea virtuală din Ștengaria, Pantalonia („țara năstrușnicilor”) sau din „țara minunilor” din Coliba Albastră, dar și în lumea care există efectiv.

Ceea ce îl diferențiază și-l individualizează pe Vangheli de confracții de condei este inconfundabila tehnică a punctului de vedere, prospețimea viziunilor asupra unei lumi mereu antropomorfizate. Modelul narativ Creangă, în cazul lui Vangheli, are astfel o funcție „de control” în asimilarea noilor forme de expresie, marcând decisiv caracterul natural, organicitatea prozei sale care, neafectată de angoasele și complexe „marginii”, se impune spectaculos în conștiința universală prin specificul distinct național.

2.3. Vasile Vasilache: spectacolul lumii

În acest paragraf se ia în discuție modelul narativ Creangă în romanul *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache. De-eroizarea realității prin apelarea la comic, satiră, personaje și situații grotești sunt tratate ca o replică de creație la literatura oportunistă cu imaginea edulcorată a raiului comunist. Caracterul subversiv al romanului stă în spiritul său carnavalesc. Textul e conceput drept pretext pentru un subtext profund, a cărui descifrare presupune un cititor avizat. Se insistă pe imaginea lumii ca spectacol, pe impactul lui Ion Creangă, a personajelor lui memorabile asupra naturii carnavalești, a esenței politice a „poveștii” lui Vasilache.

Elemente carnavalești

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

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

Memorabile în planul deformărilor parodice și grotești sunt personajele și scenele din *Izvodul zilei a patra*, în care, de exemplu, destinul lui Gheorghe Cruceanu se proiectează pe un fundal carnavalesc, cum se știe, în ritualul înmormântării și al logodnei. În „Surâsul lui Vișnu” „bondocul” Scridon Paticu o dă în judecată pe soție pentru infidelitate, dar procesul ia o întorsătură penibilă, râsetele zgomotoase ale consătenilor îl face să se dea în spectacol, nimerind într-o situație tragicomică: „S-ar fi părut că de data asta, în loc de topor, mătăhăiește spusa fără noimă, ironia mușcătoare și zeflemeaua... Nu cumva se dă cu bună știință în spectacol, ca să le dovedească consătenilor, vorba ceea, <<nu știți cine-s eu – nu mă tem nici de dumnezeu!>>. Căci ba se uită batjocoritor la nevastă, ba dă replici procurorului și martorilor, ba clipește iute-iute, apoi nitam-nisam lasă capul pe un umăr și face șmecheros și complice căruiva localnic din ochi”.

Capodopera lui Vasile Vasilache, *Povestea cu cocoșul roșu*, un roman parabolic mult contestat în anii '60 - '80, în prim plan pentru accentele satirice și limbajul esopic în transfigurarea utopiilor din perioada postbelică, face parte din literatura antidogmatică, subversivă, literatură care deviază de la preceptele și dogmele oficiale, prezentându-se ca „o disidență pe jumătate, sau pe sfert, atât cât permitea cenzura” [176, p. 10]. O bună parte din proza basarabeană de calitate vine din folclor. Într-un dialog cu Ion Ciocanu, Vasilache, spre sfârșitul carierei literare, se confesa descoperindu-se „un fel de prozator... <<indian precolumbian>> (...) S-a îmbăiat în folclor și Ion Druță, nu întâmplător își intitulează primele proze mai dimensionate *Frunze de dor*, *Balade din câmpie*... Și câte alte titluri ne caracterizează ca o rezervație de cultură folclorică și folcloristică” [54, p. 11]. Andrei Hropotinski, evidențiind elemente ale comicului în romanul lui Vasilache, concluzionează că „un loc de vază îl ocupă filiațiile cu poetica operelor folclorice” [115, p. 239].

Folclorul, cenzurat și el în anii regimului totalitar, este, pentru șaiszeciștii basarabeni, o sursă sigură de furnizare a modelelor autentice de artisticitate. Printre puținii clasici, expurgați și ei, Ion Creangă are o anumită trecere, în perioada proletcultistă, ca „ideolog al țărănimii” și mai puțin ca model de creație. Ceea ce nu înseamnă că un Grigore Adam sau un Ion Canna, supuși dogmelor propagandistice, au ieșit de sub modelul lui Creangă. Chiar și mai târziu un Ion Constantin Ciobanu, cu tot mesajul antiromânesc dintr-un roman ca *Podurile*, nu a putut evita „fondul autentic național”, tradiția, „erudiția paremiologică”, „naturalitatea limbajului”, toate atât de caracteristice stilului inconfundabil Creangă.

Un scris remarcabil, în linia tradiției lui Creangă, are Vasile Vasilache, mai exact, influența prozei înaintașului în nici un caz nu poate fi tăgăduită, dar nici absolutizată. Dacă e să nuanțăm adevărurile general acceptate, trebuie subliniat că Vasilache a prelucrat folclorul după modelul Creangă, „despărțindu-se” de Creangă, în sensul în care Constantin Noica se „despărțea” de

Goethe, dând, în unele aspecte, și o parodie a așa-zisei „literaturii moldovenești”, un fenomen trecut cu vederea și de criticii care au caracterizat „povestea” lui Vasilache drept „primul roman postmodern scris în Basarabia” [6, p. 38]. Însuși prozatorul sugerează, deloc întâmplător, o posibilă pistă de interpretare, cea de caricaturizare, ridiculizare a scrierilor caraghioase: „(...) Andrei Lupan citise academicește *Povestea cu cocoșul roșu* drept o parodie a literaturii noastre și a relațiilor din jur” [54, p. 12]. Și din punct de vedere „partinic” nu greșea.

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

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

Povestea cu cocoșul roșu este un roman dialogic la diferite niveluri, elemente ale structurii lui. Raportul dialogic între Serafim și Anghel, e reductibil, în ultimă instanță, la confruntarea a două ideologii, iar protagoniștii, atrași în dialog, se fac „ideologi fără voce” [8, p. 153]. „Prostul” de Serafim e, la urma urmelor, un fel de Ionică cel prost din celebra poveste a lui Creangă, prostind colectivitatea atoateștiutoare. Însuși naratorul îl caracterizează pe Serafim într-un rezumat

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

«Te las să înțelegi cum vrei și ce dorești mata, amândoi suntem oameni... Dacă aș zice nu, mata nu m-ai crede, pentru că o să ți se pară cam puținel ce auzi, și ai să mă mai întrebi *de ce, pentru ce, la ce bun*, iar dacă am să spun da, iarăși n-am să te luminez, căci ai să dorești să afli cum arată acest *da* la față, faptă! Și când, unde, cum a avut loc facerea? Vezi-mă și dumneata, chef n-am să lămuresc până în adâncuri, despre adâncul meu – o tăcere prierște mai mult și mai frumos adevărului>>”. În latura sa esențială romanul e „povestea vorbei” cu tăceri elocvente. De altfel, dialogul literar se stabilește la tot pasul, în diferite registre chiar și, de exemplu, la rescrierea anecdoticului, pe un segment al fabulei cu istoria bălciului din povestea „Dănilă Prepeleac”. Romanul e impregnat de elemente ce iradiază lumini, reminiscențe din arhiva și fondurile tradiției.

Râsul popular

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

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

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

Farsa și bufoneria sunt însoțite de prostia și savantlăcurile din pretinsul studiu al „academicianului” (capitolele nouă și zece), accentuând și mai mult natura carnavalescă a romanului. În «Viața ca întreg ce continuă...», prefată la *Scrieri alese* (1986) ale prozatorului, exegetul revine la intuițiile disocierilor, subliniind că „în proza lui Vasile Vasilache avem de a face cu o distribuie precisă a rolurilor: cititorul este neapărat spectatorul, eroii își au funcțiile lor determinate pe scenă, iar autorul este regizorul care uneori își asumă și rolul de erou principal. Toți, însă, sunt angajați în spectacolul Vieții însăși. Nuvelele și romanele lui Vasilache se vor scene ale acestui spectacol, modele narative ale lui” [44, p. 8]. Desigur, semnificația carnavalescului nu se reduce la înțelegerea îngustă, superficială a carnavalului ca spectacol de teatru.

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

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

Nuvela-scenă în spectacolul lumii

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

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

Romanul *Povestea cu cocoșul roșu* are, cu adevărat, o „structură nuvelistică” [37, p. 11], tot așa cum și *Balade din câmpie* (1963) de Ion Druță sau romanul *Podurile* (1966) de Ion Constantin Ciobanu, ca să ne limităm doar la cele mai reprezentative texte pentru contextul epocii, acestea nu au o construcție romanească autentică, în sensul tradiției romanului clasic, ele se prezintă drept niște conglomerate, o sumă de nuvele sau nuvelete, care sunt organizate în serii, în logica prezentării personajelor, istorisirilor, evidențiate, la conducerea narațiunii de către autor, un autor care apelează, de regulă, la tehnica contrapunctului. „Nuvela (fie fabuloasă, fie realistă) este (...) un spectacol. Conținutul ei universal e așa de tipic, încât foarte adesea ascultătorul îl cunoaște. Nuvela nu e ascultată pentru observația ei, ci pentru modalitatea spunerii” [26, p. 250 - 251]. Pornind de la sugestiile lui Călinescu despre Creangă, putem afirma cu siguranță că în proza basarabeană cultul spunerii, al povestitorului e moștenit genetic.

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

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

Oralitatea stilului

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

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

Dintre procedeele stilistice la nivel sintactic sunt *repetiția* și *elipsa* utilizate în maniera lui Creangă: „Dar el, copilul, cuminte, dar el, băiatul, ascultător!”; „Acu’, dacă l-a născut, băiatul n-avu încotro să nu crească. Adică, începu a crește, însă nu chiar ca ăl din poveste, ei, dar câte olecuță tot creștea. Așa că azi crește, mâine crește, poimâine nu crește, dar tot crește!...”.

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

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

– Mu-u-uh!”.

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

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

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

În ceea ce privește natura populară a stilului lui Creangă, lucrurile s-au limpezit, în fond: deseori narația e un joc de monologuri disimulate, jucate de autorul narator tentat de comentarii ale unui „moralist jovial”. Referindu-se la limba și stilul lui Creangă, Mihaela Mancaș precizează că opera marelui povestitor „dă dovada unei limbi și a unui stil foarte elaborate, caracterizate prin aglomerarea pe un spațiu relativ restrâns a unui mare număr de procedee lexicale sau de sintaxă populară, printr-un umor bazat pe dialog, totul în defavoarea desfășurării epice lineare, care constituie specificul narației populare” [130, p. 250]. De aici decurg și particularitățile modelului narativ Creangă. Un alt constituent inconfundabil al modelului e lexicul regionalist. Materialul lingvistic care stă la baza scrierilor lui Vasilache abundă în regionalisme: *harbuji*, *jnepăitură*, *hațachie*, *chipileuci*, *hațmațuchi*, *bohonos*, *herețală*, *drasti*, *pelinci*, *harjatane*, *ciocleje*, *învârvona*, *coșcovitură*, *gligan*, *puiniți*, *mihoti*, *zămoși*, *maladeț*, *zlămăci*, *zvenovoi*, *tanțuri*, *nacealnici*, *buliharea*, *lozdanca* etc.

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

Dintre procedeele stilistice la nivel sintactic sunt *repetiția* și *elipsa* utilizate în stil crengian: „Dar el, copilul, cuminte, dar el, băiatul, ascultător!”; „Acu’, dacă l-a născut, băiatul n-avu încotro să nu crească. Adică, începu a crește, însă nu chiar ca ăl din poveste, ei, dar câte olecuță tot creștea. Așa că azi crește, mâine crește, poimâine nu crește, dar tot crește!...”

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

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

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

– Mu-u-uh!”.

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

Referindu-se la propoziția de debut al romanului, prozatorul subliniază: „(...) propoziția are caracter biografic. Nimeni niciodată n-o să spună de ce Vasile Vasilache n-a scris la persoana întâi. Putea să scrie: «La început eram bou». Dar mărturisirea devine neverosimilă: «Aida-deh!» Niciodată nu ești crezut.. că te mărturisești până la capăt” [54, p. 18]. În opinia autorului, narațiunea la persoana a treia i-a oferit mai multe modalități de disimulare și mai multă putere de exprimare: „Posibilitățile divagatorii sau posibilitățile de a judeca, a comenta și a te adânci sunt numai acelea care merg de la persoana a treia”. Și pe loc precizarea: „Deși mereu și pretutindeni în text rămâi încifrat, criptic la persoana întâi” [54, p. 18].

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

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

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

În toate timpurile, anume nebunii, bufonii sau „proștii” sunt cei care, în spectacolul enorm al lumii, au fost în măsură să spună adevărul vieții, să exprime prin râsul popular, de regulă în formă comică, tragismul existențial. Vasile Vasilache a avut intuiția artistică și premoniția căderii unei lumi, moartea și totodată nașterea ei fabuloasă sugerată de Apis-Bălan, care, în final, e „împăcat și mulțumit, și liber”, iar caracterul subversiv al romanului este stimulat, cum am încercat să demonstrăm, de celebra metaforă a lumii ca spectacol, o imagine cu valoare intrinsecă în modelul narativ Creangă, dar și cu atâtea afinități în scrisul lui Vasile Vasilache.

2.4. Ion Druță: modelul narativ în romanul copilăriei

În acest subcapitol se examinează impactul modelului narativ Creangă asupra prozei lui Ion Druță. Sunt analizate în plan comparativ raportul dintre personaj și autor, figurile narrative, dominantele stilistice ale povestirilor *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă și *Horodiște* de Ion Druță. Accentul se pune pe „cultul povestitorului”, „oralitatea”, „erudiția paremiologică”, „simțul genial instinctiv al limbii”, „plăcerea de a povesti”, elemente intrinseci ale modelului narativ în linia tradiției Creangă – Sadoveanu.

Întoarcerea la matricea stilistică

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

În prefața la *Scrierile* lui Ion Druță în 4 volume, Ion C. Ciobanu notează: „Proza moldovenească, prin anii cincizeci, când și-a făcut apariția Ion Druță, era încă fără Negruzzi, fără Creangă, fără capodoperele secolului XIX. Era deci mai mult decât o proză tânără” [1, p. 5]. Din cele vreo treizeci de nuvele publicate de la debut și până la 1959, anul apariției eseului despre Cehov și a dramei *Casa mare*, așa cum observă Nicolae Bilețchi, „... mai mult de jumătate din ele au la bază subiecte de sorginte folclorică (...) Neputând beneficia de tradițiile clasice, Druță venea, în temei, din creația populară. Și venea bine” [13, p. 269].

Un adevăr incontestabil e că toți scriitorii basarabeni, care au venit în literatură în „obsedantul deceniu”, în lipsa marilor clasici, puși la index, au fost niște autodidacți, făcând școală literară la folclorul românesc sau „clasicii” instituționalizați.

Debutul lui Druță, care nu se înscria în preceptele dogmelor stalinist – jdanoviste, a stârnit mai multe animozități între scriitorii „transnistreni” și cei „basarabeni”, chiar dacă și unii și alții veneau din folclor și evocau aceleași realități. Proza lui Druță de inspirație rurală și cu devierile ei de la modelul realismului socialist reprezintă, înfruntând teroarea istoriei, continuitatea ființei românești în spațiul dintre Prut și Nistru.

Într-o reflecție asupra modelului narativ al prozatorului, Dumitru Micu subliniază la modul general: „Prin atmosferă și tonalitate, prin tipurile de situații, intermitent chiar și prin scene concrete, discursul narativ și evocativ al lui Ion Druță deșteaptă în memoria lectorului, difuz, rezonanța din cam întreaga proză narativă românească în duh tradițional: din Ioan Slavici, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Ion Agârbiceanu, Pavel Dan. Și mai ales din Creangă, Sadoveanu, indiscutabil” [138, p. 62].

Ceea ce îl apropie pe Druță de prozatorii consacrați e originalitatea necontestată a vieții patriarhale, moralitatea și spiritualitatea creștină a țăranului la o altă vârstă istorică. În acest sens se pot aduce mai multe opinii care nu schimbă fundamental fenomenului artistic Ion Druță.

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

Impactul lui Creangă e sesizabil, dacă e să apelăm la observațiile Elenei Țau, în „monopolizarea perspectivei narative” [96, p. 184 - 189], este vizibil în „lumina poetică a copilăriei”, cum demonstrează Victoria Fonari [96, p. 190 - 196]. Într-un anumit sens, nu putem face abstracție nici, cum constată Klaus Heitmann, de „... peripețiile amuzante ale micuțului Trofimaș, un personaj atât de viabil ca și eroul din *Amintirile din copilărie* ale lui Ion Creangă (poate fi comparat cum Trofimaș a cumpărat căciula cu episodul despre pupăză la Creangă) sau micul Nicolae din *Moromeții* lui Marin Preda, dacă e să facem paralele românești mai cunoscute” [96, p. 413].

Raportul autor-narator-personaj

Textul memorialistic *Horodiște* e numit de Druță „povestea satului meu de baștină, povestea copilăriei mele” [1, p. 65]. Mihai Cimpoi îl definește ca „narațiune autobiografică” [40, p. 173], Theodor Codreanu îl taxează ca nuvelă [96, p. 433], Haralambie Corbu, ca povestire [96, p. 88],

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

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

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

Într-un fel aparte, cu multă căldură și seninătate, sunt evocați părinții, figuri emblematice, veghind destinul „copilului universal”. Cum e firesc, și mama și tata, sunt prezentați în mod diferit. În *Amintirile* lui Creangă domină figura mamei, icoană vie, ușor idealizată și sacralizată; în povestirea lui Druță domină tata, departe de a fi un sfântuleț, dar ambii părinți sunt evocați cu căldură. *Mama* – „acest cuvânt frumos, rotund, pe care noi mai mult îl cântăm decât îl rostim, și uneori se pare că tot ce a fost mai frumos și măreț plăsmuit în fața lumii noastre e legat de acest cuvânt” – și *tata*: „La școală tata nu a umblat, pentru că nu a fost dat atunci când era bun de școală,

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

Atitudinea autorului se modifică atunci când se referă la relațiile lui cu cei apropiați, relevând bunătatea și sfințenia mamei într-un fel specific doar lui Druță: „Eram mezin, al patrulea copil, ori, cu cele două surori ce-au murit de mici, al șaselea, așa încât, atunci când m-am ridicat copăcel, rămăsese puțin din frumoasele găte negre pe care le avusese mama de fată mare. Mai erau însă tineri și plini de viață ochii negri, fața bălaie, încununată de un zâmbet plin de bunătate – sfinte Dumnezeule, atâta bunătate creștinească, atâta bunătate omenească, încât orice cerșetor, ori pui rătăcit de cloșcă, orice fir de iarbă călcat de roți pe-o margine de drum găseau înțelegere și compătimire în inima ei”.

Cu ironie și inocență sunt evocate situațiile în care în centru se află protagonistul: „odată, când ne întorceam de pe undeva, țin minte că am întrebat-o pe mama ce i-a venit mătușii celeia să spună că-s frumos.

Mama s-a oprit foarte mirată:

- Da de ce să nu zică așa?
- Care frumos, când, nu vezi? – și fruntea, și nasul, și obrajii mi-s numai pistrui...

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

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

Firește, au fost multe și de toate. Au fost nopți cu ploi, cu fulgere și cu trăsnete. Bătea urgia în ferestre, se cutremura pământul de tunete, iar noi ședeam grămăjoară la cald, la adăpost, și asta însemna că, fiind copil, am avut părinți ș-am avut casă părintească. Au fost ierni cu ger, cu viscole, dar în zilele celea grele ieșea tata afară, aducea un braț de ogrinji cu promoroacă prinsă din suflarea vitelor, mama lua chibriturile, se așeza la gura sobei, stătea acolo neclintită până începea a vui focul, curgând prin gărla pietruită, iar asta însemna că suntem oameni dintr-un sat așezat pe un pământ muncit de lume”.

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

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

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

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

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

Scena și rezumatul narativ

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

De regulă, povestirile lui Druță sunt alcătuite din *scene* cu *rezumate narrative* sau viceversa : rezumatul narativ stă în debutul unei scenei. Nu fac excepție nici narațiunile din „Horodiște”, niște „montaje” de *scene* cu *rezumate narrative*, exact ca la Creangă.

Celebrele aventuri ale lui Nică a lui Ștefan a Petrei cu pupăza, cu cireșii, cu caprele mătușii Irinuca își găsesc la Druță răsunet în aventura cu bostanii lui moș Petrea: „Avea în anul acela moș Petrea niște bostani grei, vâjnoși, botoși, și te ațâțau, nu știu cum, la trântă, la harță te ațâțau bostanii ceea. Tot stând acolo după bostani și așteptând când voi fi găsit, ce-mi vine deodată în cap – da ce-ar fi să iau un bostan și să-i dau drumul la vale, pe cărare spre bunica?... Fără să stau mult pe gânduri, aleg un bostan mai măricel, pentru că mă interesa să aflu dacă va ajunge bostanul întreg la bunica ori va crăpa în fuga cea mare. Ei, și apoi esențialul e să-i vină unui copil ideea, că pe urmă nimeni nu-l poate opri. Veneau bostanii moșului Petrea la vale ca armata lui Papură-Vodă – care plesnește la o jumătate de drum, care mai depărțitor. Toată coasta ceea de deal era numai bucăți, numai sâmburi de bostan și din toată movila numai doi bostani au ajuns teferi până la bunica”. Un bostan nimerește în fântână și tata se necăjește seara întreagă până îl scoate, altul nimeri într-un coș cu pătlăgele: „Tocmai trecea un slobozean cu căruța pe drum, aducea niște legume de la grădinile satului, și, când acolo, vine un bostan de sus, cade în coșul cu pătlăgele și le strivește pe jumătate. La început omul avea pretenții, că ce, adică, cum vine una ca asta, dar m-a scos tata din încurcătură. Fiind slobozean, l-a întrebat pe omul acela că de ce i-a trebuit numaidecât să intre în sat pe acolo, parcă nu i-ar fi fost mai îndemână să vină pe drumul Movilăului? Aici omul a căzut pe gânduri, pentru că, într-adevăr, s-ar fi putut întoarce și pe drumul Movilăului, și, vasăzică, nu bostanul, ci soarta era la mijloc, iar pe un moldovean cum îl duci cu gândul la soartă, gata – nici pretenții, nici supărare”.

Majoritatea secvențelor din povestirea *Horodiște* se încheie cu câte un *rezumat narativ*: „... patima de a vedea o lume senină în jur mi-a rămas pentru totdeauna”; „... oricât și oriunde l-ar mîna soarta pe om în nesfârșitul său calvar pămîntesc, scrisul îi va rămîne pururi același”; „Era ceva suspect, ceva lînced era în toată povestea asta...”; „... și cu toate că au trecut de atunci ani și ani, rămîn la aceleași convingeri, și femeia care nu-și așteaptă bărbatul sara cu masa de-a gata

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

Stilul și omul

Oralitatea și spiritul crengian animă povestirea autobiografică *Horodiște*, dar care, desigur, amintește mereu de o mentalitate bine înrădăcinată. Iată doar câteva reminiscențe păstrate de memoria epică: „Să-i spui ginerelui că-i al soacrei, asta putea să ți-o facă numai cei din Horodiște, și asta tata n-a vrut să le-o ierte consătenilor până la moarte”. Sau : „Aș zice că era harnică și silitoare ca o furnică mama” ș.a.m.d.

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

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

În definirea modelul narativ druțian, Mihai Cimpoi evidențiază spiritul tradiției: „Cultul povestirii și povestitorului vorbește despre un prozator *moldovean*. Narațiunea urmează un curs domol al întâmplărilor, sub semnul oralității tradiționale, și numai din când în când a raccourci-ului, a „ochiului” cinematografic, trădând semne ale poeziei românești a secolului al XX-lea” [40, p. 174]. Nuanțând particularitățile prozei lui Druță, Maria Șlehtițchi remarcă „dulceața frazei cu ritmul și umorul bonom”, „blândețea lirică”, „filosofia veche, arhaică poate, a acceptării lumii și

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

În pofida mai multor considerații exegetice, trebuie remarcat faptul că măiestria narativă a lui Druță nu se reduce la *limba* și *stilul* scriitorului, luate aparte, fără legătură cu eroii, situațiile, conflictele. Critica pune accent pe lirismul druțian, pe compoziție, detaliu etc. Mihail Dolgan, relevând *stilul aforistic* și *viziunea filozofică*, pune accentul pe *turnura* „frazei și a figurației, care urmează poetica spațiului mioritic blagian, adică spațiul ondulat „deal-vale”, care turnură „se constituie din orânduiri, întorsături și logodiri de cuvinte dintre cele mai neprevăzute și fascinante” [96, p. 216]. Dominanta lui stilistică o constituie, crede exegetul, „*ritmul și ritmicitatea poetică*” [96, p. 216]. Și încă o observație prețioasă: „Deseori I. Druță propune cititorului „geometrii” stilistice de mare rafinament, un măiestrit sistem de *repetiții obsesive* ale propozițiilor, care nu sunt altceva decât un adevărat vers alb juxtapus, în stare să creeze efecte incantatorii” [96, p. 217]. Repetițiile, în *cuvântul autorului*, intensifică obsesiile naratorului matur: „Iar anii trec. Anii se *duc*. Se *duc* ei acum, se *duceau* și atunci, de demult, și cum anii se *duc*, copiii cresc, crescând trec dintr-o clasă în alta, după care iată-ne și pe noi scoși de învățătorul Haralambie la mal”. Observațiile sunt pertinente, dar „geometria” stilului nu e reductibilă la *cuvântul autorului*. Măiestria narativă stă în organizarea compozițională, în construcția textului, în intuirea poeticității lumii.

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

2.5. Ion C. Ciobanu: povestitorul și comentatorul

Romanele lui Ion C. Ciobanu *Codrii* (1954, 1957), *Podurile* (1966), *Cucoara* (1975) și *Podgoreni* (1982) și cea mai mare parte a prozei scurte răspund rigorilor realismului-socialist. Mai puțin rudimentar și tendențios e romanul *Podurile*, în care clișeele și schemele dogmatice din dialogia *Codrii* sunt colorate în stil personal. La apariția romanului, un coleg de breaslă, Vladimir Beșleagă, își formula entuziasmat intuiții și impresii paradoxal de contradictorii: „«Podurile»: o carte paradoxală?” [12 p. 134 - 144], în care un paradox ar sta în „nepotrivirea dintre fond și formă”[12, p. 135]; „Ciobanu îl urmează într-atât de aproape pe Creangă [12, p. 141]; „în «Podurile» toată cartea râde”[12, p. 141]; ceea ce fascinează e forma de expresie a condiției celor trei generații (moș Toader, Costache, Toderică), „momentele cruciale în viața omului: nașterea,, dragostea, nunta, moartea, scenele rituale, felul țăranului de a vedea viața, moartea, fericirea, propria-i condiție”[12, p. 144]. Vladimir Beșleagă nu descifrează paradoxul privind discordanța dintre *conținut* și *formă*.

Era o intuiție exprimată inocent, prin clișeele criticii care, din inerție, fără a conștientiza, opera cu conceptele ideologiei jdanoviste. Este timpul în care teoria realismului socialist arăta unele semne de liberalizare și printre unele inovații ca „realism socialist, sistem artistic deschis” sau literatura „națională prin formă socialistă prin conținut”. Comandamentul era ca „arta autentică” să acționeze asupra „conștiinței maselor”, să transforme, pe căile ei specifice, „ideile în acțiune”. *Podurile* în raport cu *Povara bunătații noastre* ilustrau foarte entuziasmat „noua realitate socialistă”. Personajul narator, comentând evenimentele, constată mirat: „La un moment dat mi se pare mie tam-nisam că în Cucoara viețuiesc mai mulți oameni” sau: „Nu știu se întorsese osia pământului, dar satul nostru era cu gândul numai la veselie” etc.

Se lansase, la modul general, ideea mai multor contradicții paradoxale între forma *Codrilor* și forma *Podurilor*, pentru că și un roman și altul se referă, în teme, la același spațiu și cadru cronologic. Se insista pe anacronismul fondului și mijloacelor de expresie din *Codrii* și poetica oarecum împropătată din *Podurile*. Se condamnau, cu jumătate de gură, scheme, clișee, fără a se preciza răspicat că romanul (ca și poezia șaizecistă) încerca să se *abată de la dogmă*, prin „întoarcerea” la formula crengiană și folclorică.

Nicolae Bilețchi sublinia entuziasmat „muzicalitatea crengiană” [subl. n., I. C.-B.], care „se resimte atât de distinct în romanul lui I.C.Ciobanu” [14, p. 179], insistând în demonstrații pe „expresii de tipul: «Apoi bine a zis cine a zis», «Ș-oi zice ca acela...», «Nu știu altora, dar mie...», «Acum venisem la vorba ceea» îi amintește de Creangă” [14, p. 179]. Aceste formule, sintagme, expresii ideomatice, identificate cu însuflețire, de multe ori nemărginită, creau iluzia revenirii la normalitate, la modelele literaturii clasice. (Creangă trecuse proba în campania antireligioasă, unul doar Ivan Turbincă al lui Ioviță, în inerția modei, scăpase, pe un timp scurt, de vigilența cenzurii. Haralampie Corbu a avut misiunea să scoată din amorțeală cenzura).

Modelul Creangă în romanul lui Ion C. Ciobanu este interpretat din diverse unghiuri, dar prioritate aveau subiectele *literatura și viața poporului, chipuri de comuniști, mesajul social, mesajul ideologico-estetic* ș.a. Modelul Creangă în ochii lui Haralambie Corbu, de exemplu, e un panaceu pentru toate bolile „literaturii sovietice moldovenești”. Prefața, de proporțiile unei micromonografii la *scrierile* lui Ion C. Ciobanu, înfățișa într-o formă mai puțin provocatoare ideologia literară a moldovenismului. Întâmplător sau nu, prefața dată apare, peste un deceniu, fără careva revizuri și adăugiri, la început de „perestroikă”. (În propagarea moldovenismului, relația criticului cu opera lui Druță are o istorie aparte).

Criticul găsea anume la Ion C. Ciobanu că: „Anumite elemente narative ale romanului ne duc cu gândul la Ion Creangă, la poveștile și povestirile acestuia, și, înainte de toate, la «Amintirile din copilărie» ale marelui povestitor din Humulești” [61, p. 25]. Drept argument în acest sens sunt aduse personajele cu mentalități și psihologii „de factură populară”, „forma specifică a narațiunii:

oralitatea, adoptarea unor clișee și figuri de stil, specifice speciilor epice populare (poveștii, de pildă), repetițiile ș.a.” [61, p. 25].

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

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

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

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

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

de a compromite elogiind: „I.C. Ciobanu n-a rămas insensibil la această înnoire de optică scriitoricească”, apelând la apropouri „de altfel, chiar asemănările <<Podurilor>> cu creația lui Creangă și cu folclorul par să fi fost stimulate de căutările prozatorilor <<rurali>> ai anilor '60”. Și în continuare o observație malițios-binevoitoare: „Însă modul de a obiectiva personajele și situațiile, propriu prozei <<rurale>>”, *nota bene!*, „n-a putut fi asimilat de I.C. Ciobanu dintr-o dată și pe deplin” [53, p. 77]. Ce se dădea delicat de înțeles? În evocarea perioadei de după „eliberare”, *modul de a obiectiva personajele și situațiile*, vedeți bine!, n-a putut fi asimilat de I.C. Ciobanu dintr-o dată și pe deplin.

Fondul paremiologic, proverbele și zicătorile, atât de abundente în *Podurile*, umorul picant, comicul de situație, excesiv de frecvent în „romanul-destin”, figurile pitorești de țărani bătrâni, evocarea realităților, la urma urmelor, nu sunt altceva decât transfigurări artistice ale *amintirilor din copilărie* ale scriitorului revenit la spațiul și timpul romanului *Codrii*. Dar toate acestea nu sunt un colac de salvare.

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

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

Moș Toader Lefter rămâne și azi o figură fascinantă. Personajul din prozopoeemele lui Nicolai Leahu, pornind de la sania lui moș Mihail, vorbește, nu fără mândrie și lăudăroșenie, că „Acum vișinul cel din colțul grădinii de s-ar usca mai repede, ce mai coadă de bici am să mai sculptez eu din el, c-o să-mi spună bade și legionarii lui Traian! Beș-maior gura vacii din poemul postmodernist!, vorba lui Moș Toader Lefter al prietenului Ion C. Ciobanu, care, dacă m-ar lăsa

cu barda în «Codrii» săi, atunci ar prospera surcelele bune de ațâțat focul pe meleagurile noastre orfane de propan și văduve de butan...” [123, p. 85].

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

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

2.6. Vlad Ioviță: o rescriere cu Ivan Turbincă

Nuvela cinematografică *Se caută un paznic* de Vlad Ioviță este o rescriere intertextuală a povestei lui Ion Creangă *Ivan Turbincă*. Nuvela vede lumina tiparului în revista *Nistru* nr. 1 din 1966, anul în care apar cele mai valoroase opere semnate de Vasile Vasilache *Povestea cu cocoșul roșu*, Vladimir Beșleagă *Zbor frânt*, Aureliu Busuioc *Singur în fața dragostei* ș.a. În centrul imperiului dezghețului hrușciovian lua sfârșit, dar la preferențele lui destinderea ideologică s-a mai prelungit un timp.

Lumea pe dos

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

În povestea lui Creangă, Ivan Turbincă stă de pază la poarta raiului ca să nu intre păcătoșii; în *Se caută un paznic* de Ioviță, toate lucrurile sunt întoarse cu capul în jos, toată lumea e „pe dos”. În situația dată se caută un paznic care să stopeze evadarea din rai a sfinților (a se citi din raiul comunist). Pentru contextul politic al regimului totalitar care lansase utopia că în anii '80 lumea va trăi în comunism, neputința lui Dumnezeu de a se descurca în treburile lumești și cerești era o aluzie transparentă la crizele societății și la mizeriile ei, la aparențele și esențele unei lumi în derivă.

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

Dumnezeu și sfântul Petru vorbeau despre viitorul păzitor al raiului.

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

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

„Arhanghelul ațipise.

Și de cum ațipise, îngerii săriră în picioare, dându-se de-a berbeleacul, stropindu-se cu apă și jucându-se de-a mijatca. Unii se năpustiră după fluturi, alți în harbuzăria de pe coasta văgăunii...

- Iaca!... izbucni apostolul, urmărindu-i zborul. E destul să-i părăsești pe o clipă și se împrășteie ca iepurii, lua-i-ar... Parcă dă strechea întrânșii. Eu cred, Doamne, că viitorul păzitor al raiului trebuie să mai aibă o însușire. Și anume: să nu doarmă. Deloc. Să nu închidă un ochi.

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

- Trebuie să găsim, stăruia sfântul Petru, altfel o să ne pomenim într-o bună zi cu toți sfinții fugiți din rai. Căci de la o vreme fug cu diumul, Doamne. Eu nu-i mai pot păzi. Am îmbătrânit”.

Povestea lui Ion Creangă *Ivan Turbincă* este un model stimulator în transfigurarea realităților crunte ale regimului totalitar. Personajul crengian devine un reper fascinant în nuvela cinematografică „Se caută un paznic” de Vlad Ioviță apărută inițial în revista *Nistru* nr. 1 din 1966.

Este primul scenariu amplu, realizat de Ioviță imediat după absolvirea Cursurilor Superioare de Scenariști de la Moscova (atelierul lui Leonid Trauberg) în 1964 [4, p. 7]. Trecem peste calitățile artistice ale peliculei „Se caută un paznic” (1967) în regia lui Gheorghe Vodă, care alături de alte două dintre cele mai reușite filme *Gustul pâinii* și *Ultima lună de toamnă* sunt criticate dur și interzise.

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

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

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

„Textul lumii” în context și intertext

În anii '60 ai secolului trecut fenomenul „evadării din rai”, se știe, a luat proporții. Iată de ce literatura subversivă a revenit la tipologia personajului ratat, învins, inadaptat. De regulă, ratarea eroului e însoțită de dezbateri intime, mici drame și tragedii, iar proza lui Ioviță are o marcă specifică: mai multe personaje se înfățișează ca învingători și învinși în același timp (Hadibadi, Magdalena și Grig din *Dans în trei*). Ioviță a dat o întreagă galerie de personaje „sucite”, „bizare”. În categoria acestora se evidențiază Vaniuța Milionaru, protagonistul din *Dincolo de ploaie*, comportamentul căruia sfidează normele în vigoare ale societății închistate în preceptele dogmelor utopiste. Intuiția prozatorului a mers pe devianțele normalității, pe simptomele crizei în desfășurare a regimului totalitar. Din această perspectivă, Ivan Turbincă din *Se caută un paznic* apare într-o cu totul altă lumină, e un „om pe dos”. Ciudățeniile lui, chiar dacă sunt „cerute de elementele de basm” (Vasile Coroban), au un sens explicit în raportul omului cu societatea. Viața i-a dat dreptate nu numai lui Vaniuța Milionaru, dar și protagonistului „Din se caută un paznic”. Acesta nu poate face ordine nici în iad, nici în rai, dar, pe finalul nuvelei, lui Ivan Turbincă nu-i venea să creadă că „a scăpat cu zile, că prietenii lui, aduși unul din iad și altul din rai, se află lângă dânsul, pe pământ”. El este un fals învingător, mai exact, un învins și un învingător, în același timp. Ceea ce le-a scăpat criticilor, la analiza nuvelei, a fost tocmai titlul ei. Anume în „căutare” se află încărcătura global-simbolică a nuvelei, Ivan Turbincă nu a făcut față împrejurărilor, se caută un nou salvator. Aici e cheia descifrării semnificațiilor simbolice ale personajelor, situațiilor, evenimentelor, într-un cuvânt, ale „lucrurilor sfinte” ale „lumii de sus”.

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

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

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

Cu referire la dificultățile care apar în fața scriitorului, tentat să trateze un subiect dintr-o operă cunoscută, criticul evidențiază următoarele: „În primul rând, autorul care se inspiră, trebuie „să țină piept” prestigiului, de care se bucură numele înaintașului său, cât și de valoarea artistică intrinsecă a scrierii folosite drept punct de plecare. Ca să capete certificat de viață și independență literară lucrarea inspirată, dacă nu-și depășește „predecesoarea”, trebuie cel puțin să conțină puncte de vedere noi, interpretări artistice originale și substanțiale” [60, p. 211].

Nimeni nu era înclinat să observe puncte de vedere noi, interpretări originale și inedite. Uneori se fac distincții între povestea lui Creangă și nuvela lui Ioviță, dar fără a se insista pe semnificația diferențelor. Dumnezeu în nuvela lui Ioviță e un amnezic, neputincios, nu poate face multe minuni, stând la sfat cu apostolii, mărturisește: „am trecut prin multe, povestea el, am tras foame, am suferit de sete, am fost adesea batjocoriți și împrășcați cu pietre. Dar, până la urmă, tot am găsit ceea ce ne trebuia. Omul e de nădejde. E ostaș. Putem avea încredere în el. Acum sfântul Petru se va odihni în pace”. Dumnezeu are grijă să nu fugă sfinții din rai. Iată dialogul cu mai multe subtexte:

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

- Mulțumesc, Doamne.
- Dar trebuie să lepezi straietele ostășești. Noi ți-om da altele mai frumoase.
- *Horoșo.*
- Și de arme trebuie să te lepezi, Ivane, că raiul nu-i cazarmă. Raiul trebuie păzit altfel.
- Înțeleg, Doamne. Trebuie să mă ascund după o tufă.
- Ori să te faci a te plimba pe lângă poartă c-o psaltire în mână. Înțelegi?...
- Da, da.

- Și de cum o să-l vezi pe vreun dreptcredincios repezindu-se spre poartă, și de aceștia sunt mulți, fiindcă prostiile lumești ne ispitesc pe toți întruna, tu înhață-l de barbă și trage-i două sănătoase. Bine?

- Bine, Doamne.

- Du-te dar. Ba nu, stai. Mai e ceva. Uite apostolii zic, precum că tu l-ai fi adus din iad pe Michiduță și-l ții în turbincă. Poți să-l ții, treaba ta. Ia seama, însă, să să nu-l mai scapi în rai. Ne-am înțeles?

- *Tac toc'no!*

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

Ivan se întoarce la datorie.

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

- Of! Măselele mele!... se încreți la față Moartea”.

Cei mai mulți dintre critici glosează pe suprafața liniei de subiect, insistând pe aparențele situațiilor cu caracter simbolic, iar aceasta cu atât mai mult cu cât orientarea pretins ateistă era susținută și de isteriile și practicile regimului totalitar în lupta cu „rămășițele religioase” ale vechii societăți. Excelează, pe dimensiunea pur antireligioasă, interpretarea lui Haralambie Corbu, care rămâne cea mai reprezentativă formă de denaturare, de deformare a caracterului intim al nuvelei. „Spre deosebire de „Ivan Turbincă”, susține Haralambie Corbu, care se menține în genere în cadrul unei maniere realiste, păstrând însă o anumită atmosferă de basm și elemente accentuate de simbolică populară, „Se caută un paznic” e o satiră fără compromis, împinsă până la grotesc, îndreptată împotriva cultului religios, ca și a oricărui cult în general. Dumnezeu și cei care îl înconjoară nu numai că nu sunt înzestrați cu anumite calități supranaturale, dar sunt coborâți până la rangul de filistini ordinari. Creangă e un neîntrecut maestru al umorului și satirei realiste; el își râde în barbă și își bate joc de absurditățile cerești cu o finețe nemaîntâlnită. Lui Ioviță „nu-i arde” de veselie, de răs. În atitudinea sa el e categoric, liniar. Și limbajul nuvelei e intenționat coborât, pe alocuri naturalist chiar. În măsura, în care *Se caută un paznic* se conturează ca o satiră a fățarniciei și falsității cerești, ea conține o serioasă doză de dinamită antireligioasă” [60, p. 211-212]. Ingenioasă este scena în care Dumnezeu și cei care îl înconjoară nu numai că nu sunt înzestrați cu calități excepționale, dar sunt mărginiți, fățarnici, lași. Dumnezeu atotputernicul și atotștiitorul în raiul lui Ioviță nimic nu poate înțelege ce se întâmplă cu lumea lui, e amnezic și neputincios:

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

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

- Lămurește-ne, Doamne, că nu mai înțelegem nimic, îl rugară apostolii pe Dumnezeu.

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

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

- Da, zise Dumnezeu, frecându-și fruntea cu pumnul. Așa-i... Dar nu țin minte. Am uitat. Demult a fost asta. Șapte mii de ani în urmă. Paremi-se, totuși, că înger-femeie și înger-bărbat n-am făcut. Am făcut ceva din mijloc...

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

- Și acesta-i un adevăr, zise apostolul Matei, dar eu cred că Domnul putea să facă înger-femeie și să nu facă înger-bărbat... Și asta putea să se întâmple... Fiindcă înțelegem cu toții că nu-i un lucru ușor să faci lumea în șapte zile.

- Întocmai, zise sfântul Petru”.

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

„— Și acum, uite-te și în altă parte, Doamne, zise Matei după ce Toma îi părăsi, colo ia, de-o pildă, sub tufarul cela. Vezi? Pare-mi-se că sfinții noștri, printre care și Ivan, joacă... Da, da... Cărți. Iar dincoace? Dincoace sfinții fumează. Și-i învață să fumeze tot Ivan. Dacă o să mă întreb de unde iau tutun domniile lor, o să te rog, Doamne, să te uiți îndărăt, spre lanul cela. E un lan de tutun. Așadar, de la o vreme, în raiul nostru crește și tutun. Îl cresc dreptcredincioșii. Îl cresc împreună cu Ivan, îl culeg cu ajutorul lui Ivan, îl înșiră – vezi?! Ivan nu lipsește nici aici, îl usucă, îl păpuresc cu Ivan, Ivan, Ivan, Ivan, peste tot Ivan! Și apoi îl vând. Îl vând sfinților, îngerilor, arhanghelilor, unor apostoli – mă iertați, fraților, că- o spun verde-n ochi! și chiar... nu te mânia, Doamne, dar îmi pare că nu o dată te-am văzut mirosind tutun și pe tine”.

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

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

Abuzul de putere și orânduirea lumii

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

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

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

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

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

2.7. Paul Goma: (r)evoluția modelului

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

Dialogul textelor

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

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

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

S-o cred eu. Creangă însuși zice că nu poți face sită de mătase din coadă de mătură; nici chiar de șopârlă. Ei și? Zicea una, alta fuma” [104, p. 377 - 378].

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

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

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

Pornind de la tezele lui Mihail Bahtin despre „cultura populară a râsului”, Aliona Grati a intuit exact natura fenomenului Paul Goma, plasând prozatorul în familia lărgită de spirite de care aparține Creangă. Dacă suntem bine informați, e prima încercare de a-l include pe Paul Goma în descendența rabelaisiană-crengiană. Între altele, cu adevărat: chiar și mănenii lui Goma sunt concepuți și evocați ca nepoți ai renumiților „Pasăre – Lăț - Lungilă, Ochilă, Gerilă sau Flămânzilă,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paul Goma scrie texte cu alte texte între care se stabilesc relații dialogale între care primează ironia sau parodia: „Și ca să nu mai fugim și mai încolo, ne vânează prin păduri – cu ajutorul prețios al *ciobanului român, cel cu miorița și cu vânzarea de frate* – ne predau Rușilor, să facă ei borș din noi, să ne... *repatrieze în Siberia*”, sau: „Îi dai nas lui Ivan?, și se suie pe... pe unde simte că e *hazaikă*... (...) Mie-mi iei *jumătate de țară*, măi nerușinatule și *porcule de câine* ce ești tu..?(...) Cum răspunde Ivan – decât ivănește: „*Tătucă, frățioare, prieten scump*, alinare a sufletului meu zbuciumat și viscolit – dar cum rostești tu asemenea vorbe grele – nu-ți crapă obrazul de rușine, că uite: mie a început să-mi sângere inima de durere... Vrasăzică eu mă ostenesc, mă străduiesc, în numele lui *Hristos* (și dă-i, trei crucioaie, din creștet până-ntr-o picioare, de-ai zice că desenează o troiță...) să te scap de sub jugul blăstămatului de Turc păgân și tu nerecunoscător ce ești...” și plânge Ivan, plânge cu lacrimi cât pearja... Și tu, *moldovan-cap-de-bou-omenos*, te simți dintr-o dată *nu-știu-cum, că l-ai nedreptățit, l-ai obijduit, l-ai ocărât pe creștin*... Și te pomeniști cerându-i iertare, tu lui, rugându-l să te ierte – el pe tine...”, sau: „... apoi noi suntem Români,

măi frate: rezistenți, nu există alt neam care să reziste mai mult și mai tăcut și mai cuminte, la... ce-o fi – apoi povestea *cu apa care trece, pietrele... român...* O să vedem noi, peste veacuri, ce mai rămâne din cei care ne-au tot lovit, ne-au tot umilit, ne-au tot dat la cap: ni-mic: *câtă-frunză-câtă-iarbă – toți-o-apă-și-un-pământ!* Pe când noi... E-hei, căci *Românul are șapte vieți (în pieptu-i de aramă?)*: oricât l-ar strivi strivitorii, el nu mișcă, nu crâcnește – astfel supraviețuiește el, Românul...”.

Ca și în textul crengian, umorul, ironia, parodia sau paradoxurile constituie un dat concret al relațiilor dialogice: „numai liberul lucrează ca un rob”; „... și doamna Y și domnișoara Z și dumneavoastră, doamnă” în continuare subliniat cu italice de autor: „*sunteți doamne, vă permiteți să faceți pe servitoarele, dar eu sunt țărăncă, doamnă, eu nu-mi permit...*”.

Copilul teribil față în față cu autorul

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

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

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

mimează inocența pentru a denunța strâmbătatea lumii sau pentru a medita asupra situației politice și istorice” [178, p. 92].

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

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

Cu adevărat, „între timpul acțiunii și timpul narațiunii se întinde un spațiu enorm pe care îl acoperă numai fantezia autorului. Unele date sunt din chiar timpul în care este scrisă cartea (informații, anecdote pariziene), altele privesc istoria Basarabiei și nu au decât o relație indirectă cu viața naratorului” [175, p. 8]. Precizările lui Eugen Simion vin să limpezească unele lucruri despre natura cărților lui Goma, să stabilească raportul dintre ficțiune și document, să explice anumite prudențe ale criticii literare în abordarea unui fenomen greu de calificat. Astfel, problema care se impune aici e raportul dintre autor și personaj.

E o situație aproape identică, păstrând proporțiile, cu memorabilul incipit din *Amintirile* lui Creangă: „Stau câteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau prin părțile noastre pe când începusem și eu, drăgăliță - Doamne, a mă ridica băiețaș la casa părinților mei, în satul Humuleștii, din târg drept peste apa Neamțului; sat mare și vesel, împărțit în trei părți, care se țin tot de una: Vatra satului, Delenii și Bejenii”. Protagonist al *Amintirilor* nu este Ion Creangă, ci Nică a lui Ștefan a Petrei. La Goma, „Stau în calidorul casei din Mana”, un enunț devenit laitmotiv. Între *autor* și *personaj* se stabilește un raport dialogic, un raport cronotopic între **Eu-Acesta** și **Eu-Acela**.

Martin Buber, unul dintre fondatorii noii antropologii filozofice, și anume a orientării dialogice în ea, în lucrarea de sinteză *Eu și Tu* (una din „marele mici cărți ale gândirii universale” în formula lui Anatol Gavrillov), lansează ideea dualității omului, a socialității lui interne, în „enunțuri de o concizie aforistică”:

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

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

Un asemenea cuvânt fundamental este perechea verbală Eu-Tu.

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

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

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

Mai spicuim câteva enunțuri, insistând pe natura raportului dialogic:

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

Când omul rostește Eu, el se gândește la unul din cele două. (...)

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

Cine rostește un cuvânt fundamental intră în acel cuvânt și sălășluiește acolo”.

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

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

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

„Noul raport dialogic, subliniază Anatol Gavrilov, ce se stabilește între autor și personaj ca un raport Eu-Tu a dus la schimbarea statutului funcțional atât al personajului, cât și al autorului. Autorul-demiurg al romanticilor, omniscient și omniprezent în universul artistic creat de el, se coboară benevol la dimensiunea umană, devenind conștient de finitudinea conștiinței umane ca ființă-în-lume, fără să-și piardă însă identitatea Eului său, fără să devină doar o instanță narativă impersonală, conform unor naratologi formalisti. Dimpotrivă, în romanul dialogic cu cât Eul autorului își manifestă mai puternic individualitatea personalității sale umane și artistice, cu atât el devine mai sensibil la granițele dintre identitatea sa și alteritatea Eului personajului, cu atât simte mai imperios necesitatea artistică și stilistică de a da cuvânt personajului, de a țese textura romanului nu numai din cuvinte proprii, ci și din cuvinte străine, mai exact din relații dialogice

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

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

„Galeria casei părintești din Mana este buricul pământului.

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

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

Deși tata îmi explicase doct, ca un învățător de țară ce era, „de unde, pe unde ne-a venit cuvântul” (de la Francezi, prin Ruși); deși, mai târziu, la Universitate, acceptasem evidența lingvistică: francezul *corridor* (numind coridorul, culoarul nostru) devenise, în rusă: *karidor*, sub această formă trecând în Basarabia rusificată, unde româna îl... înmuiașe (oleacă) – totuși, etimologia propusă, la început de tot, de mama era atât de mult mai frumoasă, încât în mod necesar era și răpitor de adevărată:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Accentuarea cronotopilor diferiți este evidențiată cu insistență pe tot parcursul narațiunii: „Așa că mă întorc. De la distanță de patruzeci de ani și trei mii de kilometri – la început, nu chiar în Mana mea, în universul ei rotund și pentru eternitate rotunjit, ci „pe-acolo”; prin jur – cât mai

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

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

Autoficțiunea între memorii și amintiri

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

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

Dialogul se instituie, mai întâi, dintre Goma, scriitorul, și Păulică, apoi dintre acești doi (minorul și maturul) și părinții săi, Moș Iacob, vecinul - „premar”, alți locutori extrem de memorabili și pitorești prin limbaj, prin maniera lor de a interpreta lumea. Autorul, în caracterizarea lui Moș Iacob, de exemplu, împrumută cuvintele personajului: „Nu știi dacă Dumnezeu i-a dat lui Moș Iacob *oleacă de mână de-agiutoriu*’, dar știi de la părinți că *luatul cu ghinișoru* i-a, vorba lui, *mărs*”.

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

Mi-a rămas mai puțin imaginea ei, dansând pe muzică, încălțată cu pantofi ușori – cât bocancii grosolani, cizmele de cauciuc, mutându-se, în ritm, pe podea, în fața mașinii de gătit, ori sub masă, când era așezată... Și încă: „avântul” rotunjit cu care pornea, dintr-un loc în altul, în casă, după un obiect (să zicem: un borcan dintr-un bufet) și încă: ochii, în acele momente, nu a capului, ci ai bocancilor, ai cizmelor dansânde, dansatrice”.

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

icnete împușcate din familia «hă!»-ului de dimineață. Amețeam eu, primul. O amețeală specială, cu o specială durere de cap – dar nu supărătoare – biciuită, ciocabocănită, lipăită, hă!-uită, icnită. Dar chiar așa, îmi dădeam seama că, de la o vreme (dacă nu cumva înaintea mea) amețea el, Moș Iacob. Ca să nu se piardă, să nu nimerească cine știe unde și în ce, ca să nu se izbească de vreun perete ori gard – sau să dea peste polobocul-osie – ori să cadă la pământ, Moș Iacob avea o singură – de astă dată, adevărată – soluție: să continue; să nu se oprească. Dacă părinții erau acasă, ieșeau în calidor și ei. Dacă în acele momente se aflau prin apropiere oameni, se lipeau de gard și priveau. Dacă din întâmplare, erau clase, atunci se dădea recreație și copiii năvăleau la ferestre (de obicei bătrânul tănuia când nu erau cursuri, dar se mai înșela și el...). Eu, din calidorul meu, știam că Moș Iacob pentru mine face ce face. Și, în felul meu, îl ajutam să ție, îl sprijineam în încercare: păstrând și eu ritmul, ținându-l cu toată ființa. Mai ales îl ajutam pe Moș Iacob să nu-și piardă pălăria și capul. Erau două părți ale corpului său care i s-ar fi putut desprinde de rest și cădea – în timpul tanțului: întâi pălăria: mă încordam, mă concentram asupra pălăriei, o păstram pe capul Moșului; fiindcă știam: dacă-i pică pălăria, capul, rămas fără acoperiș, are să-și piardă și temelia; are să se desprindă de gât și are să se rostogolească în colbul bătăturii. Și-atunci, chiar că Moș Iacob cel fără de cap n-are să mai poată fi oprit din ciocănit și tanțuit cine știe câtă vreme – poate ani, dacă nu cumva până la sfârșitul lumii, ceea ce, pentru mine, atunci, însemna cam mult. Ca ucenic ajutor de (și) butnar știam că Moș Iacob n-ar fi avut nevoie să îmbuneze astfel polobocul, l-ar fi putut cercui pe dată. Da, dar Moș Iacob era Moș Iacob. Butoiul acela n-avea mare importanță; important era, nici măcar tanțul ci, pe de-o parte tanțuitorul; pe de alta, cred și acum că eu, privitorul, eram cel mai important. De pe lume”. E un fragment de poem în care nu se mai pune problema „ficțiune sau non-ficțiune”, o sinteză a artelor: muzică, mișcare plastică, teatru, cinematografie.

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

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

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

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

2.8. Între adaptare/ prelucrare și „tema cu variațiuni”

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

Tema a favorizat lansarea mai multor prozești manifestându-se, mai cu seamă, în proza scurtă. Fenomenul a luat amploare în anii '60. Mihai Cimpoi, într-un dialog cu Serafim Saka, discutând despre necesitatea unei «profilactici» a literaturii, atenționa asupra unor epidemii ale

prozei anilor '60, între care, cu consecințe grave, „lirismul calduț”, miniaturismul („Toate publicațiile, și revista *Nistru* în același rând, publică nuvele, momente, schițe, miniaturi, tablete lunare și solare, creionări, mini-fabule, monologuri colorate și atâtea mini-specii, semnate de

scriitori de diferite vârste și niveluri...”). Între „epidemiile” momentului, criticul constata că trebuie să ne debarasăm categoric de „*amintirile vagi din copilărie, emoțiile aproximative ale adolescenței*” și „*ieșirile moșionologice* (subl. n., I.C.-B.) pe la porțile vieții noi” [35, p. 56 - 57].

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

proza șaizecistă. Badea Cireș din *Bătrânețe, haine grele*, Badea Zânel din *Frunze de dor*, moș Mihail din *Sania*, din prozele lui Ion Druță; Moș Toma Veșcă, dar și Moș Toader Lefter, moș Pătrache din *Podurile* lui Ion C. Ciobanu, moș Vasile Frumosu, Serafim Ponoară (un Dănilă Prepeleac) dar și Anghel Farfurel (un Chirică modern cu motoretă, ceasornic și brichetă-revolver) din *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache, Moș Căprian din *Râsul și plânsul vinului* de Vlad Ioviță sunt doar câteva personaje cu adevărat vii și pitorești care amintesc, vrând-nevrând, de Moș Nichifor Coțcaru, Stan Pățitul, Moș Ion Roată, moș Bodrângă, alte personaje pitorești din lumea lui Creangă (Bădița Vasile, bunicul David Creangă, părintele Duhu și Oșlobanu,). Moș Iacob al lui Paul Goma (*Din calidor*), un alt personaj memorabil, e și el în descendență crengiană.

E riscant să afirmăm că Ion Creangă, într-un spațiu de la marginea românismului, are o forță de atracție oarecum mai deosebită. E ciudat totuși că scriitorii transnistreni Vlad Ioviță, Vladimir Beșleagă, Alexei Marinat, iar mai înainte și un Ion Canna, au văzut/ intuit în figura de bătrân pe exponentul emblematic al înțelepciunii, al spiritualității românești. Bătrânul, conservator al tradiției în fața „noilor transformări”, ca să apelăm la o formulă consacrată, „boicotează istoria”, dar aici intrăm într-o altă zonă de cercetare.

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

Alexei Marinat: poveste cu caraghioslăcuri

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

Deși nu face nici o referință directă la Ion Creangă, cercetătoarea Inga Sârbu descoperă un „roman al copilăriei” lui Alexei Marinat: „Dintr-o perspectivă holistică, secvențele prozastice (22, 23 și 26) din *Pe traseul siberian*, din volumul «Călătorii în jurul omului», alături de povestirile și schițele *Biletul de lup*, *Tearfă roșie*, *Picătura de ceară*, *Rușii*, *Motănașii muzicali*, *Plecarea după cuvinte*, *Urletul câinelui*, *Poezii drăcoase și de suflet*, *Veruța Sturza*, *Vocea*, *Ha-hou! Aici descălecăm!*, *Necuratul*, *sub porțiță* constituie fragmente din «romanul copilăriei» unui

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

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

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

Prozatorul adaptează o secvență din *Povestea lui Stan Pățitul* la realitățile anilor '80 din spațiul dintre Prut și Nistru. Se recurge la o *prelucrare* a secvenței, cu adăugiri, prescurtări, eliminări. Miza pe celebritatea clasicului, pe modelul matricei narative în care titlul trimite la elementele poveștii, cu un incipit în formule clișee:

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

Cică era odată un om însurat.

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

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

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

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

– Îl văd. Și?...

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

Omul, după ce le ascultă, zise cu mirare:

– Bre! Mulți proști am văzut eu în viața mea, da ca voi n-am mai văzut. Mă duc în lume!

Și de-oi găsi mai proști decât voi, m-oi întoarce acasă, iar de nu, ba...”

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

Bălți, trecând pe stradă, vede un om care șade pe: „acoperișul casei și tot bagă mereu căciula în hogeac. Iar alături de el pe un panou mare – o lozincă, scrisă cu litere mășcate: «Vom scoate înaintea de termen fumul din hogeac!»

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

–Mulțumim duminică... îi auzi răspunsul.

–Te-ai apucat să cureți funinginea?

–Ba! Scot fumul din hogeac...

–Scoți fumul cu căciula?

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

«Cam cum vine asta? Se întrebă drumețul, ia să-l iau la rost».

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

– Lasă, nu mă probozi, că n-am zidit eu casa. Au zidit-o meșterii de la Trustul de construcții și au făcut-o așa, că fumul nicidecum nu vrea să iasă prin hogeac, ci dă în camere...

Îl mai întrebă drumețul și de lozincă cu scoaterea fumului, că cine a scris-o și de unde o are?”

Stan Pățitul, drumețul, după mai multe peripeții în lumea cu proști, își încheie călătoria în capitală, la academie, unde avea de gând să le povestească celor mai mari învățați că „mai sunt din acei, care aruncă cu furca nucile în pod și cară soarele cu oborocul”, dar acolo, furtună de aplauze:

„– Tovarăși! Scara aceasta, asupra căreia savanții noștri au muncit cinci ani până au inventat-o, fără doar și poate va ridica brusc productivitatea livezilor din republică!” Scara inventată de savanți se deosebește de „scara primitivă” a bunicului având un șurub.

Mirându-se de toate câte le-a văzut, drumețul își zise în încheiere: „mâța tot s-ar fi putut întâmpla să dea drobul de sare jos de pe horn, dar să scoți fumul cu căciula din hogeac, să te sfădești pentru casele de locuit, pe care încă n-ai început să le zidești, să aștepti să ruginească mașinile, ca să le dai la fier vechi”, acesta n-a mai văzut și s-a întors la ai săi.

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

Ion Iachim: continuare imaginară a amintirilor

Microromanul lui Ion Iachim *Cu jăratul pe buze* (2000, 2004), (prima ediție din 1994 purta titlul baroc *Cu jăratul pe buze sau Nastratin al Iașilor (Pagini din viața lui Creangă)* și piesa *Nu*

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

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

Spiridon Vangheli, în prefața la prima ediție, nota: „Când dă în boala dragostei cu Smărăndița popii, Creangă rămâne Ion Creangă. Și dacă răspopitul Popa Smântână se ia la harță cu sfinții de papură, apoi războiul ține toată viața. Iar când predă o lecție la școala din Păcurari, până și revizorul Mihai Eminescu uită că se află în clasă... (...) Ion Iachim e un povestitor cu har de la Dumnezeu, un povestitor de care nu avem mulți. Căci în fața lui Creangă nu poți veni cu traista goală” [apud: 5, p. 209 - 210].

Inspirate sunt și paginile din *Februarie 1870 sau învățător la Sărărie*, din care reproducem un dialog de toată frumusețea între institutorul Creangă și elevul Butucel la o lecție de geografie. Creangă întreabă:

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

Băieții se șușotesc nedumeriți, mâini ridicate – ioc! Și Creangă îl întreabă iarăși pe noul școlar:

– Cum crezi tu, Butucel? Ia drege busuiocul!

Băiețelul se ridică, stropi îi strălucesc în ochi, își pleacă privirea să nu-l vadă pe învățător și zice arțăgos, printre lacrimi:

– Cea mai frumoasă localitate din Moldova este... Flocoasa!

Puștani din clasă râd ca niște apucați, Butucel plânge cu sughițuri, Creangă vine, mare și drept, lângă copil, îl mângâie pe cap și, după ce se potolește veselia, zice nostalgic:

– Da știți voi, măi băieți-cucuieți, că Tudoraș al nostru are dreptate?

Copiii fac ochii mari, Butucel își ridică fața umedă de lacrimi, privește la Creangă rugător și murmură:

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

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

Auzind această afirmație, ieșită din gura învățătorului, băieții din clasă au rămas popândău. Creangă îl întreabă pe Butucel:

– Ia, povestește-le și lor ceva despre satul tău, că ei nu știu nimic despre el.

Băiatul se gândește încordat câteva clipe și zice visător:

– În ogradă casei noastre crește troscot verde și des... Tarașii de la poartă sunt groși, din lemn de brad. Primăvara, când ieșeam la arat, stăteam drept lângă un taraș și tata făcea o creștătură cu cuțitul, arătându-mi cât am crescut peste iarnă. Toamna, când aduceam acasă ultimul car de hlujdani, tata iarăși însemna cu o creștătură cât m-am ridicat în cursul verii... Tarașii erau ca niște uriași și eu de-abia ajungeam la genunchii lor...

– Las-că la vară te duci să-ți vezi tarașii”.

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

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

– Caută-ți de treabă, părinte Smântână, nu mă agăța.

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

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

– Și ai păcătuit cu toții?! Sărmanii sfinți...”.

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

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

– Doamnă Ecaterina, cu ce intenții faceți atâtea plăcinte?!

Ea se uită disprețuitor la mine:

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

Relațiile lui Creangă cu Eminescu sunt reflectate în secvența *Iunie 1883 sau Doina*. Visul cu plecarea la Dumnezeu, cazna și bucuria inspirației sunt memorabile. Problema lui Iachim e că protagonistul, deși plasat în situații și acțiuni cunoscute din mărturisirile contemporanilor, rămâne foarte departe de Nică a lui Ștefan a Petrei. Creangă, dacă e să parafrazăm o afirmație a lui G. Călinescu, trăiește prin limbaj. Creangă al lui Ion Iachim, nu mai e totuși un Creangă adevărat.

2.9. Concluzii la Capitolul 2.

1. S-a insistat pe fenomenul „întoarcerea la izvoare”. Proza șazecistă revine la izvoare, la modelele înaintașilor. Creangă constituie un exemplu favorit în modul de a gândi lumea și ființa. În raport cu modelele golemice, de import, dominante nu numai în „obsedantul deceniu”. Creangă este un prozator paradigmatic și are un loc aparte în rescrierile moderne ale basarabenilor, este un model catalitic și stimulator în prozele lui Ion Druță, Vasile Vasilache, Spiridon Vangheli, Vlad Ioviță, Ion C. Ciobanu, Alexei Marinat, Vladimir Beșleagă ș. a.
2. S-a demonstrat că Spiridon Vangheli a asimilat creativ elementele modelului Creangă, a contribuit la înflorirea viziunii artistice, marcând decisiv importanța punctului de vedere al copilului asupra lumii. Anume acest nou punct de vedere face tot farmecul specificului național, prin care autorul se impune în conștiința universală.
3. Vasile Vasilache este cel mai crengian dintre prozatorii basarabeni insistându-se pe capodopera sa *Povestea cu cocoșul roșu*, în care se evidențiază spectacolul carnavalesc al lumii, accentele satirice și limbajul esopic. Vasilache se remarcă prin cultul povestitorului, prin discursul narativ, prin *arta spinnerii*. Folclorismul, lexicul, sintaxa frazei mereu amintește de școala înaintașului.
4. Între elementele componente ale modelului Creangă, atestate în proza lui Ion Druță, se subliniază raportul dintre personaj și autor, figurile narrative, dominantele stilistice ale povestirilor *Amintiri din copilărie* și romanul copilăriei *Horodiște*. Cultul povestitorului, oralitatea, plăcerea de a povesti ilustrează aspecte esențiale ale modelului narativ în linia tradiției Creangă – Sadoveanu.
5. „Umbra lui Creangă” domină peste romanul *Podurile* de Ion C. Ciobanu, în formula lui Vladimir Beșleagă, o „carte paradoxală”. În prima parte a romanului, modelul Creangă se înscrie organic în țesătura narativă. În partea a doua, la reflectarea realităților de după 1940 se vădesc toate bolile „literaturii sovietice moldovenești” în propaganda ideologică, antiromânească.
6. Pentru prima dată s-a demonstrat că modelul Crengian este foarte eficient în literatura *subversivă*. În anii '60 ai secolului trecut, fenomenul *evadării din rai*, o sugestie a evadării din raiul comunist, a luat proporții. Este și ideea fundamentală a nuvelei *Se caută un paznic* de

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

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

3. CREANGĂ ȘI SCHIMBAREA DE PARADIGMĂ

3.1. Însemnele înnoirii. Dislocări paradigmatic.

Disputa de creație dintre moderniști și postmoderniști se centrează în principal pe valorile promovate, pe funcțiile literaturii, pe schimbarea ierarhiilor estetice. Poezia, un gen mult mai dinamic decât proza, e în avangarda mișcării literare. Gesturile contestatate ale optzeciștilor Eugen Cioclea, Vsevolod Ciornei, Andrei Țurcanu, Emilian Galaicu-Păun, a tinerilor scriitori, în temei, de la revistele *Contrafort* și *Semn*, cetățuile literare ale postmoderniștilor, au declanșat mari animozități între generații/ promoții literare. Adversarii declarați ai postmodernismului au speculat, în special, cu spiritul ludic sau gratuitatea actului de creație. Proza tinerilor prozatori nu e mai puțin emancipată sub raportul mentalității artistice.

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

Dacă am aplica criteriul cultural, ar trebui să ilustrăm raportul dintre Creangă și scriitorii basarabeni, apelând la „citat”, „motto”, „colaj de expresii”, „adaptare”, „prelucrare”, „parodie” sau „pastișă”. Catalogând scenele din *Amintiri...* preluate de scriitorii basarabeni, trebuie remarcat că au preferință pentru peripețiile - în partea întâi, la școală (mai multe episoade cu școala în viziunea lui Paul Goma ne duce cu gândul la Creangă), fuga de frica Sfântului Nicolai (sunt citabile mai multe pasaje din Ion Druță sau *Totul despre mine* de Constantin Cheianu, *Iepurii nu mor* de Ștefan Baștovoi sau *Țesut viu. 10x10* de Emilian Galaicu-Păun), călătoria la Pipirig cu David Creangă, bunicul, (călătoria cu căruța la Ion Druță în *Horodiște*) în fine, episodul cu caprele râioase ale Irinucăi (*Nou tratat de igienă* de Anatol Moraru); în partea a doua, colindatul de Sfântul Vasile (în *Isprăvile lui Guguță* de Spiridon Vangheli), furtul cireșelor, apoi pupăza din tei și scăldatul fără încuviințarea mamei (Paul Goma) sunt scenele transpuse, de regulă, într-o manieră jucăușă, cu comportament histrionic sau narcisiac, o proză care se hrănește din amintiri, cu pătrânii și scene luminoase, idealizând într-o cheie general-umană „copilul etern”.

Aceste segmente de realități cu personaje tipice în situații tipice, produse în serie, rămân totuși, *volens-nolens*, în umbra modelului consacrat. Literatura modernă și postmodernă e interesată de elementul patologic, de limitele de manifestare ale omenescului în om. Inovațiile subite vin acum din zonele tenebre ale ființei umane. Lucru pe care îl conștientizăm cu întârziere, pentru că altfel cum am putea explica dificultățile de receptare a copilului din prozele postmoderniste.

Însemnele înnoirii țin înaintea de toate de noul context social, politic, cultural, de schimbarea de viziuni, de mentalitate și sensibilitate a omului în relațiile cu lumea determinate de evenimentele de după perestroikă. În noile condiții de democratizare a tuturor formelor de viață, poezia și publicistica s-au arătat cele mai receptiv la schimbările de diferit ordin. Proza a apelat la documentarism, la eseism, la speciile scurte, la forma de microroman.

Revenirea la speciile scurte

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

„Schimbarea de paradigmă” [33] în literatura română din Basarabia se anunță prin anii '80 și se produce, mai întâi în poezie și mai târziu, în a doua jumătate a anilor '90, în proză. Dezbaterile dintre tradiționaliști și (post)moderni în Basarabia încep după „revoluția de cuvinte (perestroika, glasnost)” [121, p. 36]. Romanele *Martorul* (1988) de Vasile Gârnet, *Schimbarea din strajă* (1991) de Vitalie Ciobanu, *Cubul de zahăr* (1991) de Nicolae Popa, *Gesturi* (1995) de Emilian Galaicu-Păun trec aproape neobservate. Un tablou nuanțat oferă Maria Șleahțișchi în eseul *Romanul generației '80. Construcție și reprezentare* [183].

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

Revenind la subiect, trebuie remarcat că prozatorii basarabeni rescriu nu numai *Amintirile din copilărie*, dar și *Nichifor Coțcaru*, *Povestea poveștilor* sau *Ionică cel prost*. Nicolae Leahu, de exemplu, nu ne cruță imaginația cu isprăvile lui Făt-Frumos, fiul pixului, făcând un banchet cu personaje teleportate din toate timpurile și toate spațiile. Emilian Galaicu-Păun e înclinat programatic spre festinul „țesutului viu”, al textului intertextual, spre gratuitatea mult râvnită în poezia *Jocului secund* a lui Ion Barbu. În ultimă instanță, modelul narativ asumat creator, conferă prozei basarabene șansa de a ieși din provincialism, iar tradiționalismul, ca *modus vivendi* al

literaturii sub regim totalitar, are rațiuni polemice (*versus* modelul artificial) în perpetuarea modelului natural, conservator de ființă națională.

O cu totul altă atitudine a postmoderniștii față de modelele consacrate. Pastișele, parodiile, ironiile, persiflările, jocul de limbaj, viziunile corporale și pan-erotice reprezintă doar câteva modalități favorite din arsenalul lor de instrumente artistice. Cel mai inventiv, interesant și ambiguu în acest sens e *Erotokritikon: Făt-Frumos, fiul pixului* de Nicolae Leahu, care, vorba lui Liviu Petrescu, își poartă personajul în contexte temporale diferite, dând o „spațializare a temporalității”.

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

„Paradoxul modelului literar optzecist, notează Carmen Mușat, stă în faptul că întoarcerea către banalul cotidian este filtrată prin experiența livrescă” [145, p. 120]. În continuarea acestei idei, Adrian Oțoiu conchide că „paginile cărții substituie amintirea, iar viața însăși se contaminează de melancolia descendenței dintr-o carte” [150, p. 27-28].

O altă imagine a copilăriei

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

Ionică cel prost în care se joacă o farsă în spiritul *Decameronului* de Boccaccio, amintindu-ne de iapa rămasă fără coadă. Capodopera lui Creangă *Moș Nichifor Coțcarul*, cu popasul inițiat în poiana raiului, are o serie de reminiscențe în reflexele pan-erotice ale postmoderniștilor orientați pe deconstrucția modelului crengian.

Constantin Cheianu, Vasile Ernu, Ștefan Baștovoi, Anatol Moraru, Iulian Ciocan, Dumitru Crudu, Alexandru Vakulovski etc., cam toți veniți pe valul douămiiștilor, vorba lui Nicolae Leahu, „explorează cam același rezervor de amintiri *made in U.R.S.S.*” [121, p. 8]. Amintirile din copilărie ale douămiiștilor țin în fond de „ultimul deceniu al comunismului”, de exhibarea unor firi șturlubaticе.

Continuitate prin deconstrucția modelului se produce în experimentele și exercițiile de deconstrucție, care constă în reinterpretarea unui subiect, a unei teme, a unei întregi opere (cum e cazul cu *Se caută un paznic* de Vlad Ioviță) dintr-o altă perspectivă, postmodernistă. După '90 încoace, modelul Creangă este reluat de prozatorii textualiști, analiști, mitologizanți, livrești. Mircea Nedelciu, de exemplu, face o parodie după *Povestea poveștilor* lui Creangă. Se știe că aceasta și alte bucăți au avut istoriile lor editoriale. Ion Pop notează: „Despre așa-numitele povestiri «corosive» ale lui Ion Creangă s-a vorbit și scris destul de puțin până în anii de după 1989. *Povestea poveștilor* și *Povestea lui Ionică cel prost*, cele două proze de «uliță mare» citite, totuși, cum se știe, la aniversări ale selectei societăți «Junimea» în 1876, respectiv 1877, cu mare audiență la „caracudă”, au fost lăsate la o parte de mai toate edițiile, foarte numeroase, ale operei, ele lipsind chiar din sumarul unor *Opere complete*. Abia în volumul de la Fundațiile Regale al lui Gheorghe Teodorescu Kirileanu, din 1939, au apărut pentru prima oară, pentru a fi retipărite peste șase decenii, reluate apoi în «pleiada» publicată în anul 2000, iar mai recent editate separat cu ilustrații expresive la «Humanitas» și înregistrate chiar ca «audiobooks», în vremea tuturor «dezlegărilor» la vocabular. Ba a fost scrisă și o pastişă, sau prelucrare «optzecistă», nu foarte reușită, a celui dintâi, de către Mircea Nedelciu” [160].

O deconstrucție a celebrului text despre Harap-Alb este și *Povestea lui Harap-Alb și a crudului Spân* de George Cușnarencu, dar cele mai vizibile schimbări în scriitura postmoderniștilor se produc în mitologizarea *amintirilor din copilărie*. Acestea sunt centrate pe „o nouă utilizare existențială a perspectivismului narativ”, pe „tematizarea parodică a autorului și a cititorului”, pe „tratarea pe picior de egalitate a originalului și a imitației”, pe „autoreferențialitate și «metafiecțiune»” [24, p.200], pe parodiarea modelelor clasice, și, cum s-a observat nu o dată, pe patologic, pe limitele de manifestare ale omenescului. Remarcabil sub mai multe aspecte este *Pizdeț*-ul lui Alexandru Vakulovski, în care modelele sacre ale unei lungi tradiții sunt profanate deliberat în favoarea unei „copilării nefericite”.

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

3.2. Nicolae Leahu: festin intertextual

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

Volumul *Erotokritikon. Făt-Frumos, fiul pixului* (Iași, 2001) de Nicolae Leahu este definit în ediția princeps (Iași, 2001) ca eseu critic. În cea de a II-a ediție, revizuită (Chișinău, 2011), este definit ca poem-lexicon. De observat, din start, că se confirmă și în această ezitare (a poetului, prozatorului, dramaturgului, eseistului și criticului literar) o tendință generală, în scriitura postmodernistă, de a șterge hotarele dintre genurile literare. Până apare ediția a III-a (*Prefață la ediția a III-a, princeps*, apărută deja în ediția a II-a), trebuie menționat, la modul serios, că prozatorul Leahu nu e cu nimic inferior poetului din *Mișcare browniană* (1993) sau celui din *Personajul din poezie* (1997).

Ceea ce descoperea critica în poezia lui Nicolae Leahu e că, „născută la punctul de intersecție dintre impresia frustră și referința livrescă, al fragmentului adus în colaj și al unei unități «metafizice» a lumii sugerată de sentimentul golurilor, ea deformează maladiv sau numai sentimental-ironic senzațiile și mizează pe șocul *absenței*, care-i o *absență a absențelor*” [40, p. 239], ea se regăsește în viziunea pan-erotică a spectacolului existențial al unui autor-narator care nu se lasă sinchisit de experimente în maniera lui Mircea Horia Simionescu sau Mircea Cărtărescu.

În ficțiuni (și „frecțiuni”) critice, Nicolae Leahu este tratat ca un cinstit „colecționar” de procedee postmoderniste, aflat într-un imens complex de emulație cu modelele optzeciste [147]. În revelațiile Luciei Țurcanu, „Nicolae Leahu apelează la ludic pentru a deschide ecluzele textului către o soluție salvatoare, de recâștigare a candorii creative” [193, p. 8]. Leahu mai degrabă proiectează „o metafizică a absurdului și neființei pe real decât explorează absurdul realului ca atare” [40, p. 239].

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

Dandanache, Dracula, Ileana Cosânzeana, Ivan Turbincă, moș Mihail, Nic-a lui Ștefan a Petrei, Radu Negrescu ș.a.) și din cea de aiurea, adică din literatura rusă și universală (Don Quijote, Gobsec, Mumu, Oblomov, Penelopa, Uncle Stiopa etc.), o beție cu lume de peste lume, cu discursuri rafinate și „minuțios elaborate”, ironice și ludice, producătoare de surprize la tot pasul, un festin intertextual dat în cinstea unui „drag cititor cu majusculă”, de existența căruia nu are habar, dar cu siguranța că ar fi de ambele sexe: „dacă n-ai fi, mărturisește autorul, nici nu m-aș încumeta și să scriu frumos, fără Tine, domniță de sofa au principe de canapea”. Nicolae Leahu apelează la nume de scriitori și personaje, ca și cum ar voi să schițeze un „monumental” (e anunțat volumul întâi) și „ciclopic” dicționar, ceva în genul *Ingeniosului bine temperat* de Mircea Horia Simionescu.

Amestecul de stiluri, ironia și autoironia, afișate din capul locului, anunță un spectacol în regim ludic: „Aș sta, probabil, așa, ținând pixul cu coada-i jerpelită în colțul gurii, în loc de lulea, că lulea n-am și fumez și eu ce vând babele la tarabă... Și, ce mai!, angoasa în fața paginii albe s-ar lăți și lungi și adânci pe-o foaie dactilo, îndrituindu-i pe detractori să-și frece palmele cu un entuziasm neprefăcut și să scoată pe nări constatarea obiectivă: <<Iaca, stă, i se usucă cerneala și îngălbenește fila în dodii!>> Și cum spuneam eu cândva, demult-demult, ar avea dreptate, dar Tu cugeți și exiști, Măria Ta, și eu n-am nicio frică, la fel cum lulea n-am și, iată, scriu, bat câte-o literă, fumând, cu stânga, ca Soliman Magnificul și cafegind, cu dreapta, ca Baiazid Rovineanul, în vreun manuscris dintre acelea ce dospesc în vreo arhivă literară, mișunând dă doctoranzi ce-și vor spune-apoi savanți...”

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

Este una din strategiile folosite de postmoderniști pentru a desfăta și „turmenta” sărmanul cititor/receptor cu ademeneli nostime, cu măguleli agreabile, a-l atrage în cursa râvnitului „monumentum”: „Sincer să-ți mărturisesc (autorul e acum serios-lăudăros, acum sinchisit de „boli” literare), adică trăirist și autenticist vorbind cu litere de tipar ca DiVi, ne cam provoacă *spleen* de scriitură explicațiile preambulare, pentru că nu suntem didacticiști nici cât metonimia de sub unghiile de la mâna stângă ce greșesc, nesimțitoare, rătăcind prin scrumiera cu scrum pân’la urechi. Din contra!, cum parează clasicii în viață de pe întreg cuprinsul hărții imagine a literaturii române actuale: suntem, căci suntem! Și invers. Dar nu te supăra, o!, dragă receptorule, că mai zăbovim, în digresii, pe drumul nostru spre <<Exegimonumentum!>>, unde vei depune gherghine și lacrimi neconsolate nici de <<Opere-le complete>>, pentru că ‘geaba laba mișcă treaba, dacă noi, bacia mieilor latinici, nu inventariem, expres, defectele Textului, ai cărui captivi suntem din moși

tradiționaliști în strămoși folclorici și, cu voia lui Gilberte Durand, în străbuni adamici (ziși și – arhetipali)”.

Entuziasmul excesiv, afișat deliberat, este o formă de parodiare a binecunoscutei tradiții de a face o prefață la opera sa. Ion Creangă (un model stimulator și configurator în proza eseistico-memorialistică a lui Nicolae Leahu, deloc întâmplător în asociație cu Constantin Negruzzi, Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale) este mult mai scurt la vorbă în *Prefața la poveștile mele*: „laconică, scurtă și lapidară”:

„Iubite cetitoriu.

Multe prostii ai fi cetit, de când ești.

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

Relațiile marelui clasic cu cititorul sunt, în viziunea postmodernă, o invitație la clacă, relațiile autorului postmodern cu cititorul sunt mult mai civilizată-barbare („fin-grosolane”) și își au povestea lor de dragoste seculară: „Cu alte cuvinte, din Dex-ul ăl nou, cu *â*, această carte s-a scris seculi întregi, prin truda a mii de, evident, cărturari (unul chiar poreclit Cărtărescu de către autorul personajului ăluia bătut măr ce-l căra pe bătauș), care de care mai deștept, mai înțepat, de la cuvântul scrijelat pă Peștera Urșilor la vizualizatorul plat, de la X până la pix și de la 0 (zero!) la 24 exact fix, cu titlul de licență pohetică, ca să se *știbă* cum vorbește norodul din Nordul aboliționist al Basarabiei”.

Nu știm *ce* și *cum* o fi vrut protagonistul să înțelegem mahnirea lui ambiguă „'geaba laba mișcă treaba” în pre-fața *Erotokritikonului*, dar autorul, precaut, își ia drept pavăză două motto-uri, afirmații atribuite lui Franz Kafka:

„Nu sunt decât literatură

Și nu pot și nu vreau

Să fiu altceva...”

„Numesc nebunie ideea că Tibetul

ar fi departe de Viena”.

Oricât de bizar ar părea, țăranul din „proza rurală”, un semn al continuității noastre la „coada istoriei”, își scoate capul și în scriitura postmodernistă, dar fără careva pretenții protocroniste de fals patriotism, de care nu duc lipsă mesianicii de rasă. Prefața poate fi lecturată nu numai ca o profesiune de credință, ci și ca un manifest artistic nu numai al grupului de la revista *Semn*, dar și al optzeciștilor-douămiștilor basarabeni, cu toții ieșiți din regimul totalitar mai mult sau mai puțin curați-murdari.

Tendința „fragmentaristă, detotalizatoare, pluralistă” este o trăsătură remarcabilă în *Povestea cu cocoșul roșu* a lui V. Vasilache – cum se știe, primul roman postmodernist scris în Basarabia.

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

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

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

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

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

de cârpă a ursului de pluș, mai una, mai alta, mai îmi pun pofta în cui și așa îmi vine continuarea și observ că pot scrie singur, așa cum și începusem”.

Tema relației *autorului* cu *cititorul* își dă arama pe față când constată că „nu e normal să crezi lucruri atât de grave în singurătate, ca Narcis, narcisiacul, tot mai chem pe cineva la clacă, fie și numai la audiții. Oricum, merge lucrul mai spornic de față cu toată senzorialitatea Cititorului nostru iubit și admonestat când nu audiază după regulile «Codului bunelor maniere» sau nu înțelege ceva simplu ca apa cea limpede și duios curgătoare a Ozanei...”.

După mai multe *iluminări* fumigene a scriiturii postmoderniste, autorul „cărții de căpătâi pentru omul ce se educă în spirit postmodern” încheie „osteneala la volumul întâi al *trud*-ului”, „râzând printre lacrimi și lăcrămând printre râsete ca memorialistul din Sărărie”, „un poem nepereche”. Aici cazna cititorului nu sfârșește, pentru că autorul intervine pe parcursul *lexiconului* cu ironii și autoironii de tot felul și la tot pasul. În prefață, dar și în *Alexandru Lăpușneanul*, *Aprodul Purice*, *Calul erotic*, *Cetățeanul turmentat*, *Ciutura*, *Chirița din unde este* și *Chiuveta* e pedant peste măsură, disertând cochet cu trimiteri la subsol, amestecând cu meșteșug invenții de cuvinte, imaginare locuri comune și observații „de râs”.

(Auto)ironia erotokritikă

Erotokritikonul se definește nu numai printr-o poetică a ludicului, ci și prin una a ironiei și autoironiei. Pentru *Iedul ăl mic* nu găsește alte cuvinte decât unele ca acestea: „Suspicios și cumpătat, încă din embrion, dar poate și mai înainte”; „Iedul ăl mic și raționalist”, rumegând o frunză, gândește „ca ultimul să fie primul răsturnând inechitabilele ierarhii caprine, care condamnă orice ied vizionar să se ascundă – prin locuri lăturalnice și neprestigioase – precum un laș ce nu este”. Ironizarea iedului nu încetează aici: „el își asumă însă conștiința faptului că este singura garanție a continuității neamului caprei, eroina cu frunze-n buze, lapte-n țâțe, care a inventat înainte de americani scăuieșul pedepsitor, dezvoltând o idee de-a lui Ion Creangă, el însuși valorificator spectaculos al unei sugestii cât un punct din basmul est-slav. Oricum, pe această cale au ajuns yankeii să profaneze justiția folclorică, electrificând-o”.

Parodiarea logicii absurde a unor exegeze în mare vogă până mai ieri este strigător la cer de nedreaptă în caracterizarea *Cocoșului cu doi bani*: „Personajul – tenor-bariton, mezzo-soprană și bas totodată – descalecă dintr-o operă străveche pentru toți cititorii de bună credință, în orice partid s-ar afla aceștia...”; „Domnia sa, Cocoșul, este proprietarul legal al punguței, nereclamate în termen de eventualul ei posesor juridic spus perdant, iar gură-cască, în limbaj poporan. Anume acesta din urmă, hapsânul aristocrat fanariot (împământenit) i-a contestat acest drept, confiscându-i punguța în celebrele deja pagini ale lui Ion Creangă, sfătosul nostru bunic din Humulești, județul

Neamț, Spațiul Mioritic”. Pentru autor, principalul e să inventeze un unghi favorabil de abordare și de interpretare, să parodieze gândirea critică rudimentară.

Clișeele limbajului critic sunt reluate și batjocorite în mod grotesc: „Inutil să comentăm portretul său, ignorat de povestitorul însuși. Mai relevante par a fi calitățile sale morale: monogam convins (de babă, desigur), el este bun la suflet; deși snopit de subnutritul moșneag (azi, el însuși ar fi fost zebrat cu neculaiul zoofililor pe calul bălan din Muzeul Literaturii), îndurătorul și exploatatul cocoș nu-l părăsește la ananghie, rămânând fidel cotețului părintesc și valorilor patriarhale avicole”. De mirare e că în acest elogiu, adus Cocoșului, se face abstracție de originea lui socială (a nu se uita că nu era un cocoș de făcut borș). Proveniența lui proletară rămâne oarecum învăluită în ceața textului leșesc: „Așa s-a călit cocoșul: luptând împotriva dușmanului de clasă al moșneagului care nu învățase deloc aceleași banale motive de inechitate socială și distribuire subiectivă a bunurilor obștești, supranumite și *ale noastre*, dacă citim corect testamentul lui Ștefan cel Mare...” Desigur, nu e vorba aici de reflecție morală, e o reflecție estetică, o literatură pură ca într-un autentic metaroman.

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

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

Este dificil să urmărim în detaliu tezele lansate în prefața *Erotokritikonului*. Raportul dintre autor și cititor se ilustrează prin intermediul unui delir hermeneutic cu „Jedul ăl mic”, relatat de un narator care știe că se află într-o dezordine organizată la suprafață după principiul alfabetic, cu multe sincope deliberat-involuntare. Discursul este inflammat de euforia jocului și a erudiției, care excelează în deconstrucția modelelor consacrate sau reprobate.

Joc și deconstrucție

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

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

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

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

Jocul și deconstrucția sunt urmate de re-creare în cea mai desăvârșită gratuitate: „Pupăza-pupăză, dar să tot stai pe ram, vizionând ce minunății comit băieții iștia de talent, cum șterg ei colbul de pe romantism (*high-romanticism*), cum aspiră praful de pe simbolism, cum scutură țoalele tărcate ale dadaistilor și repară mobilele constructiviștilor; cum nu se rușinează să lustruiască jucărelele barocului și să resfire cârlionții rococoului; să piardă timpul cu didacticiștii și moraliștii cei de ne-nțeleș: să facă de mâncare, să le deretice, să le pună perna sub cap, să le-o smulgă furioși la caz de mofturi, să le pună gramofonul și televizorul, să le ascută creioanele și să

le deseneze «ceva frumos» în cărțile lor de colorat gâze și lopățele; să le lămurească de ce nu mai este cum era pe vremea lor în literatură și artă; de ce ei nu recunosc că intertextualizează, dar o fac; de ce atunci când vrea autorul postmodern Napoleon pierde lupta de la Austerlitz și o câștigă pe cea de la Waterloo; cum plonjezi din realitate în carte și din carte chiar la locul unde stai și scrii; cum se scrie *A*, cum se scrie *a*, și tot așa”.

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

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

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

Prozopoemele *Erotokritikonului*, cum observă cu inspirație Adrian Ciubotaru, în postfața volumului, sunt concepute ca să ne inducă în eroare. În „amețitorul labirint de referințe” se află „un zeu pe dos, egocentric, autosuficient, dar și iconoclast, uneori chiar... ateu, un zeu care

îți zădărnicește orice anticipație... Pentru a-i face pe plac acestei divinități zeflemitoare, trebuie să-i imiți căutătura, comportamentul, vestimentația, dar mai ales vorba” [123, pp. 137-138]. Nicolae Leahu este un estetic al cuvântului, el scrie pentru cititorul cultivat, căci numai acesta poate înțelege și gusta finețurile alambicate la diferite paliere ale textului.

3.3. Ștefan Baștovoi: „feeria infernului”

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

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

Romanul „autenticității”, în accepția postmodernă, se afirmă cu mari dificultăți în Basarabia. *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* (1992) de Vladimir Beșleagă sau *Goana după vânt* (1992) de Lidia Istrati, care nu respectă canoanele prozei tradiționaliste, aproape că trec neobservate de critica literară. Un alt roman „trăirist”, *Lătrând la lună* (1997) de Aureliu Busuioc, cu „inovații” în tehnica jurnalului este puțin semnificativ. Poezia, în schimb, mai dinamică, se afirmă, în pofida unor gusturi conservatoare, cu mai mult zgomot și spectaculos. Romanul „autenticității” în formula postmodernă, în raport cu romanul non-mimetic, se experimentează, la noi, în scrisul douămiiștilor.

Se știe că dacă în discursul poetic al optzeciștilor din România se punea mare preț pe principiul „biografismului” sau pe „poezia cotidianului”, atunci în discursul epic termenul cel mai frecvent este acela de „autenticitate”. (În Basarabia lucrurile acestea încep a fi conștientizate teoretic și asimilate creator cu oarecare întârziere).

Ion Bogdan Lefter, în *Introducere în noua poetică a prozei*, este de părere că „<<voința autenticistă>> (care, pe alt inel al spiralei istoriei literare, reia voga <<trăiristă>> interbelică, axată pe principiul unei proze <<trăite>>) a făcut ca temele predilecte să devină viața de zi cu zi, banalul urban, studenția, căminele, navetele, vacanțele la munte și la mare, lecturile, filmele, deriva

cotidiană și – mai general vorbind – raporturile individului cu sistemele în care se integrează” [125, p. 230]. În spiritul aceleiași poetici a „autenticității”, Gheorghe Crăciun se referă la caracterul necesarmente autobiografic al discursului narativ: „Astfel, experiența sa personală a lumii poate deveni un centru de greutate al actului narativ, o forță polarizatoare, un factor ordonator și un stimul al operei (...). Așadar, autobiografia ca material simptomatic, esențial” [85, p. 284]. Ideea „autenticității” e corelată de alți comentatori cu reacția vehementă la tendințele abstracționiste. Pornind de la sugestiile lui Ihab Hassan, Ion Bogdan Lefter susține în sensul acesta că „Poezia, proza și, în formele lor specifice, chiar și eseu și critica literară erau astfel aduse către o manieră a mărturisirii directe, prin care se refuză izolarea în experimentele de limbaj și în «abstracționismul» ultimelor faze ale modernismului” [125, p. 224].

Proza română din Basarabia trece, de la '90 încoace, printr-o lungă etapă de gestație. Spiritul ludic, intertextual în proză nu e totuși atât de remarcabil ca în poezie sau dramaturgie. Proza „autenticistă” a douămiștilor e centrată, de regulă, pe un trecut al „ultimului” comunism, în principal pe transfigurarea biografiilor „fără biografii”. Proza lui Constantin Cheianu, Vasile Ernu, Dumitru Crudu, Alexandru și Mihail Vakulovski, Iulian Ciocan, ambițioasă în intențiile, se vrea o replică de creație la scrisul generației șaizeciste. Modelul idilic al lumii, un construct imaginar al șaizeciștilor, copleșitor la Grigore Vieru sau Spiridon Vangheli, direct sau indirect, e subminat sau deconstruit de *amintirile din copilărie* ale douămiștilor. Protagonistul din *Iepurii nu mor*, Sașa Vakulovski, de exemplu, apelând la metoda lui Trăsnea, nu mai reușește să învețe pe de rost: „Vin acasă în aprilie/ Mii de rândunici./ În aprilie, în aprilie/ S-a născut Ilici”.

Astfel se face că „paradisul pierdut” al înaintașilor este înlocuit de postmoderniști cu „feeria infernului” din anii '70 – '80. Dar ceea ce persistă și fascinează atât pe unii, cât și pe alții e miracolul copilăriei. Între prozele postmoderne pe această temă se rețin *Merișor și Totul despre mine* (1999) de Constantin Cheianu, *Iepurii nu mor* (Brașov, Editura „Aula”, 2002) de Ștefan Baștovoi, *Nou tratat de igienă* (2002), *Turnătorul de medalii* (2008) de Anatol Moraru, *Născut în URSS* (București, Editura „Polirom”, 2006) de Vasile Ernu, *Înainte să moară Brejnev* (Iași, 2007) de Iulian Ciocan ș.a., octombrei și pioneri ai „ultimului” comunism.

Deși imaginea globală asupra copilăriei, ce se desprinde din operele moderniștilor și a postmoderniștilor, se diferențiază fundamental de retrospectivile postmoderniste, fie ele oricât de bizare, este ceva care le unește genetic sau, la urma urmelor, care le pune în umbra lui Creangă. Oricum, „memoria epică” rămâne un factor configurator chiar și în atitudini antiliterare sau voit nihiliste. Radicalizarea tradiției literare merge nu numai pe diferențieri, ci și pe asemănări tipologice ale imaginarului nu numai de la o epocă la alta, dar și de la un prozator la altul, biografic contemporani.

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

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

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

Pe de o parte, se înscrie în seria romanelor românești (filiera basarabească) despre copilărie: «Copilăria lui Vania Răutu» al lui Constantin Stere sau «Din calidor» al lui Paul Goma.

Pe de altă parte, Ștefan Baștovoi continuă (aparent) și «rescrie» nesfârșitele romane «pionerești» și istoriile cu «copii eroi», de care e plin imaginarul celor din lumea sovietelor. Această «tradiție» e tratată ironic: «modelul» Pavel Morozov – «copilul erou» care și-a denunțat tatăl ca fiind «dușman al poporului» – e întors pe dos: tatăl Soniei o condamnă, în fața «colectivului» pentru imoralitate. Sașa nu înțelege ce fel de «bunic» e cel «de acasă» dacă «bunicul» lui e Vladimir Ilici Lenin și așa mai departe.

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

Copilăria, la Ștefan Baștovoi, nu e un «Paradis pierdut», ca la Creangă sau Stere (chiar la Goma), ci e un «Infern», - deghizat în «Feerie»; în ea se află rădăcina răului care macină adulții.”

[147, p. 157 - 158]. Literatura pentru copii e, în totalitarism, o literatură de masă, nu de rare ori, o paraliteratură cu un pronunțat caracter instructiv, cu octombrei și pioneri-eroi. Romanul lui Ștefan Baștovoi, în accepția lui Alexandru Mușinsa, vine în contrasens cu „o tradiție literară sovietică”, demolează mitologiile societății sovietice în imanenta ei derivă.

(Auto)biografie deghizată

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

Autorul adoptă, fără careva rezerve, perspectiva naratorială a „octombrelului”. Totul, dar absolut totul e privit din punctul de vedere al lui Sașa. Referindu-se la geneza romanului, la mobilele care au stat la baza redactării lui, autorul mărturisește: „Pe atunci (în 1996, mai exact) eram student la Timișoara. Mă vedeam absorbit într-o lume care mie începea sa-mi displace. Mă refer la obsesia aproape prostească pe care romanii si-o făceau din <<intrarea în Europa>>. Eram sătul să tot aud cât de bună este Uniunea Europeană și cât de rea, săracă și ștearsă este România. Fără să vreau, am început să am repulsie față de tot ce era străin, mă refer la nivelul acesta vulgar: hamburgeri, discoteci, baruri. Vreau să mă înțelegi corect, lumea spre care mergeam semăna tot mai mult cu Uniunea Sovietică, nu neapărat ca atmosferă, ci ca model. Entuziasmul omului de rând, dar mai ales al studențimii, al intelectualilor mi se părea nepotrivit. Era rezultatul unei manipulări pe care eu, ca om sovietic, o simțeam până la oase. Atunci am vrut să scriu o carte despre o lume pe care toți am uitat-o prea repede: Uniunea Sovietică. Este o carte despre o lume făcută din lozinci, lozinci ce ajunseseră să fie respicate, mâncate, băute, dormite. Disidenții au prezentat Occidentului o Uniune Sovietică stăpânită de teroare. Eu fac parte dintr-o generație neoprimată, nedusă în lagăre. Generația mea era rezultatul unei puternice și nemaipomenite manipulări. Personajul meu nu este un disident, el crede în Uniunea Sovietică și îl iubește pe Lenin, iar atunci când nu înțelege ceva, se îndoiește de sine, nu de sistem. De fapt, acest roman este o

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

De o autenticitate rar întâlnită în romanul șaiszeciștilor sunt, pe de o parte, scenele grupate în jurul unui centru al mitologiei despre Lenin, a utopiilor comuniste și, pe de altă parte, scenele cu scara la Dumnezeu. Primele au loc în spațiul cazon în atmosfera presantă a discrepanțelor dintre aparențe și esențe, al lucrării mașinii diabolice de manipulare/ educare a „omului nou” unde micul Sașa e în permanent pericol de a fi prins pe picior greșit, de a fi constrâns și pedepsit.

„Sentimentul sovietic” al protagonistului este alimentat la tot pasul de o mitologie a derizoriului, de mentalitate și oralitatea, de multe ori vulgară a pedagogilor. Uneori experiențele sunt ușor mitizate. Privirea inocentă este eclipsată uneori de îngroșarea culorilor și exagerarea situațiilor și isprăvilor. Pe cât de inventive, pe atât de fanteziste se arată parodiile micuților în vacarmul de lozinci oficiale.

Spațiul din mijlocul naturii și ideea scării la cer redeșteaptă sentimentul nativ românesc, Sașa are revelația misterului. Biografia generației e marcată, vpând-nevrând, de cultura de masă, de kitsch-uri care revin obsesiv în modelul de existență și comportament cotidian.

„Comportamentism”

Viața de zi de zi a protagonistului se desfășoară între satul natal și școala din orășel. Este o existență anostă, plină uneori de isprăvi inocente, alteori complexată de tirania modelelor false, de nesfârșitele pilde de comportament. Nu întâmplător, la analiza pe text se evocat exemplul inspirator al prozei „comportamentiste” americane. În opinia Oxanei Mititelu romanul lui Jerome David Salinger *De veghe în lanul de secară* este un model pentru mulți autori din generația douămiiistă. Cel puțin anumite tonalități salingeriene se observă și în scriitura lui Constantin Cheianu, Dumitru Crudu, Alexandru Vakulovski, Iulian Ciocan, Vasile Ernu. Odată ce cele menționate, nu poate fi câtuși de puțin ignorat modelul prozei „trăiriste” românești, noua proză mizând pe un „autenticism” care lărgeste sfera discursului epic, descoperă valorile „micilor întâmplări cotidiene” (Alexandru Mușina).

Păstrând proporțiile, putem observa că există o mare diferență, de fond, între romanul lui Salinger și cel al lui Baștovoi. „Dacă scriitorul american, notează Oxana Mititelu, este captat de niște reacții specifice, universale ale vârstei adolescente, apoi la prozatorul nostru se adaugă

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

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

Puținele experiențe „pozitive” ale lui Sașa nu modifică imaginea universului plat și insipid, atmosfera cazonă. Prin autenticitatea comportamentului și ineditul trăirilor intime romanul lui Ștefan Baștovoi creează o mitologie vie a unei lumi anormale, aflată în criză de normalitate și organicitate, un „Infern” deghizat în „Feerie”.

3.4. Anatol Moraru: discursul ludic

Romanele optzeciștilor Vasile Gârneț, Vitalie Ciobanu, Nicolae Popa, Emilian Galaicu-Păun, Ghenadie Postolache nu semănau cu cele ale șaizeciștilor; deși remarcabile sub aspectul înnoirilor, ele sunt mai puțin vizibile la data apariției, au parte, în raport cu poezia, de o receptare mai puțin zgomotoasă.

Pentru postmodernismul poetic, sunt specifice nonidentificarea emoțională, discursivitatea, ludicul, livrescul, prozaicul, înclinația *retro* și intertextualitatea. Unele dintre aceste trăsături vor trece automat în proza scurtă, practică cu anumite intermitențe de poezi.

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

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

elegantă exesele 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 marea disponibilitate în vederea ludicului” [184, p. 209].

Cartea *Nou tratat de igienă*, cu un motto sugestiv („Viața este o comedie pentru cel care gândește și o tragedie pentru cel care simte”), însumează zece nuvele: *Nou tratat de igienă*, *Introducere în specialitate*, *Fiziologie*, *Despre fatalitate sau amurgul carierei*, *Baladă nupțială*, *Love story*, *Davidovici și gloata*, *Craii de modă nouă*, *Morala faptei*, *Confidența defulării*.

Ceea ce caracterizează proza lui Moraru, înainte de toate, este intertextualitatea, ironia, ludicul de limbaj, utilizate cu multă personalitate. Autorul are talentul de fin observator și har de povestitor: „Moșneagului îi străluceau ochii și i-a trecut și reumatismul. El începu a naviga harnic pe mările reveriilor. Parcă se vedea tânăr, cu arma curățată și patrontașul plin, pornit la vânatoare de căprioare fragede” (*Love story*); „Artemiza îi chelneriță. Bărbatul ei e plecat la Magadan, la câștig, au un băiețel și îl crește mamă-sa la țară. Mă duc câteodată pe la ea, o ajut cu ce pot, adică o mai mângâi... De, sunt om bun la suflet și nu pot fi altfel. Doamne, să vedeți ce bunătăți aduce de la restaurant, beau numai coniac de cinci stele. Și ce minuni face în pat...” (*Craii de modă nouă*); „Studentii i-au mulțumit bătrânei pentru amabilitatea ereditară, au debarcat, s-au regrupat câte doi și au înaintat în suișul hudiței. Un bărbat între două vârste, purtând o coasă pe umărul drept, urmat de un vițel fericit, le-a dat primul binețe și s-a uitat lung-lung în urma lor. Ceva mai încolo, un flăcăiandru desculț și numai în pantaloni a scăpat căldarea și s-a dat iute după fântână, îmbujorându-se înciudat. Darie, conducătorul alaiului și atent la semne, n-a răbdut și a pornit în întâmpinarea unei gospodine, care, nevrând să scape nici un detaliu (oricât de mic ar fi fost), venea ca o veritabilă Gabi Szabo spre poartă” (*Balada nupțială*).

Examinând proza lui Anatol Moraru, Margareta Curtescu surprinde foarte laconic și exact particularitățile ei: „Prozatorul, deși surprinde scene ale unui cotidian comicizat, și nu ostracizat, nu se arată a fi preocupat de arhitectonica discursului, nici de statutul personajului (cu toate că elaborează și dirijează textul în conformitate cu schema clasicizată), ci fertilizează fraza, oxigenează replica, obținând astfel un veritabil festin stilistic. Expresia spectaculoasă, trucul lexical, poanta savuroasă, citatul parodic, litota, definiția metaforică – aceste și alte elemente de manevre verbale confirmă abilitatea autorului acestei cărți de a aplica, dozat și eficient, <<șamponul stilistic>> pe tot parcursul celor optzeci de pagini de proză aluzivă, avându-i ca protagoniști pe elevi, studenți, profesori, gazetari. Lectura acestor proze îți lasă impresia că autorul se autoproiectează în text, fiind un talentat inventator de calificative memorabile, prin care își definește relația sa cu realitatea, modul propriu de sesizare a fenomenului descris” [89, p. 9].

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

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

Sunt memorabile caracterizările personajelor realizate adeseori printr-o singură calitate, de regulă, dominantă: „Voldemar... întruchipa destinul trestiei bătute de vântul deltei”; „Petrică, profund indignat, aidoma unui mandarin chinez ce a intrat într-o pagodă cu climatizorul defectat”. Portretele sunt animate, caricaturizate și proiectate în detalii care sar în ochi: „Colega avea un bust de manechin, păr blond ondulat, strâns cu grijă sub boneta imaculată, ochii albaștri radiau fericire, buzele vișinii și cărnose se fremătau voluptos”, altele sunt deformate prin ironii și „retușate” în manieră postmodernistă. Iată două portrete din nuvela *Love Story*. Mireasa Ilenuța: „Și-a făcut apariția, sfioasă și emoționată, Ilenuța, urmată de o prietenă ceva mai calmă. Ereditatea pe linie paternă și-a spus cuvântul în ceea ce privește cromatica obrazului ei... Avea niște ochi de madonă, ce iradiu atâta farmec, încât puteau înnebuni o flotă întreagă”; Galina Timofeevna, prietena Ilenuței: „Galina Timofeevna avea cam un metru șaptezeci, la vreo douăzeci și șase de ani, o față rotundă, pulverizată cu pistrui, păr cârlionțat, o gură zâmbitoare, ochi mari”. Pe loc, comentariul naratorului strică tot farmecul: „Emil și-a amintit involuntar de o <<proză>> intrată în manualele dintr-o altă epocă și intitulată metaforico-socialist <<Când murgul zâmbește>>”. (Linkurile intertextuale au adeseori adrese modificate, inexacte. Una este situația cu expresiile celebre și alta, cu cele cu iz localist. Cine, în cazul dat, își mai amintește de „capodopera” *Când calul râde* a lui Ion Canna?).

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

Este remarcabil modul dezinvolt de utilizare a *citatului ascuns*. Iată un exemplu, luat aproape la întâmplare: „A urmat apoi filmul <<Seara pe șosea>>: veneau turmele, nășteau stelele, îndrăgostiții se ghiloseau pentru rendez-vous, deși harnicii pionieri predaseră deja la farmacie

florile uscate de salcâm”. Alteori, *citatul* „este intenționat rescris denaturat, în scopul nuanțării comicului de limbaj” [90, p. 9].

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

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

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

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

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

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

În contrast cu el, Mișu „părea un șved complet refăcut după Poltava. Înalt, bine clădit, echipat elegant, manierat, având în buzunare tranșele Băncii Mondiale și ale Fondului Monetar laolaltă, el era, cu siguranță, un personaj straniu în mediul cromatic și bezmetic al studioșilor de la facultate. Spirit gotic, de un pragmatism total străin GOSPLAN-ului de pe atunci, lui Mișu îi plăceau la nebunie câteva lucruri: șahul, femeile, berea, baia și, imediat după ea, patinajul filozofic (în stare orizontală) peste câmpurile conotaționale ale existenței, precum și debitarea leneșă a ideilor vis-a-vis de imperfecțiunile arhitectonice ale cosmosului”.

Este în descrierea portretelor ceva urmuzian, în amestec cu Ion Luca Caragiale și oralitatea intelectuală. Expozițiunea în cheie ironică urmează în liniște reiterarea unor stereotipuri dinamice: „Astfel se făcea că, obsedat igienic, Mișu realiza cu perseverență, miercurea și vinerea, pohoduri la terma orășenească nr. 1 (Or, dușurile căminului funcționau cu eficiența și entuziasmul economiei socialiste din ultimul cincinal sovietic.), de unde se întorcea fraged ca un amant începător și, după o, două, trei... halbe de bere <<lumea avea ființă>>, scenariul prevăzând discret și câteva ore de somn tihnit, care nu întârzia prea mult să vină”.

Discursul ironic, într-o armură postmodernă, cu digresiuni metatextuale, cum e la moda timpului, toate controlate de un narator omniscient și omniprezent, îi conferă nuvelei un aer de lejeritate și imprevizibilitate, teroarea semnificațiilor fiind anihilată prin avertizarea cititorului complice la mica dramă existențială: „Dar, atenție! – urmează partea nespălată a narațiunii – tocmai expedițiile Sale antirapăn, cu care se obișnuise până la desperare toată lumea de bunăcredință din cameră... i-au jucat festa. La drept vorbind, vina o purtau, totuși, angajații termei”. În maniera narațiunii, intervine modelul crengian, pe care l-am ilustrat, sub aspectul organizării narațiunii, în proza lui Ion Druță. În metatext, cititorul este informat despre desfășurarea evenimentelor.

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

transhumanți, beneficiau, de regulă, doar de jumătate din timpul garantat și plătit. În această cauză, prea puțin nobilă, intervenea managerial funcționarul întreprinderii, care permitea accesul și altor jinduitori la irosirea săpunului și a șamponului, dar deja fără bilet (de, familie, parcă, nu prea mare, dar... remunerație mică). Practicarea intensivă a acestei «economii tenebre» nu lasă șanse harnicilor «oameni în alb» să lichideze fizic, conform normelor sanitare, consecințele bacteriologice ale procesului...”.

Apelul la naratar, sau „contractul ficțional” (Carmen Mușat), dintre autor și cititor e în tradiția convențiilor noii proze: „Deși e timpul să ieșim din spațiile (sub)acvatice ale subiectului. Și cum bine intuiți și dumneavoastră, iar logica textului vă sugerează suficient de elocvent ce ar putea să se întâmple ulterior, Mișu s-a întors dintr-o ordinară campanie tonifiantă infectat de scabie. Când, peste ceva timp, agresiunea microbilor devenise o evidență (deși personajul nostru pozitiv se scărpină abia tangibil), Voldemar a intervenit furibund. Și pentru că e în puterea noastră de decizie, menționăm că, în afară de păroșenia sa inconfundabilă, Voldemar avea un caracter și un comportament la fel de „delicat”. „Un corp păros – o minte păroasă”, parcă așa spuneau latinii cu tot cu greci în asemenea cazuri”. Naratorul este prezent cu comentarii, implicații, simulări perfide și fariseice.

Voldemar, maestru în arta «ghionturilor» și a «luatului peste picior», malițios, funciarmamente invidios, practicând o minimă igienă (și morală), se dădea în spectacol, exprimându-și sincera nedumerire – cum s-a putut ca tocmai Mișu să devină victima diversiunii microbilor –, continuând cu simulată îngrijorare – dacă există oare destule șanse de salvare. Intervine naratorul, reactivând memoria – pe vremuri sovietice, a procura de la farmacie antidotul maladiei în cauză echivala cu a cumpăra de la aceeași instituție prezervative. Voldemar îi plânge de milă sărmanelului infectat.

Intervine din nou naratorul ingenios și inteligent: „Cerem scuze cititorului inițiat în literatură, dar o ipoteză fundată cere azil artistic în pagină – nu este exclus faptul că Voldemar și-ar mai fi temperat avântul justițiar, dacă ar fi știut că au mai pățit-o și alții și că de vină erau tot caprele Irinucăi..., dar el detesta lectura...”.

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

Bineînțeles că tămăduirea lui Mișu s-a produs, „și-a dat concursul una din admiratoarele lui, care, mânăta de vânturile și smogul sentimentului, și-a sacrificat pudicitatea, demnitatea, reputația și alte accesorii de fată mare, obținând, aproape argonautic, mirositoare doftorie”. Naratorul

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

În logica narațiunii este firesc ca „hoardele de microbi” să invadeze „în modul cel mai mișelește posibil pampasurile voldemariene. Zadarnic cerca el să prelucraze cu pucioasă teritoriile compromise – miraculoasa alifie nu putea penetra preriile care acopereau victima. Cele mai dramatice erau seansurile (unul dintre regionalismele mai noi, I. C.-B.) nocturne, când jertfa invaziei paraziților se deștepta și începea să «maseze» sectoarele deteriorate; în felul acesta, în liniștea nopții și la lumina blândeii luni, răsună o simfonie ce amintea feciorilor de plugari, lungiți

în paturi și treziți din somnul rațiunii, melodia coasei implicate în secerișul grânelor. Voldemar însoțea dificila (dar și stringentă, trebuie să o spunem) operațiune cu imprecășii cărora nu le erau absolut străine elementele blestemului popular, demers critic ce viza excesul de occidentalism al lui Mișu; mai bine zis, efectele lui. Acesta, treaz și atent la chinurile confratelui, își ambala justificatul cinism într-un mesaj voit pacificator: «Voldemar, te rog, încetează exercițiile retorice. Acționează în liniște – noi dormim!»”.

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

Nuvela are un epilog în tradiția matricei narative: „După ce a respins perfida agresiune a teroriștilor patogeni, Voldemar, neașteptat de surprinzător, s-a arătat deschis spre colaborare și conviețuire pașnică, devenind sensibil și tolerant față de regimul igienic al lui Mișu, care și-a continuat expedițiile purificatoare la baie, dar cu măsuri sporite de protecție. Pacea și buna înțelegere a pogorât în odaia și în sufletele lor. Și au trăit ei așa la facultate, vorba formulei sfârșitului de basm, câți ani le-au mai fost hărăziți de programele de studii”.

Epilogul este urmat de un *P.S.*, în care sunt parodiate biografiile așa-zișilor disidenți: „Mulți cititori sunt tentați (după frumoasa modă din ultimul timp) să-l considere pe Mișu un disident, un mucenic care a pățimit în timpul regimului stagnant, netratându-și concepțiile igienice europene. Alții, la fel de mulți, având în dotare viziuni cu lunetă, îl consideră un prim-sincronizat cu Europa și NATO, după care vin buluc și ceilalți, cu șamponul lor stilistic cu tot”.

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

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

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

Are perfectă dreptate Nina Corcinschi, când afirmă că la Anatol Moraru „realitatea este procesată într-un luxuriant registru verbal, cu finețuri discursive, poezia cotidianului fiind revendicată prin limbaj, prin fapte de cultură. Autorul contrapune discursului fad-tradiționalist, liricoid, patetic al prozei anterioare un discurs «de lux», hipermodern, cvasielitar” [64, p. 22]. Și încă o observație exactă: „Epicul servește pe alocuri ca pretext pentru voluptoasele declanșări de limbaj. La mijloc nu e însă un exercițiu retoric gratuit. În interiorul discursului se produc resemantizări ale eșantioanelor culturale, resuscitări parodice de scheme narative. Planul principal al relatării se sincronizează cu unul secundar (delimitate fiind doar de parantezele naratorului), producând efectul contrapunctului, sugerând jocul alterității” [64, p. 23]. Ceea ce nemulțumește sau deranjează, în narațiunile lui Anatol Moraru, este teroarea naratorului, un cult al povestitorului care ține în frâu „viața personajelor”. Personajul este manevrat cu strictețe de către narator

În loc de *predislovie*, din romanul *Turnătorul de medalii*, are chiar la început o schimbare de atitudine față de personaje, pe care le îndeamnă „să-și nareze aventurile și dramele”. Secvența este foarte concludentă. Un regizor talentat îi spune autorului: „«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, Celine, Lodge sau măcar de la Ioan Groșan. Scrie proză cu homodiegetici, dă-o pe experimente narative, încearcă amestecul stilurilor, uzitează imaginea speculară... că asta-i la modă... Scrie și ai grijă de posteritate»”.

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

3.5. Constantin Cheianu: autobiografie ficțională

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

Naivul „extraterestru”

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

banală poveste de dragoste adolescentină, o experiență naivă a unui personaj parcă de pe altă lume. Merișor e lipsit total de experiență, e candidul care e inițiat în toate pornirile și relațiile firești cu colegii de clasă. Trăiește o existență anodină în care micile bucurii le oferea la început doar sărbătorirea zilelor de naștere. La una dintre ele, credulul vine cu întârziere, e păcălit dând peste cap o băutură care îl deconectează momentan: „Mai trist e că a doua zi, într-un contrast izbitor cu cele petrecute în ajun, o nemărginită și inexplicabilă plictiseală pune stăpânire pe toată lumea. Nimeni nu mai avea chef să trăiască cu evenimentele din seara precedentă. Din persoane plăcute și deschise cum le știam în ajun, colegii mei se transformau în niște inși iritați și morocănoși. Metamorfoza aceasta în sine era suficientă pentru a te face să renunți pentru totdeauna la ideea de a mai merge la petreceri”. În consecință Merișor rămâne un izolat. „Toate evenimentele prin care trece eroul, observă Vitalie Ciobanu, constituie materia primă a unor meditații și mai ales mirări în fața celor mai simple lucruri. Merișor parcă ar fi un extraterestru care învață comportamentul ciudat al oamenilor, consemnându-l cu scrupulozitate într-un jurnal de expediție”[49].

Merișor e un *introvertit*, un *hipersensibil* în relații de echilibru cu natura, e răpit de liniștea serii, are afecțiuni pentru cireșul pe care tata îl va tăia. Treptat personajul devine un *înstrăinat*: „S-ar spune că vorbeau despre mine, dar din pricina cuvintelor la un moment dat nu am mai putut fi sigur. M-am gândit că le poți place unor oameni pentru niște lucruri și le poți displace altora pentru aceleași lucruri. Ori pentru altele. Asta în ciuda faptului că tu rămâi mereu același. Am înțeles că oamenii sunt făcuți astfel încât nu pot pricepe ceva până nu-și fac o părere”. Unele secvențe (cam puține) notabile ce țin de relațiile cu Angela care se pricepe la sărutat și vorbește ca din cărți, moartea bunicii deșteaptă revelații ca aceasta: „Moartea, un lucru prin care trebuie să treacă toți oamenii și care de aceea ar trebui să fie pe înțelesul oricui, părea de un milion de ori mai dificilă de perceput decât cea mai complicată ecuație de algebră”. Inițierile în viață îl duc treptat la reflecții ca acestea: „Când trăiești atâția ani într-o casă, nici nu-ți închipui că ar fi destinată și pentru a muri în ea. Dar imaginându-ți lucrul acesta, nu-ți spune oricum nimic. Ziceam «casa noastră» și nu-mi spunea ceva. Era un fel de a zice. Totul în fond pe lume e un fel de a spune. Exista, pe de o parte, viața, și pe de alta, cuvintele. Și nu vedeai nici o posibilitate să arunci o punte între ele. Fiecare își duce propria existență”. Este dificil de constatat câtă influență au ideile lui Jean-Jacques Rousseau și „lecturile camusiene ale autorului” (Vitalie Ciobanu). Oricum, inocentul și naivul „extraterestru” chiar dacă e un personaj nou în *literatura de tranziție*, nu anunța metamorfozele protagonistului din povestirea care inițiază competiția între două miiști.

„Autenticitatea” amintirilor

Confesiunile exclusiv autoironice din *Totul despre mine* debutează cu avertizarea: „Nu vă trudiți cu descifrarea înțelesurilor oculte, pentru că nimic nu e încifrat, totul e la suprafață și-i de o

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

Autorul mărturisește cu nonșalanță despre geneza operei sale, vrând să ne asigure că totul e viață („bolovănos fragment de viață”), nimic nu e ficțiune. În chinurile creației, căutând un început/ incipit de povestire mai potrivit, descoperă că „mizeria de viață își urma în mod implacabil cursul ei anost” și nici n-a băgat de seamă „când devenise greu de digerat, viața” și din acel moment, nu i-a „mai ars a ficțiuni și subterfugii”. Este adevărat că autenticitatea amintirilor e mereu în spirit postmodern. Amintirile vin din viitor cu un rezumat memorabil: „Totul a început în felul următor”. După care urmează imediat un subterfugiu ingenios: „Exact cu nouă luni înainte de nașterea mea, în plin miez de iarnă, așadar, cu noroi și suluri de zăpadă ciuruită, aidoma unor grămezi de cearșafuri soioase. V-ați imaginat peisajul? Era, de altfel, decorul cel mai adecvat pentru ceea ce urma să se întâmple în casa noastră cea veche de la țară, pe care eu unul nu am de unde s-o țin minte, fiindcă au demolat-o în cinstea nașterii mele”.

Cu siguranță, invenția autorului de a coborî spre „origini” este oarecum necunoscută prozei române interrriverane, narațiunea la persoana întâi revine în mod miraculos unui **spermatozoid**: „În una din cele două odăi bunică-mea sforăia voinicește, iar în cealaltă bunii mei părinți purceseră la ale lor, cele tinerești. Practicau treaba asta de vreo doi ani, dar fără nici o eficiență. În sens că bebelușul de mine nu dobândeam contur și basta”. Memoria epică ne reînvie scena erotică din romanul rebrenian, rescrisă aici dintr-o perspectivă inedită: „Îmi face bine să cred că eu eram cel care opuneam rezistență și că, prin urmare, intuiau câte ceva despre pocoria de viață. Într-un cuvânt, nu m-am lăsat smuls cu una, cu două din blândul și benefic-mi repaus, am luptat din răputeri cu părinții mei, efectiv pe viață și pe moarte. Le-am stricat, ce să zic, toată plăcerea!”. Narațiunea se realizează prin relatări de scene care se încheie cu câte un rezumat narativ: „nu am apucat să mă aciuiez bine în burta mamei, că tata se înfățișă cu revendicarea lui de bază: vroia să fiu băiat cu orice preț!”

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

Mama și tata, oameni de treabă și gospodari în Humulești, în Horodiște a lui Ion Druță sau în Mana lui Paul Goma au inspirat pagini de o rară omenie și frumusețe. *Mama și tata* din *Totul despre mine* sunt prezentați în situații totalmente necunoscute prozei noastre. Acolo unde prozatorul de odinioară, în organizarea narațiunii, recurgea la figura narativă a *timpului* centrată pe *durată*, la salvatoarea și pudica *elipsă*, postmodernistul deschide parantezele și cu lux de amănunte descrie cu savoare, de exemplu, satisfacerea necesităților fiziologice: „S-a înțeles că tata era prieten cu paharul, și încă la cataramă. Când se îmbăta, pe lângă nenumărate alte ispravă, avea năravul să se pișe copios. Și pe unde se nimerea!... Pe garduri însă, de cele mai multe ori. Avea ce avea cu ele și pe acolo dădea dovadă uneori de o pudoare de-a dreptul înduioșătoare. N-ați văzut așa ceva. Se întâmpla, de pildă, să mă pomenesc față în față cu el în timpul acelor acte, era, cum vă spun, imprevizibil și de neocolit când îl apuca, dar, mort-beat cum îl găsea clipa, tata se repezea să-și dosească, rușinat, «șurubul». Nu fără a-și stropi pantalonii, iar uneori și mâna, pe care însă o scutura cu un aer calm, filozofic”.

Narațiunea ca *reprezentare* se desfășoară în continuare în gros-plan cu un alt șoc: „Priveliștea nu era dintre cele tonice, vă mărturisesc. Mă deplasasem și eu cândva pe acel drum așa de (era să zic "accidentat") specific, unul printre atâtea alte milioane de virtuali frați și surori. Dintre ei toți unul singur a răzbătut, după care ușile s-au închis, cum bine se știe din biologie. Astfel că am lăsat pe câmpul de luptă câteva zeci de milioane de cadavre. E cumplitul război pe care îl dăm fiecare și voi vreți umanism de la noi?”

Autorul reține că viața sa se constituie dintr-o „sumedenie de întâmplări neghioabe din copilărie” și recapitulează paradoxal: „despre nașterea mea și cei șapte ani ce i-au succedat nu țin minte nici o ceapă degerată”.

Tentativa, iar apoi aventura, cu încercarea de înscriere la școală, reîntoarcerea la grădiniță, „acel cochet penitenciar de minori cu jandarmii de educatoare” este „prima amintire a copilăriei mele”, recapitulează personajul narator. Amintirile abundă în scene și relatări despre idioții clasei și performanțele lor desfășurate într-un mediu (sub)cultural, cu multă retorică pură. E o copilărie populată cu cretini-cretini într-un „adevărat serpentariu” („Am șezut într-o bancă cu niște băieți de dobă, ajunși ulterior bravi violatori de minore și care aveau să intre în legendă și grație rafinatului sadism ce îi caracteriza. După voluptăți greu dobândite în timpul violurilor, băieții aceștia își împlineau poftile prin pârpălirea victimelor la foc încet, nu fără a uita să le stropească în prealabil cu gaz”), profesori sunt dezagreabili (Alexandra Ivanovna: „Era obeză, răbdătoare și-i mirosea înfiorător din gură pe când ne ținea degetele și tocul ca să facem faimoasele cârligele. Ne umplea

caietele cu mirosul ei - și așa vreo opt promoții la rând”), cu apucături bizare, instincte animaliceetc. În *amintirile* lui, povestitorul nu găsește între dascăli o figură mai luminoasă, bădița Vasile, prins la oaste cu arcanul, și-a pierdut urma.

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

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

Vârsta pubertății, „ieșitul” cu fetele și seratele e reprezentată sumar, dar prin detalii sugestive: „La seratele noastre puteau fi văzute aceste scene de spital: inși coșuroși dansând țepeni cu individe țepene și coșuroase la rândul lor”. Misiunea de consacrare în „tainele amorului” a revenit băieților din mahala, tot felul de derbedei și pușlamale. („Admirația pentru fete, oricât de înălțătoare ar fi fost, nu cunoștea altă împlinire decât întorcându-te cu câteva milioane de ani înapoi, la regnul animal. Totul era îndreptat spre a eșua fatalmente în abjecție”). Protagonistul se trezește mereu în conflict între „o realitate contrafăcută, modelată în tiparele epocii sovietice și alta trăită și simțită... Tot ce la modul general e normalitate se consideră anormalitate și invers, ceea ce e anormalitate devine normalitate” [64 , p.26].

Scăpat în sfârșit de școală, de sat, de colegii bătauși, de fete insensibile și de copilăria sa, *inadaptatul la anormalitatea „normală”* ajunge la facultate, dar și aici, deziluzii cu nemiluita. Filologia – „o adunătură de idioți și pepinieră de târfe”. Profesorii, „niște idioți de papagali inconștienți în majoritatea lor zdrobitoare, tocmai buni de repetat ineptiile din manuale, acestea la

rândul lor scrise de alți papagali, ceva mai dresați”. Între multe revelații în procesul de mutilare e și aceasta: „Hibridul lingvistic care luă naștere din încrucișarea scâlâmbăielii țărănești arhaice și a unor cvasi-neologisme, plus unele deșeuri ale limbii ruse, avea neprețuitul dar de a le face de nerecunoscut pe toate în simplitatea lor. (...) În curând, prin eforturi concertate tot universul încăpu în acest jargon agricol-păstoresc, cu ajutorul căruia am pătruns în toate tainele ființei și am înțeles esența lucrurilor. La absolvirea facultății eram pregătiți, de bine, de rău, pentru deformarea calificată a sufletelor”. Tabloul suprarealist al facultății e incomplet fără bogata colecție de bizarerii ce îi caracterizează pe profesori: porniri de farsori, ticuri psihopate, manii sexuale: „O tânără și pătimașă magistă, fire poetică și mistică de altfel, îl dezvirgină pe unul din colegii mei, norocosul, chiar în anul întâi. Cu asentimentul lui total, firește. I-a ținut astfel, în paralel, prelegeri de latină clasică și «antren modern», timp de un an. Exact atâta cât urmam latina”. Într-o altă descoperire: „Un alt profesor, veteran de această dată, nu asculta, la examene, răspunsurile fetelor decât cu mâna în chiloții lor. Doar pe această cale înțelegea să le cunoască orizontul. Las-că și fetele erau date dracului. Veneau toate în minijupe la examenele moșului, spre bucuria, iar în scurt timp și extazul lui”.

Odată cu perestroika, începu să-i „meargă și la fete”. Autobiografia tânărului inițiat și în „tainele iubirii” se încheie cu „mărinimoasa și nesățioasa” Marcela Beveziconi și perestroika. După cum se știe, în finalul ludic și puțin ceremonios, protagonistul e un „*invins*” mărturisind o totală adaptare (a *inadaptatului*) la noile schimbări ale vieții, ale „valorilor” societății în tranziție: „În ce mă privește, îmi luam acum viața cum vrei, numai în serios nu. Mă și dezobișnuisem între timp să apreciez femeile după parametrii feselor lor. Nu pot spune nimic despre calitatea unei femei până nu o văd din spate”. Atâta ipocrizie nu a mai manifestat nici personajele din literatura proletcultistă. Finalul e dezamăgitor de relevant: „Astfel ajungi să apreciezi și viața după dosul ei...”.

Erosul ca „disidență”

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

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

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

3.6. Alexandru Vakulovski: scriitura ca defulare

Schimbarea de paradigmă a prozei noastre a fost asociată, de multe ori pe nedrept, cu debutul lui Alexandru Vakulovski. Deși a avut parte de cronici predominant pozitive, microromanul *Pizdet*, apărut la editura Aula din Brașov, a împărțit cititorii în două tabere adverse. Unii l-au susținut cu entuziasm și l-au supraestimat pentru „deschiderea unei serii de ceva care nu se scrisese” până în prezent la noi și în România, un fel de «existențialism narcotic», iar la apariția celui de al doilea roman (*Letopizdeț*) s-au arătat dezamăgiți.

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

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

Începutul este extrem de dur. Mărturisirile liminare șocante se fac nu fără careva intenții de parodiare a modelelor consacrate, aproape sacralizate în literatura *amintirilor din copilărie*. Naratorul postmodern *stă* și el *câteodată și-și aduce aminte*, dar o face nicidecum cu nostalgie pentru *vremi* și pentru *oameni*, pentru *casa părinților* săi: „Dacă stau și mă gândesc bine, altfel nici nu putea fi. M-am născut într-o familie de genii: tata poponar bețiv și mama curvă. Ideal pentru un fiu narcoman. Scenele din copilărie pe care mi le amintesc sunt pitorești: mama făcând sex în bucătărie cu dracu’ știe cine – vecini, turiști, instalatori, profesori, colegi de serviciu etc. și tata în altă cameră cu prieteni hojmalăi bând țuică și lingându-se. Probabil aveau muștrări de conștiință și de-aia încercau să mă educe bine, ca să li se ierte scârnăvia lor de viță. Tata mă lua în brațe și

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

„Copilăria de vis” e prezentată nu numai cu oarecare condescendență față de părinți, ci și cu *cruzimea unui masochist*, uneori, care își află plăceri atât în *povestirea*, cât și în *comentarea* evenimentelor cotidiene ce au loc nu numai în micul infern al casei părintești

Confesiunea se face, alteori, cu o anumită egolatrie și frondă specifică lumii declasate, debusolate: „Nu pot să zic că nu mi-a plăcut, eu eram regele casei ăleia plină de poponari și bețivi de pe Valea Dicescu, lângă Lacul Comsomolist. Aveam libertatea să cutreier dintr-o cameră în alta învăluit și păzit de fum și de alcoolul ce le tulbura privirea la toți cretinii care veneau pe acolo. Dacă atunci aș fi avut putere, îi omoram pe toți dracului, dar a fost bine că nu aveam, numai așa am fost în stare să văd și pe cât e posibil să înțeleg o astfel de viață de căcat căreia parcă îi eram predestinat, dacă boala mea nu mă salva, dacă nervii mei slăbiți nu mă fac de fiecare dată să cedez, să încep să turb, să stric totul, nu, nu, nu suport oamenii, mi-e silă să-i ating, doar obiecte, tre' să simți ceva față de obiectul pe care îl spargi și care te eliberează, e un fel de jertfă pentru liniștea ta, tu ar trebui să știi mai bine, nu? Ai citit rahaturi de cărți despre”.

Mediul sordid aproape de speluncă e prezentat într-o modalitate naturalistă, accentuat deformată, nu numai cu intenția de a arăta „o altă față a lumii”, dar și de a se da în spectacol: „Cărți prăfuite aruncate peste tot, ziare, păianjeni, chiloți, sutiene, lucrurile cele mai neașteptate te puteau împiedica în casa copilăriei mele. Printre aceste lucruri mama și tata. Și eu – cel mai lucid personaj din toată povestea asta. Restul – amorțiți de băutură, de închiderea forțată a ochilor și a minții. Am să-i ucid odată pe toți, îmi repetam zilnic înainte de somn. Urmau visuri frumoase cu crime, cum îmi împușcam, otrăveam, tăiam victimele. Partea cea mai frumoasă a vieții mele e atunci când dorm. Fiindcă am urât întotdeauna, visele mele sunt pline de sânge și crime. Iată un vis din copilărie în care eu eram spectator: mă întorc acasă de la școală, intru și într-o cameră îi găsesc pe toți spânzurați. Sau personaj activ: mă trezesc din somn noaptea, ies din casa, ud cu benzina ușile, ferestrele și le dau foc. Chiar dacă îți povestesc acum toate astea, nu cred că îți pot transmite ceea ce am simțit și simt. Trebuie să vezi flăcările alea nebune, jucăușe, mâinile și hainele îmbibate cu benzina și apoi țipete și o mie de oameni, de fapt creaturi ale iadului, ieșind din casa, fiind în

flăcări, alergând și apoi căzând, zbatându-se la pământ și explodând. Și eu dintr-un unghi potrivit privind toate astea cu gura deschisă și așteptând să mai cadă unul și încă unul. O armonie a focului. În vis, cu cât ardea mai mult, cu atât simțeam că mă eliberez, mă purific, aș fi ars tot pământul. Uram tot. O ură care era normală, era prisma prin care simțeam eu și trebuie să-ți spun că simțeam foarte bine”.

Scenariile din visele copilului când acesta stă în expectativă și când e activ dând foc la casă, dedublat în actor și spectator în contemplarea a o mie de oameni, „creaturi ale iadului ieșind din casă”. Povestitorul care e și comentatorul evenimentelor cu mare grijă pentru „autenticitatea confidențelor” („Chiar dacă îți povestesc acum toate astea, nu cred că îți pot transmite ceea ce am simțit și simt”) recurge la mărturisirile în scris pentru a se elibera de povara trecutului, a obsesiilor de criminal virtual. Simbolistica visului purificator (cu „flăcările alea nebune, jucăușe”) refulate în subconștient e foarte sugestivă. „Blitzurile” de acest gen sunt, se pare, cu reminiscențe din filmele de groază, dar în care se întrezăresc umilințele nefericitei copilării. Din păcate, scenete de groază, de altfel nu puține la număr, dar, relatate în fuga condeiului, în iluzia obținerii adevăratei „autenticități” a «existențialismului narcotic» ne duc cu gândul la „sfârâiacul lui Creangă”.

Alexandru Vakulovski încearcă să contureze o lume infernală în flagrant contrasens cu universurile artistice ale literaturii trecutului nostru „sacru”, dar, din păcate, a eșuat, perseverând cu ostentație și în romanele care au urmat până la *157 de trepte spre iad sau Salvați-mă la Roșia Montană*.

3.7. Emilian Galaicu-Păun: remodelare postmodernă

Proza scurtă și romanele optzeciștilor și douămiiștilor, cu rare excepții, (Vasile Gârneț, Vitalie Ciobanu, Nicolae Popa, Emilian Galaicu-Păun, Anatol Moraru, Ghenadie Postolache) se „hrănește” din amintiri. Marea majoritate a douămiiștilor apelează la tema binecunoscutei tradiții „copilăria copilului universal” (Vasile Ernu, Alexandru Vakulovski, Dumitru Crudu, Constantin Cheianu, Iulian Ciocan, Pavel Păduraru), timpul evocat e, firește, „ultimul deceniu al comunismului sovietic”, protagoniștii sunt și naratori care caută să exprime „autenticitatea” existenței cotidiene, recurgând la „transcrierea” a tot ce a înregistrat ochiul și urechea unui Sașa Vakulovski (*Iepurii nu mor*), exemplul cel mai elocvent de naturalețe a scriiturii. Concomitent cu această tendință de *naturalețe* a discursului se manifestă tot mai accentuat înclinarea către *artificialitatea* împinsă la extrem a convențiilor prozei. Inovațiile se produc la diferite niveluri ale textului.

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

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

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

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

Țesutul viu. 10 x10 (2011, 2014) de Emilian Galaicu-Păun, dedicat memoriei maestrului său Gheorghe Crăciun (ediția din 2014), se adresează cititorului cultivat, căci numai el poate înțelege și gusta finețurile alambicate la diferite paliere ale textului, într-un *stil asianic*, excesiv de manierat, romancierul se vrea cu tot dinadinsul un „estet al cuvântului”. Nimic condamnable, cu o singură condiție: să se păstrează mijlocul de aur între inovație și tradiție. La prima vedere, plasarea autorului în contextul modelului investigat pare a fi o tentativă hazardată și lipsită de inspirație.

S-au emis atâtea și atâtea opinii privind modelul revendicat, s-au adus atâtea și atâtea nume celebre și referințe cultural-istorice și literare, încât e absolut inutil să mai revenim la ele, dar nicăieri însă, nici un cuvânt despre Creangă, deși textul are câteva, nu multe, referințe directe la opera lui Creangă. Una chiar în debutul romanului, o secvență cu o transmisă în direct la TV a paradei de 7 noiembrie în fața Kremlinului se relatează despre o „apariție/ dispariție meteorică a unui fruntaș în producție, cu pieptul plin de medalii, care se căznea să spună un text învățat pe

dinafară – de emoție nu nimerea cuvintele trebuincioase; probabil nu dormise toată noaptea tocind mai dihai decât *Trăsnea* (subl. n., I. C.-B.) –, pe care-l agrementă cu de la sine putere, pe-nțelesul proletariatului: «...tvoiu mati»» (p. 17-18). Atâta doar la suprafață. Un ochi atent ar mai putea găsi și alte *noduri și semne*. Ne limităm doar la un singur fragment din cap. 4 *Portretul artistului nepereche în chip de mulțime*, legat de „numărătoarea inversă” a colegilor de clasă plecați în lumea celor drepi: „cine însă dezlegase *turbinca* (subl. n., I. C.-B.) la gură? Nu cumva colega de clasă ce se vedea, în cel mai frumos vis al ei, murind la Paris (de ce nu la Veneția?! – numai bună pentru așa ceva)? Și ce-i de făcut ca să-i coși gura (turbincii, nu colegei) la loc?!...” (p. 123).

Volens-nolens, referințele la Creangă nu sunt întâmplătoare, ele au devenit componente ale „textului lumii”. Direct sau indirect, Creangă e rescris și de Galaicu-Păun, dar într-un fel specific lui. Cel puțin în rememorarea „copilăriei copilului universal”, Creangă e în *memoria epică* a oricărui prozator român. Simplificând mult, trebuie subliniat că relațiile dintre modelul narativ Creangă și poetica *Țesutului viu...* nu țin de *aspecte formale, pur tematice* (cum e cazul, de exemplu, cu *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu, *Horodiște* de Ion Druță sau *Din calidor* de Paul Goma); modelul Creangă e, fără teamă de a greși, adevăratul *pattern* al romanului românesc și nu numai al celui modernist, dar și al celui postmodernist. Continuitatea modelului la moderniști are loc prin rescrierea lui, la postmoderniști prin deconstrucția lui, altfel spus, prin, dacă se poate spune așa, „remodelarea modelului”.

În redactarea romanelor, Em. Galaicu-Păun se grăbește încet. Ceea ce îl diferențiază favorabil între prozatorii noștri postmoderni este *atitudinea față de cuvânt*, un lucru mai rar întâlnit între colegii de breaslă. De la primul roman al poetului, *Gesturi. Trilogia nimicului* (1990, 1995), până la apariția celui de al doilea, *Țesut viu. 10 x 10* (2011, 2014), a trecut ceva timp.

Din mărturisirile autorului, înțelegem că el ar fi lucrat 15 ani asupra romanului, o *rara avis*, ceva greu de imaginat pentru neprofesioniștii înverșunați, care se lansează cu opuri în mare iuțeală și ritmicitate. Despre perioada de gestație a operei, Maria Șlehtițchi, o cercetătoare bine avizată, notează: „scriitorul dezvăluie vârsta textelor de anticipație a conceptului de roman – anii 1886-1988, 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...*” [183, p. 171].

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

maturizează, câștigă, pierd sau intră în decrepitudine în funcție de cât, când, cum și cu ce folos țin pasul cu personajul principal – *cuvântul*” [189, p. 335].

Măiestria scrisului constă în „a trage toate ațele înăuntru” ale *țesutului viu*, iar motorul acestui roman este *intertextualitatea*, din care face „banchete” memorabile. „Opiul pufăit de Emilian Galaicu-Păun este *cuvântul*. Scriitorul trage tacticos din narghilea. Face ochii mici. Zâmbește ca un pezevenchi pe sub mustață. Își mângâie absent țăcălia. Apoi dă naghirleaua mai departe. Cât de mare este cercul dependenților de cuvânt nu se știe. Dar el există și naghirleaua acestui Nastratin Hogea moldav are șanse de a călători intens”[189, p. 340].

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

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

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

proba în ritmul și sonoritatea lor, dar și prin puterea vie cu care își reprezintă scenele văzute” [197, p.157]. „Arta spunerii”, prin asocierea liberă de idei, are ceva din fluxul conștiinței, de revărsările subconștientului, dar „disciplinat” cu citate, semne de punctuație.

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

„Linia melodică a frazei” reflectă oarecum „linia melodică” a întregului roman cu extraordinar de multe trimiteri la nume celebre de compozitori și opere muzicale, iar capitolele sunt însoțite de tonuri, pe post de motto, care să dea cheia interpretării celor zece texte/ partituri ale ansamblului muzical. Cel puțin la nivel de intenție, compoziția muzicală este vădită și incontestabilă.

„Puternicul simț muzical” al lui Creangă pe care Tudor Vianu îl identifica în structurarea narațiunii în sintagme și unități ritmice de lungime diferită, observând că structurile sonore, alternanța accentelor alcătuiesc „un tablou plin de armonie opulentă și variată”, iar unitățile ritmice „sunt versuri fără cusur. Urechea le ascultă cu încântare, chiar când ochiul le citește” [197, p. 157].

În *Țesutul viu*... tema vieții și morții, fundamentală în roman, e tratată antitetic, fiind transparentă chiar în titlurile capitolelor, în tonurile bine potrivite. Reflectând asupra „spontaneității dirijate”, M. Șlehtițchi asociază construcția romanului cu „orchestrație simfonică și intermezzo de jazz”: „Romanul *Țesut viu. 10x10* 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” [183, p. 184].

Și detalii de acest gen aflăm la tot pasul, cu foarte multe inovații și convenții de substanță sau formale. Desigur, romanul este unul autoficțional cum ușor se poate deduce chiar de la începutul începutului, protagonistul ...*n* (așa îl cheamă, *cu inițială... finală!*) nu este altcineva decât Emilian, autorul și naratorul deghizat al romanului, narator pe post de instanță demiurgică în raport cu personajele, cu cuvântul.

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

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

Este adevărat, în secvențele autobiografice se găsesc elemente de *Bildungsroman*, dar accentul se pune ca și în *Amintirile...* lui Creangă, nu pe „demonstrarea unei concepții pedagogice în formarea omului” (concepția este una antipedagogică), ci pe „rolul conștientizării de către el a experienței proprii” [98, p. 316].

Anatol Gavrilov notează: „Creangă urmărește pas cu pas trecerea copilului de la o conștiință egocentristă, care, după cum a demonstrat psihologul elvețian Piaget, este proprie copilului în genere la o anumită etapă a dezvoltării lui, la conștiința responsabilității morale, la priceperea de a alege între rău și bine sau între <<principiul plăcerii>> și <<principiul realității>> (Sigmund Freud). Și acest proces al devenirii conștiinței de sine a copilului Creangă îl urmărește în modurile cum el se manifestă în raporturile dintre cuvântul eului-copil și cel al eului-adult (al

autorului, al mamei și al altor personaje). Formarea conștiinței de sine este un proces îndelungat și contradictoriu de depășire a etapei egocentrismului în care faptele și judecățile copilului sunt determinate predominant de senzațiile corporale imediate” [98, p. 316-317].

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

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

Până a merge la școală, el crește la țară, află de la bunica-sa că „banu-i ochiul dracului”. Viața merge alături de moarte: „s-ar fi luat după pasăre, cine știe dacă nu ar fi reușit chiar să pună mâna pe ea (o aluzie la Trofîmașul lui Ion Druță din *Frunze de dor?*), acum însă, după ce i-a ieșit un înger pe gură – vorba bunicii – , se cheamă că s-ar fi aținut după moarte” (p. 9). Peste faptele unei zile se suprapun alte amintiri de igienizare colectivă. La întoarcerea tatălui din armată: „O! cu câtă râvnă și le săpuni până la coate, ca și cum și-ar fi tras o pereche de mănuși de mireasă doar ca să-i pe plac tatălui, înainte de a i le prezenta: «*Măinile lui Lenin!*»” (p. 10). Sceneta cu „Da’ mai dă-l încolo de jidan!” se încheie cu rezumatul „Dar copilul, copilul nu mai era copil. Tocmai se lepădase, fără s-o știe, de bunica al cărei nume îl purta și s-a dat, cu bună știință, în credința Tatălui, în a cărui bazilică îngenunche. «*Să nu ai alți dumnezei afară de mine*»” (p. 10).

Trecut în alt mediu urban, aflându-se la ora de educație patriotică numită, «*ленинский урок*», cea dintâi din viața „nepoțelilor lui Ilici”, la întrebarea: „Copii, care dintre voi știe cine-i Vladimir Ilici Lenin?” prima lui învățătoare, dintr-o pădure de mâini țâșnite la comandă, l-a ales anume pe ...n, singurul „din intelectuali”, care spuse: „Un jidan!”. De aici încolo începe toate celelalte frustrări și neînțelegeri dintre tată și fiu. Două au fost consecințele aceluia început de an: „1) orice ar fi făcut copilul, a făcut-o cu bună știință și deci 2) nimeni nu are dreptul să-i țină parte... La rândul-i, jurase să-și muște limba ori de câte ori l-ar fi luat gura pe dinainte; nu-i va fi greu să se țină de cuvânt: de mic, învățase să vorbească de unul singur, pe două voci, propria voce

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

Naratorul, care este și povestitor, și comentator, ne anunță: „Prin empatie, urma să învețe <<numai pe patru și cinci>>, să crească – vorba vine – <<cu frica 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 Iuri Gagarin (întrebat ce vrea să ajungă când va crește mare, avea răspunsul gata – Cosmonaut!!! –, ca și majoritatea colegilor săi de clasă)” (p. 13-14).

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

Aventura nefericită cu lama, cu consecințe lamentabile, isprăvile miciei lui vieți: „cum și-a scris, cu creionul chimic, numele în pomelnicul bunicilor doar pentru că nu și-l găsisese pe pagina respectivă; cum a călcat, desculț, într-un spin de salcâm boieresc; cum a căzut din cireș; în sfârșit, cum a spus, nici el nu știe de ce <<măinile lui Lenin>>” (p.20) până la stropirea portretului lui Lenin cu cerneală și lovitura de teatru: „Tata, tata! Am dat să scutur tocul și l-am stropit... pe Lenin!” revin obsesiv în alte rescrieri din celelalte capitole împreună cu alte experiențe până la fericita descoperire a „despicării pe care o va cunoaște la facultate, între cracii primei femei. Nu femei, fete” (p. 15).

Amintirile se suprapun peste alte amintiri, iar aceste obsesii sunt, de fapt, niște *noduri* ale unui hypertext „cu linkuri spre sursele textului său, dar și spre texte care pot citite în paralel cu acestea” [46, p. 29]. Toate acestea pun în lumină/ plasticizează/ sonorizează/ revelează o biografie, o istorie a societății, a scriiturii etc., reprezentând niște inițieri treptate, *in crescendo*, în diverse domenii și forme ale vieții. De la inocenta descoperire („Mamă, Snejana n-are puță”) la inițierea sexuală („Cu capul dat pe spate, arcuindu-se cât să-i vină în întâmpinare pe meridianul trasat de la naștere, copila se desface din stinghii, atentă la erupția micului ei vulcan dintre craci. Dintr-o piruetă, se prăbușește pe pat. Buzele lor și-au spus tot ce și-au dorit, acum este timpul sexelor să intre în acțiune”) trece un timp al suprapunerilor inițiatice în mediile și domeniile sociale, politice, istorice, utopice, artei poetice a scriituri, a orchestrării motivelor și leitmotivelor muzicale ale unei construcții artistice pe cât de inventive, pe atât de impregnate, suprasaturate de esențe livești.

Prin câteva aspecte legate de deconstrucția modelului crengian am încercat să demonstrăm că Emilian Galaicu-Păun e într-un susținut proces de invenții și inovații legate de atitudinea față

de cuvânt, față de muzicalitate, personaj, subiect artistic etc., toate în direcția remodelării postmoderniste a modelului.

3.8. Concluzii la Capitolul 3.

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

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Considerațiile esențiale care reprezintă **rezultate principale ale cercetării**:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8. Interpretând mostrele de continuitate a *Amintirilor ...*, ca de exemplu, experimentul

șocant al lui Alexandru Vakulovski, *Cu jăratul pe buze* de Ion Iachim, *Podurile* de Ion Constantin Ciobanu și *Prostia omenească* de Alexei Marinat, am demonstrat că aceste experimente eșuează în subliteratură, pastişe la limita plagiatului, sau vulgarizări pe „tema cu variațiuni”.

9. Investigând impactul catalitic și stimulator al modelului Creangă în cele mai importante metamorfoze ale prozei basarabene, am descoperit faptul că capodoperele lui Creangă sunt modele configuratoare în transfigurările artistice ale șaizeciștilor, optzeciștilor și douămiiștilor.

Receptarea lui Creangă pe parcursul istoriei literaturii coincide în mare cu perioadele definite pe principiul succedării generațiilor/ promoțiilor literare, a școlilor și metodelor de creație, a normelor extraliterare etc.

Rezultatele investigației ne permit să facem următoarele recomandări:

1. Investigația ar putea sta la baza unui suport de curs opțional la facultățile de filologie, ciclul I, licență.

2. Rezultatele cercetării ar putea constitui puncte de reper la redactarea capitolelor istoriei literaturii române din Basarabia, cu referire atât la prozatorii șaizeciști, cât și la optzeciști și douămiiști basarabeni.

3. Analizele pe text, propuse în lucrarea de față, ar putea stimula noi rescrieri ale modelului crengian, mai cu seamă în rândul prozatorilor postmoderniști.

4. Investigația ar putea servi ca model de cercetare în abordarea impactului altor modele narative asupra prozei de azi.

BIBLIOGRAFIE

1. ALBÉRÈS, R - M. Istoria romanului modern. Traducere de Leonid Dimov și prefață de Nicolae Balotă. București: Editura pentru Literatură Universală, 1968. 247 p.
2. AUERBAH, Erich. Mimesis. Traducere de Ion Negoïțescu, prefață de Romul Munteanu. București: Editura pentru Literatura Universală, 1967. 157 p.
3. ANDON, Victor. Vlad Ioviță și „raiul” anilor șaizeci. In: Literatura și arta, 1993, 18 martie.
p. 4.
4. AXINTE, Șerban. Am vrut să surprind cât mai viu sentimentul sovietic (Interviu cu Ștefan Baștovoi). In: Suplimentul de Cultură, 2007, nr. 143, 1- 7 septembrie, pp. 8 - 9.
ISSN 15848272
5. BADIU, Vasile. Din perspectiva actualității. Articole și studii literare. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1975. 216 p.
6. BAHTIN, Mihail. François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere. Traducere de S. Recevski. București: Editura Univers, 1974. 574 p.
7. BAHTIN, Mihail. Probleme de literatură și estetică. Traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile. București: Editura Univers, 1982. 598 p.
8. BAHTIN, Mihail. Problemele poeziei lui Dostoievski. Traducere de S. Recevski. București: Editura Univers, 1970. 383 p.
9. BANTOȘ, Ana. Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică. Ch.: Casa Limbii. Române „Nichita Stănescu”, 2010. 344 p. ISBN 978-9975-9529-8-9.
10. BARTHES, Roland. Plăcerea textului. Traducere de Marian Papahagi, postfață de Ion Pop. Cluj: Editura Echinox, 1994. 144 p. ISBN 973-9114-34-2.
11. BARTHES, Roland. Critică și adevăr (II). In: Romanul scriiturii. Antologie. Traducere de Adriana Babeti și Delia Șepețeanu-Vasiliu. București: Editura Univers, 1987, pp. 134-157.
12. BEȘLEAGĂ, Vladimir. „Podurile”: o carte paradoxală? In: Vladimir Beșleagă. Suflul vremii. Eseuri, articole critice. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1981, pp. 220-240.
13. BILEȚCHI, Nicolae. De unde vine Ion Druță? In: Nicolae Bilețchi, Pagini alese. Chișinău: Contrast - Design, 2016, pp. 273-280. ISBN 978-9975-4249-9-8.
14. BILEȚCHI, Nicolae. Romanul și contemporaneitatea. Chișinău: Editura Știința, 1984. 304 p.

15. BLOOM, Harold. *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*. Traducere și note de Rareș Moldovan. Pitești: Editura Paralela 45, 2008. 205 p. ISBN 978-973-470-342-5.
16. BLOOM, Harold. *Canonul Occidental. Cărțile și școala epocilor*. Traducere de Diana Stanciu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia. București: Editura Univers, 1998. 480 p.
17. BLOOM, Harold. *Canonul occidental. Cărțile și școala epocilor*. Ediția a II-a. Traducere de Delia Ungureanu, Mircea Martin. București: Editura Art, 2018. 687 p. ISBN 978-606-710-531-5.
18. BOLDEA, Iulian. *Canonul literar. Limite și ierarhii*. In: *Viața Românească*, 2009, nr. 3-4, pp. 53-58. ISSN 1220-6377.
19. BOOTH, Wayne C. *Retorica romanului*. Traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu. București: Editura Univers, 1976. p. 570.
20. BOTEZATU, Eliza. *Spiridon Vangheli sau mitul copilăriei*. In: Mihai Papuc (alc). *Spiridon Vangheli sau despre valorile copilăriei*. Chișinău: Editura Știința, 2015, p. 328. ISBN 978-9975-67-997-8.
21. BOURDIEU, Pierre. *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*. Ediția a II-a. Traducere de Laura Albulescu și Bogdan Ghiu. București: Editura Art, 2012. 445 p. ISBN 978-973-124-739-7.
22. BUBER, Martin. *Eu și Tu*. Traducere și prefață de Ștefan Augustin Doinaș. București: Editura Humanitas, 1992. 165 p. ISBN 973-28-0319-3.
23. BURLACU, Alexandru. *Critica în labirint. Studii și eseuri*. Chișinău: Editura Arc, 1997. 223 p. ISBN 9975-61-029-3.
24. BURLACU, Alexandru. *Refracții în clepsidră*. Iași: Editura Tipo Moldova, 2013. 366 p. ISBN 978-606-676-297-7.
25. BURLACU, Alexandru. *Texistențe*. Vol. 3. *Umbra lui Ulysse*. Chișinău: Editura Profesional Service, 2012. 280 p. ISBN 978-9975-4319-9-6
26. CĂLINESCU, George. *Ion Creangă. Viața și opera*. Iași: Editura Princeps Edit, 2008. 352 p. ISBN 978-606-523-032-3.
27. CĂLINESCU, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. București: Editura Minerva, 1988. 1054 p.
28. CĂLINESCU, Matei. *A citi. A reciti: către o poetica a (re)lecturii - cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale*. Traducere de Virgil Stanciu. Iași: Editura Polirom, 2003. 405 p. ISBN 973-681-175-1.
29. CĂLINESCU, Matei. *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Ediția a II-a. Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Iași: Editura Polirom, 2005. 472 p. ISBN 973-681-965-5.

30. CĂRTĂRESCU, Mircea. Postmodernismul românesc. București: Editura Humanitas, 1999. 568 p. ISBN 973-28-0984-1.
31. CERNAT, Paul. Despre noua proză basarabească în România. In : Observatorul Cultural, 2011. nr.580, 24 iunie, p. 12. ISSN 1584-4145.
32. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Dicționar de simboluri. București: Editura Polirom, 2009. 1072 p. ISBN 978-973-46-1286-4.
33. CHIPER, Grigore. Poezia optzecistă basarabească. Schimbare de paradigmă. Iași: Editura Tipo Moldova, 2013. 187 p. ISBN 978-606-676-179-X.
34. CHIVU, Marius. Salvați-mă la Roșia Montană. In : Dilema Veche, 2011, nr. 374, 14-20 aprilie, p. 6. ISSN 1841-3587.
35. CIMPOI, Mihai. ...așteptând cărți din ce în ce mai bune, le aud cum vin. In vol.: Serafim Saka, Aici și acum. 33 confesiuni sau profesii de credință. Chișinău: Editura Lumina, 1976, p. 125.
36. CIMPOI, Mihai. Cercul și scara („întrămarea” și „contrapunctarea”). In: Semn, 2008, nr.1, pp. 184-188.
37. CIMPOI, Mihai. Disocieri. Chișinău : Cartea Moldovenească, 1969. 208 p.
38. CIMPOI, Mihai. Faza aurorală a receptării operei crengiene. In vol.: Garabet Ibrăileanu, Nicolae Iorga, Eugen Lovinescu. Homer al nostru. Iași: Editura Princeps Edit, 2008, p. 24. ISBN 978-973-1783-69-7.
39. CIMPOI, Mihai, Nostalgia spațiului epic. In: Vlad Ioviță. Friguri. Nuvele. Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 4.
40. CIMPOI, Mihai. O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. Ediția a III-a revăzută și adăugită. București: Editura Fundației Culturale Române, 2002. 431 p. ISBN 973-577-342-2.
41. CIMPOI, Mihai. O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. București: Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2002. 368 p. ISBN 973-577-342-2.
42. CIMPOI, Mihai. Paul Goma: întoarcere la Ithaka. In: Metaliteratură, 2010, nr. 5-6, pp. 7-9. ISSN 1857-1905.
43. CIMPOI, Mihai. Sinele arhaic. Ion Creangă: dialecticile amintirii și memoriei. Iași: Editura Princeps Edit, 2011. 176 p. ISBN 978-606-523-141-2.
44. CIMPOI, Mihai. „Viața ca întreg ce continuă...”. In: Vasile Vasilache. Scrieri alese. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1986, p. 3-9.
45. CIMPOI, Mihai. „Un portret totalitar”. In: George Călinescu. Ion Creangă. Viața și opera. Iași: Editura Princeps Edit, 2013, p. 157-172. ISBN 978-606-933-873-5

46. CIOBANU, Ion Constantin. Prefață. In: Druță, Ion. Scrieri. Vol. I. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1989, p. 5.
47. CIOBANU, Mircea V. Proza din Basarabia: o evoluție sincopată. In: Sud-Est cultural, 2014, nr. 1-4, pp. 18-35.
48. CIOBANU, Mircea V. Romanul din Basarabia, a. D. 2009: „teme” și „strategii narative”. In: Sud- Est, 2010, nr.1, p. 56. ISSN 0035-2063.
49. CIOBANU, Vitalie. Dosarul Cheianu. In: Vitalie Ciobanu, Valsul pe Eșafod. 30 de pretexte literare și un Jurnal la Praga Chișinău: Editura Cartier, 2001, p. 284. ISBN 9975-79-133-6.
50. CIOBANU, Vitalie. Memoriile „fierbinți” ale perestroikăi. In: Viața Românească, 2009, nr. 11-12. ISSN: 1220-6377.
51. CIOCANU, Ion. Literatura română contemporană din Republica Moldova. Chișinău: Editura Litera, 1998. 440 p. ISBN 9975-74-201-7.
52. CIOCANU, Ion. O carte despre Ion Creangă sau bucuria și mâhnirea unei cărți. În: Literatura și arta, 1995, nr. 1, p. 4.
53. CIOCANU, Ion. Podurile vieții și ale creației. Studiu asupra creației literare a lui I.C. Ciobanu. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1978. 187 p.
54. CIOCANU, Ion. Rigorile și splendorile prozei „rurale” (Studiu asupra creației lui Vasile Vasilache). Chișinău: Tipografia Centrală, 2000. 152 p. ISBN 9975-78-036-9.
55. CIOCANU, Ion. Vocația aforisticului. In: Ion Ciocanu. Dialog continuu: Articole, eseuri. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1977, pp. 183-212.
56. CIOCULESCU, Șerban. Homer al nostru. Iași: Editura Princeps Edit, 2008. 149 p. ISBN 978-973-1783-69-7.
57. CODREANU, Theodor. Fenomenul artistic Ion Druță. Vol. IV. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008. 130 p. ISBN 978-9975-78-645-4.
58. CODREANU, Theodor. Spiridon Vangheli: mimesis și copilărie. In: Mihai Papuc, Spiridon Vangheli sau despre valorile copilăriei. Chișinău: Editura Știința, 2015, p. 238-257. ISBN 978-9975-67-997-8.
59. COGUT, Sergiu. Dialogism: polifonie, carnavalesc. Chișinău: Pontos, 2014. 238 p. ISBN 978-9975-51-565-8.
60. CORBU, Haralambie. Integritatea mesajului artistic. In: Haralambie Corbu. Interpretări. Articole de istorie și critică literară. Chișinău : Editura Cartea Moldovenească, 1970, pp.112-132.
61. CORBU, Haralambie. Ion C. Ciobanu. In: Prefață: Ion C. Ciobanu. Scrieri. Vol. I. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1977, pp. 324-332.

62. CORCINSCHI, Nina. Des-frânările crengiene și travestiul comic al dorinței. In: Sud-Est cultural, 2017, nr. 2, pp. 49-55.
63. CORCINSCHI, Nina. Imaginarul erotic în literatură. Chișinău: Editura Tipocrat Print, 2017. 250 p.
64. CORCINSCHI, Nina. Realitatea textualizată sau valențele ludicului. In: Nina Corcinschi. Soarele și păunul. Chișinău: Editura Profesional Servis, 2013, p.
65. CORCINSCHI, Nina. Romanul basarabean: „spectacolul” de candori al copilăriei. In: Mihai Papuc Spiridon Vangheli sau despre valorile copilăriei. Chișinău: Editura Știința, 2015, p. 51-55. ISBN 978-9975-67-997-8.
66. COROBAN, Vasile. Proza lui Vlad Ioviță. In: V. Ioviță. Dincolo de ploaie. Nuvele. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1979, pp. 234-263.
67. COROBAN, Vasile. Romanul moldovenesc contemporan. Ediția a II-a, revăzută. Chișinău: Editura Cartea Moldovenească, 1974. 353 p.
68. COSTANTINESCU, Pompiliu. Romanul românesc interbelic. București: Editura Minerva, 1977. 312 p.
69. **COSTIN, Iraida;** Burlacu, Alexandru. Creangă în dialogul textelor. In: Revista de Științe Socioumane, nr 1, 2015, pp. 142 -148. ISSN 1857-0119.
70. **COSTIN, Iraida.** Creangă în re-lectura lui Vlad Ioviță. In: Buletin de lingvistică, nr.17, 2016, pp. 71- 74. ISSN 1857-1948.
71. **COSTIN, Iraida.** Creangă în transpunerea subversivă a lui Vlad Ioviță. In: Orientări actuale în cercetarea doctorală. Bălți: Editura Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți, 2015, pp. 213- 220. ISBN 978-9975-3054-8-8
72. **COSTIN, Iraida.** Discursul ludic în proza lui Anatol Moraru. In: Revista de Științe Socioumane, nr.2/ (39), 2018, pp.83-92. ISSN 1857-0119.
73. **COSTIN, Iraida.** Elementul carnavalesc în „Povestea cu cocoșul roșu” de Vasile Vasilache. In: Tradiție și inovare în cercetare științifică, ediția a VI-a. Bălți: Editura Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți, 2017, pp. 10-12. ISBN 978-9975-50-202-3.
74. **COSTIN, Iraida.** Ion Creangă și proza basarabeană. In: Relevanța și calitatea formării universitare: competențe pentru prezent și viitor , consacrate celor 70 ani de la fondarea universității bălțene. Bălți: Editura Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți, 2016, pp. 11-12. ISBN: 978-9975-50-177-4.
75. **COSTIN, Iraida.** Ion Druță: modelul narativ în romanul copilăriei. In: Intertext, nr.3-4, 2018, pp. 143- 150. ISSN 1857-3711 / e-ISSN 2345-1750
76. **COSTIN, Iraida.** Lumea pe dos și paznicul subversiv (Vlad Ioviță în dialogul intertextual cu Ion Creangă). In: Philologia, nr.1-2, 2015, p.8-14. ISSN 1220-0484.

77. **COSTIN, Iraida.** Modelul Ion Creangă în exegeza basarabeană. In: Orientări actuale în cercetarea doctorală, ediția a V-VI- a. Bălți: Editura Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți, 2017, pp.52-54. ISBN 978-9975-3145-8-9.
78. **COSTIN, Iraida.** Modelul narativ crengian și intertextualizarea sa în proza basarabeană. In: Probleme de lingvistică generală și romanică”, ediția a III –a: „In memoriam: Grigore Cincilei”. Chișinău: Editura Universității de Stat din Chișinău, 2013, pp. 101-103. ISBN 978- 9975-71-363-4
79. **COSTIN, Iraida.** Paul Goma: copilăria temă cu variațiuni. In: Akademos, nr.1 (48), 2018, pp. 108- 113. ISSN 2231-0584.
80. **COSTIN, Iraida.** Paul Goma: (r)evoluția modelului. In: Tradiție și inovare în cercetare științifică, ediția a VIII-a. Bălți: Editura Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți, 2019, pp. 36-43. ISBN 978-9975-50-235-1
81. **COSTIN, Iraida.** Scriitura lui Nicolae Leahu: un festin intertextual. În: Revista de Științe Socioumane, nr.1(38), 2018, pp. 85-94. ISSN 1857-0119.
82. **COSTIN, Iraida.** Spiridon Vangheli: mitul copilăriei. In: Revista de Științe Socioumane, nr.3(37), 2017, pp. 32-43. ISSN 1857-0119.
83. **COSTIN, Iraida.** Ștefan Baștovoi: Feeria Infernului. In: Intertext, nr.1-2, 2019, pp. 219-226. ISSN 1857-3711.
84. **COSTIN, Iraida.** Vasile Vasilache: teatralitatea lumii. In: Philologia, nr.5-6, 2017, pp. 49-57. ISSN 1220-0484.
85. **CRĂCIUN, Gheorghe.** Autenticitatea ca metodă de lucru. In: Gheorghe Crăciun. Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice. Pitești: Editura Vlasie, 1994, p. 282. ISBN 973-9433-83-9.
86. **CRĂCIUN, Gheorghe.** Pulsul prozei. Ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun, prefată de Carmen Mușat. Iași: Editura Polirom, 2018. 376 p. ISBN 978-973-46-7597-5.
87. **CRISTEA, Valeriu.** Dicționarul personajelor lui Creangă: Columna amintirilor. Iași: Editura Princers Edit, 2009. 329 p. ISBN 978-606-523-022-4.
88. **CUBLEȘAN, Constantin.** Ion Creangă în conștiința criticii. Cluj-Napoca: Editura Tribuna, 2006.
89. **CUBLEȘAN, Constantin.** Ion Druță: conștiință a istoriei basarabene. Chișinău: Editura Cartier, 2015. 176 p. ISBN 978-9975-79-907-2.
90. **CURTESCU, Margareta.** Nou tratat de igienă stilistică. In: Contrafort, nr. 9-10, 2002, pp. 34-42. ISSN 1857-1603.
91. **DATCU, Iordan.** Gheorghe V. Madan, prozator și etnograf. In: Gheorghe V. Madan. Scrieri. Chișinău: Editura Știința, 2011, 428 p. ISBN 978-9975-67-750-9.

92. DIACONESCU, Mircea A. Ion Creangă :Nonconformism și gratuitate. Iași : Editura Princeps Edit, 2011. 191 p. ISBN 978-606-523-127-6.
93. DOLGAN, Mihail. Fenomenul artistic Ion Druță. In: Revista de lingvistică și știință literară, nr. 5-6, 2008, pp. 14-23.
94. DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie. Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului. București: Editura Babel, 1996. 530 p. ISBN 973-48-1027-8.
95. ECO, Umberto. Lector în fabula. Cooperarea interpretativă în textele narrative.Traducere de Marina Spalaș. Prefață de Cornel Mihai Ionescu. București: Editura Univers, 1991. 307 p. ISBN 973-34-0050-5.
96. Fenomenul artistic Ion Druță. Academia de Științe a Moldovei, concepție, întocmire, coord., red. șt., coaut. și resp. ed. M. Dolgan. Chișinău: Editura Tipografia Centrală, 2008. 756 p. ISBN 978-9975-67-572-7, ISBN 978-9975-78-645-4.
97. FRYE, Northrop. Anatomia criticii. Traducere de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu. București: Editura Univers, 1972. 341 p.
98. GAVRILOV, Anatol. Contribuția filozofiei dialogului la reinterpretarea raportului clasic obiect- subiect. In : Gavrilov, Anatol. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii: studii, articole, comunicări, prelegeri, fragmente. Chișinău: Editura Profesional Servis, 2013, 458 p. ISBN 978-9975-4319-7-2.
99. GAVRILOV, Anatol. Cuvânt propriu, cuvânt străin, cuvânt bivoc în „Amintiri din copilărie”. In : Anatol Gavrilov. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii. Studii, articole, comunicări, prelegeri, fragmente. Chișinău: Editura Profesional Servis, 2013, pp. 125-145. ISBN 978-9975-4319-7-2.
- 100.GAVRILOV, Anatol. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii: studii, articole, comunicări, prelegeri, fragmente. Chișinău: Editura Profesional Service, 2013. 500 p. ISBN 978-9975-4319-7-2.
- 101.GENETTE, Gérard. Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris: Editura Seuil, 1982. 468 p.
- 102.Geneza scriitorului (Dialog cu și despre Vasile Vasilache). In: Ion Ciocanu. Rigorile și splendorile prozei „rurale”. Studiu asupra creației literare a lui Vasile Vasilache. Chișinău: Editura Tipografia Centrală, 2000, pp.56 - 78. ISBN 9975-78-036-9.
- 103.GIGNOUX, Anne-Claire. La réécriture: formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman. Paris: Presse Paris Sorbonne, 2003. 197 p. ISBN 978-284-050-260-9.
- 104.GOMA, Paul. Din calidor. O copilărie basarabeană. Chișinău: Editura Basarabia, 1993. 431 p. ISBN 5-86892-457-6.

105. GRATI, Aliona. Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc. Chișinău: Editura Profesional Service, 2011. 335 p. ISBN 978-9975-4240-3-5.
106. GRATI, Aliona. „Cine nu are un basarabean să și-l cumpere!”. In: Aliona Grati. Cronici în rețea: metaliteratura.net. Iași: Editura Junimea, 2016, pp.138-146. ISBN 978-973-37-1969-9.
107. GRATI, Aliona, Corcinschi, Nina. Dicționar de teorie literară. Concepte operaționale și concepte de analiză a textului literar. Chișinău: Editura Arc, 2017. 499 p. ISBN 978-997-50-0036-9.
108. GRATI, Aliona. Mihai Cimpoi. Sunt un om de cultură devenit destin. Chișinău: Editura Prut Internațional, 2013. 244 p. ISBN 978-9975-69-652-4.
109. GRĂDINARU, Dan. Creangă. Monografie. București: Editura Allfa, 2002. 257 p. ISBN 973-81-7129-6.
110. GUȚAN, Ilie. Ion Creangă: Treptele receptării operei. Sibiu: Editura Alma Mater, 2003. 227p.
111. GUARDINI, Romano. Sfârșitul modernității: o încercare de orientare. Traducere de Ioan Milea. București: Editura Humanitas, 2004. 128 p. ISBN 973-50-0785-1.
112. HANGANU, Mihai. Motivul spectacolului în creația lui Vasile Vasilache. In: Limba Română, nr.3, 1998, pp. 92-94. ISSN 0024-3523.
113. HOLBAN, Ioan. Ion Creangă: Spațiul memoriei. Iași: Editura Princeps Edit, 2011. 161 p. ISBN 978-606-523-156-6.
114. HUIZINGA, Johan. Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii. Traducere de H. R. Radian. Ediția a II-a. București: Editura Humanitas, 1998. ISBN 978-973-50-264-3.
115. HROPOTINSCHI, Andrei. Cuplul comic. In: Revelația slovei artistice. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1979, p.11.
116. IBRĂILEANU, Garabet. Homer al nostru. Iași: Editura Princeps Edit, 2008. 149 p. ISBN 978-973-1783-69-7.
117. IONESCU-RUXĂNDIOIU, Liliana. Narațiune și dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar. București: Editura Academiei Române, 1991. 184 p. ISBN 978-973-270-123-2.
118. IORGA, Nicolae. Homer al nostru. Iași: Editura Princeps Edit, 2008. ISBN 978-973-178-369-7.
119. ISER, Wolfgang. Actul lecturii. O teorie a efectului estetic. Traducere de Romanița Constantinescu. Pitești: Editura Paralela 45, 2006. 468 p. ISBN 973-697-810-9/ 978-973-697-810-4.

- 120.JAUSS, Hans-Robert. Istoria literară ca provocare a științei literaturii. Traducere de Andrei Corbea. In: Viața Românească, nr. 10, Caiete critice, nr. 4, octombrie 1980, pp. 147-176. ISSN 1220-6377, ISSN 1220-6350.
- 121.LEAHU, Nicolae. Comedia cumană și vodevilul peceneg. Iași: Editura Timpul, 2008. 222 p. ISBN 978-9975-79-724-5.
- 122.LEAHU, Nicolae. Despre libera circulație a mărfurilor intertextuale. In.: Anatol Moraru. Turnătorul de medalii. Chișinău: Editura Prut Internațional, 2008, pp. 3-9. ISBN: 978-9975-69-988-4.
- 123.LEAHU, Nicolae. Erotokritikon. Vol. I. Făt-Frumos, fiul pixului. Ediția a II-a. Chișinău: Editura Cartier, 2011. 143 p. ISBN 978-9975-79-724-5.
- 124.LEFTER, Ion Bogdan. Despre identitate. Temele postmodernității. Pitești: Editura Paralela 45, 2004. 350 p. ISBN: 973-697-296-8.
- 125.LEFTER, Ion Bogdan. Introducere în noua poetică a prozei. In: Gheorghe Crăciun. Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice. Pitești: Editura Vlasie, 1994, p. 230. ISBN: 973-9433-83-9.
- 126.LOVINESCU, Eugen. Istoria literaturii române contemporane(1900-1937). București: Editura Minerva, 1989. 350 p. ISBN 978-973-210-159-9.
- 127.LOVINESCU, Vasile. Creangă și Creanga de Aur. București: Editura Cartea Românească, 1989. 206 p. ISBN 973-23-0064-7.
- 128.MAVRODIN, Irina. Romanul poetic. București: Editura Univers, 1977. 228 p.
- 129.MANCAȘ, Mihaela. Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983. 339 p.
- 130.MANCAȘ, Mihaela. Limbajul artistic românesc în secolul al XX-lea. București:Editura Științifică și Enciclopedică, 1983. 317 p.
- 131.MANOLESCU, Nicolae. Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc. București: Editura Eminescu, 1991. 284 p. ISBN 978-973-220-311-8.
- 132.MANOLESCU, Nicolae. Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură. Pitești: Editura Paralela 45, 2008. 1528 p. ISBN 978-973-47-0359-3.
- 133.MANOLESCU, Nicolae. Lecturi infidele. București: Editura pentru Literatură, 1966. 189 p.
- 134.MANOLESCU, Nicolae. Literatura română postbelică (Lista lui Manolescu). Proza. Teatrul. Brașov: Editura Aula, 2001, 429 p. 9738206235 (v. 2).
- 135.MARINO, Adrian. Biografia ideii de literatură. Vol. IV. Secolul 20 (Partea 2). Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2006. 338 p. ISBN 973-35-1008-4.

- 136.MARKIEWICZ, Henryk. Conceptele științei literare. Traducere, note și indice de Constantin Geambașu. Prefață de Mihai Pop. București: Editura Univers, 1988. 494 p. ISBN 978-9975-76-303-5.
- 137.MĂRĂSCU, Elena. Universul copilăriei și imaginea copilului la Chares Dickens, Ion Creangă și Mark Twain. Craiova: Editura Universitaria, 2006. 210 p. ISBN:973-742-540-5 ; 978-973-742-540-9.
- 138.MICU, Dumitru. Scurtă istorie a literaturii române, vol. III. București: Editura Iriana, 1996. 446 p. ISBN: 973-97026-4-3.
- 139.MILOI, Ionuț. Cealaltă poveste. O poetică a rescrierii în literatura română contemporană. Prefață de Ioana Bot. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2015. 290 p.
140. MINCU, Marin (coord). Canon și canonizare. Constanța: Editura Pontica, 2003. 156 p.
- 141.MINCU, Marin. Textualism și autenticitate. Eseu despre textul poetic. Constanța: Editura Pontica, 1993. 244 p. ISBN 973-95494-8-9.
- 142.MITITELU, Oxana. Singuri în fața lui Moloh. Totalitarismul comunist în literatură. Chișinău: Editura Gunivas, 2013. 200 p. ISBN: 978-9975-4467-2-3.
- 143.MOȚ, Mircea. Ion Creangă sau pactul cu cititorul. Pitești: Editura Paralele 45, 2004. 121 p.
- 144.MUNTEANU, George. Introducere în opera lui Ion Creangă. București: Editura Minerva, 1976. 240 p.
- 145.MUȘAT, Carmen. Perspective asupra romanului românesc postmodernist și alte ficțiuni teoretice. Pitești: Editura Paralela 45, 1998. 195 p. ISBN 973-943-321-9.
- 146.MUȘAT, Carmen: Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească. Pitești: Editura Paralela 45, 2002. 312 p. ISBN 978-973-231-963-5.
- 147.MUȘINA, Alexandru. În loc de postfață. In: Baștovoi Ștefan. Iepurii nu mor. Brașov: Editura Aula, 2002, p. 147. ISBN 978-606-827-206-1.
- 148.NICU, Ghenadie. Jurnal leșesc.... In: Contrafort, 2001, nr. 7-8, p. 45-50. ISSN: 1223-1576.
- 149.NOICA, Constantin. Sentimentul românesc al ființei. București: Editura Humanitas, 1996. 186 p. ISBN 978-973-280-634-0.
- 150.OȚOIU, Adrian. Trafic de frontieră, Proza generației 80. Strategii transgresive. Pitești: Editura Paralela 45, 2000. 32 p. ISBN 973-593-292-X.
- 151.PAVLICENCU, Sergiu. Tranziția în literatură și postmodernismul. Brașov: Editura Universității „Transilvania”, 2002. 133 p. ISBN 973-635-105-X.
- 152.PARASCAN, Constantin. Ion Creangă: Măștile inocenței. Chișinău: Editura Prut Internațional, 2006. 360 p. ISBN, 978-606-523-188-7.

- 153.PASCU, Carmen. Scriiturile diferenței. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană. Craiova: Editura Universitaria, 2006. 129 p. ISBN 978-606-14-1020-0.
- 154.PECIE, Ion. Phallusiada sau epopeea iconoclastă a lui Creangă. Pitești: Editura Paralela 45, 2011. 278 p. ISBN 978-973-471-125-3.
- 155.Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” 1960-1971. Introducere, antologie și traducere de Adriana Babeț și Delia Șepețeanu-Vasiliiu. București: Editura Univers, 1980. ISBN 978-9975-71-136-4.
- 156.PETRAȘ, Irina. Ion Creangă, povestitorul. București: Editura Didactică și Pedagogică , 1992. 96 p. ISBN 973-927-968-6, 978-973-927-968-0.
- 157.PETRESCU, Liviu. Poetica postmodernismului. Pitești: Editura Paralela 45, 1996. 176 p. ISBN 973-9291-82-1.
- 158.PERIAN, Gheorghe. Ideea de generație în teoria literară românească. Peterson, Julius. Generațiile literare. Traducere din limba germană și prefață de Sanda Ignat. Cluj-Napoca: Editura Limes, 2013. 189 p. ISBN 978-973-726-804-4.
- 159.PERIAN, Gheorghe. Scriitori români postmoderni. București: EDP, 1996, 222 p. ISBN 973-305-085-7.
- 160.PLĂMĂDEALĂ, Ion. Opera ca text. O introducere în știința textului. Chișinău: Editura Prut Internațional, 2002. 204 p. ISBN 9975-69-350-4.
- 161.POP, Ion. Un Ion Creangă „corosiv” și iconoclast. In: Arhivă, nr. 3, 2011, p. 45-49. ISSN 1844-8674.
- 162.POPOVICI, Constantin. Ion Creangă și basmul est-slav. Scrieri alese : [în 15 volume] Vol. 3 :. Chișinău: Academia de Științe a Moldovei, Institutul patrimoniului cultural, 2008. 212 p. ISBN 978-997-566-069-3.
163. PORTNOI, Ramil. Ion Creangă. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1955. 190 p.
- 164.PRUS, Elena. Poetica modalității la Proust. Iași: Editura Tipo Moldova, 2014. 235 p ISBN 978-997-572-012-0.
165. RACUL, Ivan, SENIC, Valeriu. Cu povestea nu se glumește. (Încă o dată despre „Povestea cu cocoșul roșu”). In: Comunistul Moldovei, 1973, nr. 5, pp. 67-72.
- 166.RĂILEANU, Vitalie. Confidență și confiență în „Nou tratat de igienă” de Anatol Moraru. In: Limba Română, 2002, nr. 11-12, pp. 154-156. ISSN 0024-3523.
- 167.RICŢEUR, PAUL. Eseuri de hermeneutică. Traducere de Vasile Tonoiu. București: Editura Humanitas, 1995. 303 p. ISBN 973-28-0511-0.
- 168.ROȘCA, Timofei. Dubla revelație a chemării. Studiu monografic despre creația literară, publicistică și pedagogică a lui Ion Iachim. Chișinău: Editura Pontos, 2006. 256 p. ISBN 997-572-183-4.

169. SAKA, Serafim. Aici și acum. Chișinău: Editura Lumina, 1976. 284 p.
170. SÂRBU, Inga. Alexei Marinat: amintiri dintr-o copilărie transnistreană. In: Akademos, nr. 2, 2017, pp. 120-126. ISSN 1995-4743.
171. SCARLAT, Mircea. Posteritatea lui Creangă. București: Editura Cartea Românească, 1990. 128 p. ISBN 978-973-230-174-6.
172. SIMION Eugen. Genurile biograficului. Vol. I. București: Editura Tracus Arte, 2018. 457 p. ISBN 978-606-664-943-8.
173. Simion Eugen. Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial. Iași: Editura Princeps Edit, 2011. 181 p.
174. SIMION, Eugen. Introducere. In: Ion Creangă, opere, col. „Opere fundamentale” a Academiei Române. București: 2000, p. 189-242.
175. SIMION, Eugen. Proza autobiografică. In: România literară, nr. 9, 1991, 28 februarie, p. 45-50. ISSN 1220-6318.
176. SIMUȚ, Ion. Incursiuni în literatura actuală. Oradea : Editura Cogito, 1994. 413 p. ISBN 978-973-906-415-6.
177. SITAR-TĂUT, Daniela. Lecția de literatură a Astei. In : Metaliteratură, nr. 5-6, 2010, pp. 91-97.
178. SPIRIDON, Monica, LEFTER, Ion Bogdan. Experimentul literar românesc postbelic. Pitești: Editura Paralela 45, 1998. 272 p. ISBN 973-9433-25-1.
179. STEINU, Vladimir. Ion Creangă. București: Editura Albatros, 1971. 142 p.
180. ȘIMANSCHI, L. Opera literară în postmodernitate. Chișinău: S. n., 2015. 184 p. ISBN: 978-9975-66-466-0.
181. ȘLEAHTIȚCHI, Maria. Cerc deschis. Literatura română din Basarabia în postcomunism. Iași: Editura Timpul, 2007. 216 p. ISBN 978-973-612-276-7.
182. ȘLEAHTIȚCHI, Maria. Literatura pentru copii: între inocență și nostalgia jocului. In: O istorie critică a literaturii din Basarabia (pe genuri). Chișinău: Editura Știința și Arc, 2004, pp. 165-195. ISBN 9975-61-360-8; ISBN 9975-67-467-4.
183. ȘLEAHTIȚCHI, Maria. Romanul generației '80. Construcție și reprezentare. Chișinău: Editura Cartier, 2014. 247 p. ISBN 978-9975-79-950-8.
184. TAMAȘ, Mircea. Misterele lui Harap-Alb: desăvârșirea inițiatică și învierea lumii. Timișoara: Editura Mirton, 2004. 269 p.
185. TIUTIUCA, Dumitru. Ion Creangă. Orânduiala lumii. Iași: Editura Princeps Edit, 2011. 203 p. ISBN 978-606-523-157-3.
186. TOFAN, Alina. Autobiografia ca eseu. Constantin Cheianu despre Perestroika la moldoveni. In: Metaliteratură, nr. 5-6, 2009, pp. 88-92.

- 187.TOHĂNEANU, Gheorghe I. Stilul artistic al lui Ion Creangă. București: Editura Științifică, 1969. 236 p.
- 188.TRANDAFIR, Constantin. Ion Creangă – spectacolul lumii. Galați: Editura Porto-Franco, 1996. 184 p. ISBN 973-557-359-8.
- 189.TUDORAN, Dorin. Devenirea semantică. In: Emilian Galaicu-Păun. Țesut viu. 10 x 10. Chișinău: Editura Cartier, 2011, pp. 180-212. ISBN 978-997-579-778-8.
- 190.ȚAU, Elena. Exerciții de identitate. Culegere de studii și articole. Chișinău: Editura Notograf Prim, 2015. 222 p. ISBN 978-997-584-006-4.
- 191.ȚAU, Elena. Fenomenul artistic Ion Druță. Vol. IV. Chișinău : Tipografia Centrală, 2008. ISBN 978-9975-78-645-4.
- 192.ȚURCANU, Andrei. Arheul Marginii și alte figuri. Chișinău: Cartier, 2020. 403 p. ISBN 978-9975-86-403-9.
- 193.ȚURCANU, Lucia. Ultima epifanie. Chișinău: Editura Arc, 1999. 188 p. ISBN 9975-61-111-7.
- 194.Din confesiunile scriitorului. In: Spiridon Vangheli. Bibliografie. Chișinău: Editura Litera, 1999, pp. 23-35. ISBN 9975-74-222-X.
- 195.VANGHELI, Spiridon. Și eu sunt Guguță. (Scriitorul în dialog cu cititorii săi). Chișinău: Editura Guguță, 2013. 140 p. ISBN 978-9975-4255-0-6.
- 196.VATTIMO, Gianni. Sfârșitul modernității: nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă. Traducere de Ștefania Mincu. Postfață de Marin Mincu. Constanța: Editura Pontica, 1998. 190 p. ISBN 973-95494-9-7.
- 197.VIANU, Tudor. Arta prozatorilor români. Chisinau Litera, 1997. 383 p. ISBN.9975-74-037-5.
- 198.VIANU, Tudor, CIOCULESCU, Șerban, CONSTANTINESCU, Pompiliu, STREINU, Vladimir. Ion Creangă. Metafora umorului. Iași: Editura Princeps Edit, 2009. 184 p. ISBN 978-606-523-061-3.
- 199.VIANU, Tudor. Studii de literatură română. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1965. 700 p.
- 200.WELLEK, Rene, WARREN Austin. Teoria literaturii. Traducere de Rodica Tiniș. București: Editura pentru Literatura Universală, 1967. 488 p.
- 201.ZAHARIA, Viorica, Ion Creangă și strategiile subversivității lui Vlad Ioviță. In: Ion Creangă în spațiu și timp. Aniversarea a 175-a din ziua nașterii. Chișinău: UPS „Ion Creangă”, 2012. 216 p. ISBN 978-9975-4379-3-6.

Declarația privind asumarea răspunderii

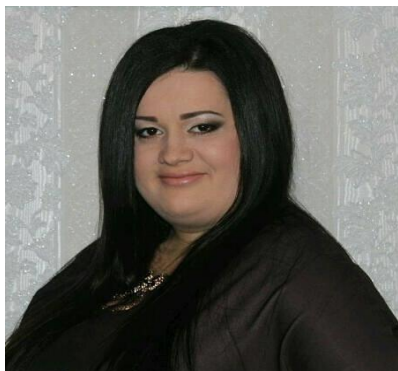
Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Costin-Băicean, Iraida

Semnătura_____

Data _____

CURRICULUM VITAE



Date personale:

Numele, prenumele: Costin-Băicean Iraida

Data și locul nașterii: 05.06.1988, s. Ustia, r-nul Glodeni

Republica Moldova

Date de contact:

Adresa: str. 31 August, 1989, bl 57, ap.16, mun. Bălți, MD-3100, Republica Moldova.

Telefon: 023160088 / 069492497

Email: iraidabaicean@gmail.com

Studii:

2012 – 2016 -Studii de doctorat în cadrul Institutului de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei.

2010 - 2012 -Master în Științe ale Educației, Tehnologii și principii educaționale moderne în limbile străine în cadrul Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți.

2006-2010 - Licențiat în Științe ale Educației, profesor de limba și literatura franceză și limba engleză în cadrul Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți.

1995 – 2006 - Studii medii din s. Ustia, R-nul Glodeni

Activitatea profesională:

2013 – până în prezent asistent universitar la Catedra de limba română și filologie romanică, Facutatea de Litere, Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți.

Stagii de perfecționare/instruire:

2011 - Seminar de formare: „*Programul Cadru 7 al Comunităților Europene de dezvoltare a cercetărilor și tehnologiilor*”, organizat la Bălți, de către AȘM.

2011 - Stagiul de formare: *Conception, création et gestion des systèmes d'information* - organizat la Bălți,

de către AUF.

2012 - Stagiu de formare: Développement des technologies éducatives - „*Création et gestion d'un enseignement ouvert et distant*”, organizat la Bălți, de către AUF.

2012 - Stagiu de formare continuă: Développement des technologies éducatives – „*Concevoir des tâches d'évaluation et évaluer des apprenants*”, organizat la Chișinău, de către AUF

2012 - Stagiu de formare: „*La perspective actionnelle et l'évaluation en classe de FLE*”, organizat la Bălți, de către AUF

2013 - Stagiu de formare: „*Perspectives de coopération entre les enseignants de français du secondaire et du supérieur de la République de Moldavie*”, organizat la Bălți, de către AUF.

2013 - Stagiu de formare continuă: Développement des technologies éducatives – „*Apprendre et enseigner avec TV5MONDE*”, organizat la Bălți, de către AUF.

2014 - Stagiu de formare: Développement des technologies éducatives – „*Utilisation des logiciels libres de droit pour le traitement des données audio et video*”, organizat la Chișinău, de către AUF.

2015 - Stagiu de formare: „*Terminologie juridique française. Aspects traductologiques*”, organizat la Bălțide, către AUF.

2015 - Stagiu de formare: „Développement des technologies éducatives – „*BASAR: Conception de scenarios d'apprentissage*”, organizat la Bălți, de către AUF.

2016 - Stagiu de formare: Ziua formărilor francofone – 1. „*Evaluarea: dimensiuni actuale*”; 2. „*Exploatarea resurselor numerice on-line la lecția de limbă franceză*”; 3. „*Pedagogia proiectelor. Predarea limbii franceze în cadrul unui proiect interdisciplinar*”, organizat la Chișinău, de către Asociația Profesorilor de Franceză din Moldova.

2016 - Stagiu de formare: Développement des technologies éducatives – „*Création et gestion d'un cours en ligne*”, organizat la Bălți, de către AUF.

2017 - Stagiu de formare continuă: La promotion de la culture de la qualité des services éducationnels dans le contexte de l'internationalisation de l'Université d'État „Alec Russo ” de Balti - „*La formation des compétences d' utilisation outils TIC lors des recherches scientifiques* ”, organizat la Bălți, de către USARB în parteneriat cu AUF.

2018 - Stagiu de formare: „*Élaboration du matériel didactique appuyé sur les TIC. Usages des cartes mentales*”, organizat la Chișinău, de către AUF.

2018 - Stagiu de formare continuă: „Strategii de învățare eficientă”, organizat la Bălți, de către membrii proiectului 561820-EPP-12015-1-DE-EPPKA2-CBHE-JP CREATING MOLDOVAN E-NETWORK FOR PROMOTING INNOVATIVE E-TEACHING IN THE CONTINUING PROFESSIONAL EDUCATION (TEACH ME).

2018 - Stagiu de formare continuă: „Tehnologii avansate de instruire prin utilizarea TIC”, organizat la

Bălți, de către membrii proiectului 561820-EPP-12015-1-DE-EPPKA2-CBHE-JP CREATING MOLDOVAN E-NETWORK FOR PROMOTING INNOVATIVE E-TEACHING IN THE CONTINUING PROFESSIONAL EDUCATION (TEACH ME).

2019 - Stagiu de formare continuă: „Exploitation des documents authentiques en classe de FLE”, organizat la Liceul Teoretic „Mihai Eminescu” din Bălți.

2020 - Stagiu de formare: „*Élaboration du matériel didactique appuyé sur les TIC*”, organizat la Bălți, de către USARB în parteneriat cu AUF.

2020 - Stagiu de formare online la modulul „*Crearea cursurilor pe platforma Moodle*” (inițiere), Centrul de Formare Profesională Continuă, USARB.

2020 - Stagiu de formare: „*Didactique du (pluri/inter)culturel et TIC*”, organizat la Bălți, de către AUF.

2021 - Stagiu de formare: „*MOODLE: Outils d'évaluation en ligne*”, organizat la Bălți, de către USARB.

2021 - WEBINARUL EDU APPS: „APLICAȚII INOVATIVE PENTRU ÎNVĂȚĂMÂNTUL PREUNIVERSITAR ȘI SUPERIOR”, organizat la Bălți, de către USARB.

2021 – Stagiu de formare: „*La projection didactique en classe de FLE*”, organizat la Bălți, de către AUF.

2021 – Stagiu de formare: „*L'utilisation des instruments digitaux dans le processus d'évaluation*”, organizat la Bălți, de către AUF.

2022 – Stagiu de formare: „*Crearea spațiilor educaționale prin intermediul platformei Moodle*”, Centrul de Formare Profesională Continuă, USARB.

2022 - Stagiu de formare: „*Evaluare. Succesul și insuccesul academic*”, Centrul de Formare Profesională Continuă, USARB.

2022 - Stagiu de formare: „*Psihologia motivației: de la teorie la practică*”, Centrul de Formare Profesională Continuă, USARB.

2022 - Stagiu de formare: „*Travailler les documents authentiques en classe de FLE, Dynamiser les pratiques de l'oral en classe de FLE, L'évaluation – un levier pour la réussite*”, organizat la Chișinău, de către AUF.

2022 - Stagiu de formare: „*Favoriser la prise de parole et multiplier les interactions orales en classe de FLE*”, organizat la Chișinău, de către AUF.

Participări la foruri științifice naționale și internaționale:

1. Colocviul Științific Comemorativ Național cu participare internațională:

„*Tradiție și modernitatea în abordarea limbajului, consacrată aniversării a 70-a de la nașterea lui Mircea Ioniță*”, Bălți, USARB, 26 noiembrie 2011.

2. **Colloque international:** „L’interculturalité à travers la linguistique, la littérature et la traduction”, Chişinău, ULIM, 29 mars 2012.
3. **Conferință Științifică Internațională:** „Predarea Limbajelor de Specialitate în Secolul al XXI – lea: realizări și perspective”, Chişinău, ASEM, 7 aprilie 2012.
4. **Colloquia professorum:** „ Tradiție și inovare în cercetarea științifică”, Bălți, USARB, 12 octombrie 2012.
5. **Colocviul științific internațional:** „Probleme de lingvistică generală și romanică”, Chişinău, 14 decembrie 2012.
6. **Colocviul științific internațional:** „Actualités dans l’enseignement des langues dans un contexte pluridisciplinaire”, Bălți, USARB, 29 martie 2013.
7. **Colocviul științific internațional:** „Reverberații ale modelului cultural francez în context european și universal”, Bălți, USARB, 19-20 aprilie 2013.
8. **Colocviul științific:** „Orientări actuale în cercetarea doctorală”, Bălți, USARB, 18 decembrie 2014.
9. **Conferință Științifică Internațională :** „Relevanță și calitatea formării universitare: competențe pentru prezent și viitor, consacrată celor 70 ani de la fondarea universității bălțene”, Bălți, USARB, 8 octombrie 2015.
10. **Colocviului național cu participare internațională:** „Lecturi in memoria acad. SILVIU BEREJAN”, Chişinău, IF, 12 noiembrie 2015.
11. **Colocviul științific:** „Orientări actuale în cercetarea doctorală”, Bălți, USARB, 4 decembrie 2015.
12. **Conferință națională cu participare internațională:** „Competitivitatea regională bazată pe cercetare, inovare și transfer tehnologic”, Bălți, USARB, 29 septembrie 2016.
13. **Colocviul științific:** „Orientări actuale în cercetarea doctorală”, Bălți, USARB, 2 decembrie 2016.
14. **Conferință Științifică consacrată omagierii a 181 ani de la nașterea scriitorului Ion Creangă, program triplex Chişinău – Iași – Tîrgu-Neamț, ediția a VIII – a**, Chişinău, AȘM, 27 februarie 2018.
15. **Colloquia professorum:** „ Tradiție și inovare în cercetarea științifică”, Bălți, USARB, 12 octombrie 2018.
16. **Conferința cu participare internațională** prilejuită de aniversarea a 26 de ani de la fondarea ULIM, Chişinău, 17 octombrie 2018.
17. **Colocviul Științific Internațional:** „Limba și literatura română în postcomunism”, Bălți, USARB, 26-27 octombrie 2018.
18. **Conferință Științifică consacrată omagierii a 182 ani de la nașterea scriitorului Ion Creangă, program triplex Chişinău – Iași – Tîrgu-Neamț, ediția a IX – a**, Chişinău, AȘM, 28 februarie 2019.

LISTA PUBLICAȚIILOR LA TEMA TEZEI:

1. Monografii (recomandată spre editare de consiliul științific)

1.1. monografii monoautor

1. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. *Ion Creangă și proza basarabeană*. Chișinău: Editura Guvinas, 2020. 277 p. ISBN 978-9975-3374-1-0.

2. Articole în reviste științifice

2.3. în reviste din Registrul Național al revistelor de profil

Categoria B+:

2. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Ion Druță: modelul narativ în romanul copilăriei**. În: *Intertext*, 2018, nr. 3/4 (47-48), p. 143-150. ISSN 1857-3711; e-ISSN 2345-1750. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/143-150.pdf

3. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Ștefan Baștovoi: „Feeria Infernului”**. În: *Intertext*, 2019, nr. 1/2 (49-50), p. 219-226. ISSN 1857-3711; e-ISSN 2345-1750. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/219-226_2.pdf

Categoria B:

4. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Paul Goma: copilăria temă cu variațiuni**. În: *Akados Revistă de știință, inovare, cultură și artă*, 2018, nr. 1 (48), p.108-113. ISSN 1857-0461. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/108-113_Paul%20Goma%20copilaria%2C%20tema%20cu%20variatuni.pdf

5. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Modelul narativ Creangă**. În: *Akados Revistă de știință, inovare, cultură și artă*, 2020, nr.1 (56), p. 137-142. ISSN 1857-0461; e-ISSN 2587-3687. Disponibil: http://akados.asm.md/files/1_20_137-142.pdf

6. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Creangă în exegeza literară**. În: *Philologia*, 2020, nr.1-2, p.126-133. ISSN 1857-4300; e-ISSN 2587-3717. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/126-134_2.pdf

Categoria C:

7. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **„Lumea pe dos” și paznicul subversiv (Vlad Ioviță în dialogul intertextual cu Ion Creangă)**. În: *Philologia*, 2015, nr. 1-2, p. 8-14. ISSN 1857-4300. Disponibil: https://philologia.ifr.md/archive/1_2015/2_Baicean_Lumea.pdf

8. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Vasile Vasilache: teatralitatea lumii**. În: *Philologia*, 2017, nr. 5-6, p. 49-57. ISSN 1857-4300. Disponibil: https://philologia.ifr.md/archive/3_2017/5_Baicean_Vasile_Vasilache.pdf

9. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Scriitura lui Nicolae Leahu: un festin intertextual**. În: *Revista de Științe Socioumane*, 2018, nr. 1(38), p. 85-94. ISSN 1857-0119. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/85-94_0.pdf

10. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. **Discursul ludic în proza lui Anatol Moraru**. În: *Revista de Științe Socioumane*, 2018, nr. 2 (39), p. 83-92. ISSN 1857-0119. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/83-92_1.pdf

3. Articole în culegeri științifice

3.3. în lucrările conferințelor științifice naționale cu participare internațională

11. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. Paul Goma: (r)evoluția modelului. În: *Tradiție și inovare în cercetarea științifică. Manifestare științifică cu participare internațională*, Bălți, Moldova, 12 octombrie 2018. Responsabili de ediție: Gașitoi N. Bălți, 2018, p.36-43 https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/36-43_7.pdf ISBN 978-9975-50-235-1 Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/36-43_7.pdf

12. COSTIN – BĂICEAN, Iraida. Creangă și proza basarabească: istoricul problemei. În: *Tradiție și inovare în cercetarea științifică. Manifestare științifică cu participare internațională*, Bălți, Moldova, 11 octombrie 2019. Responsabili de ediție: Gașitoi N. Bălți, 2019, p.14-17 https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/14-17_30.pdf ISBN 978-9975-50-243-6.

Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/14-17_30.pdf

Cunoașterea limbilor:

Înțelegere				Vorbire		Scriere	
Ascultare		Citire		Participare la conversație	Discurs oral	Exprimare scrisă	
1.	Română		C2	C2	C2		C2
2.	Franceză		C2	C2	C2		C2
3.	Engleză		C1	B2	B2		B2
4.	Rusă		B2	B2	B2		B2