

PAUL GOMA CU ALTĂ IMAGINE ARTISTICĂ A BASARABEANULUI

Dr. conf. univ. *Aliona GRATI*

PAUL GOMA WITH ANOTHER ARTISTIC IMAGE OF A BESSARABIAN

The paper attempts to prove that Paul Goma, the prose-writer, is the author of an alternative variant of literary type of Basarabean, an extrovert and eccentric one, different from the images of resigned, contemplative, peaceful, and serene characters of the literary cannon settled on territory between the Prut and the Nistru rivers after the retreat of the socialist realism.

Basarabeanul din romanele lui Paul Goma se dovedește a fi total diferit de personajele cu mentalități formate, resemnate, senine, evlavioase ale canonului literar instaurat după refluxul realismului socialist. Considerăm că, la un palier, basarabeni extraverși ai romanului *Din calidor* constituie o replică și o alternativă serioasă la galeria de personaje mioritice canonizate la un anumit moment în literatura dintre Prut și Nistru. La un alt palier, mai general, scriitorului îi reușește punerea în formă a unei realități umane care nu se lasă supusă plafonării și standardizării ideologice, rămânând structural deschisă și redefinibilă.

Se știe că, de-a lungul activității sale scriitoricești, Paul Goma și-a făcut un obicei din persiflarea „văicătorilor” și a sensibilităților necritice, din demontarea miturilor, precum și din satirizarea idolilor. Ceea ce a atras mereu atenția a fost intransigența sa în interpretarea istoriei, fapt care a atras, deopotrivă solidarizări și oprobrii. Istoria Basarabiei și soarta basarabenilor a fost întotdeauna în atenția scriitorului. „Pentru mine Basarabia înseamnă tot”, susține Paul Goma într-un interviu din 1990. Dragostea față de conaționalii săi se resimte în fiecare articol publicat sau interviu la temă. Și totuși, scriitorul are ce să le reproșeze basarabenilor. Lucrul pe care nu-l poate accepta scriitorul este că ei „au îndurat”, „au rezistat”, dar „nu s-au opus”. Într-un interviu, realizat de Dinu Mihail, Paul Goma afirmă că basarabeni „au suferit cumplit, au fost deportați, au murit prin Siberii, au fost împușcați – dar nu s-au opus. Basarabeni au rezistat... exact ca scriitorii români: au rezistat în sensul că au îndurat; că n-au pierit de suferință, de

umilință. Dar a rezista nu înseamnă doar a muri sub lovituri (fără să crâcnești), înseamnă și a da înapoi măcar a suta parte; înseamnă a protesta; prin gest, prin cuvânt; a rezista înseamnă cel puțin să urli tare atunci când ești lovit, nu, prin tăcere, să te faci complicele martirizatorului tău” [1].

Întrebarea e cum această poziție axiologică a omului Paul Goma a fost reprezentată artistic în literatura sa, în ce măsură imaginile basarabenilor evocați de „mărturisitorul istoriei netrucate” [2] converg spre o comprehensiune integratoare? Credem că până a fi un scriitor disident, Paul Goma este, mai întâi de toate, **creatorul unei variante alternative a tipului literar de basarabean**, diferit de imaginile personajelor resemnate, contemplative, pășuniste ale literaturii române din stânga Prutului.

Dincolo de comentariile privind reacțiile insurgente ale lui Paul Goma față de realitatea social-politică, se poate vorbi, cu siguranță, și despre o **replică în plan artistic a scriitorului**. Pe lângă dimensiunea contestatară, ostentativ discutată, autorului i s-a recunoscut meritul de a produce o scriitură care, pornind de la propria biografie, „se instalează durabil ca valoare în ficțiune și în regimul autenticității” [3]. Considerațiile unor personalități notorii – „un excepțional poet al cruzimii” (I. Negoșescu), „Disident Absolut” (I. Simuț), „estet al sadismului” (L. Hanganu) ș.a. – îi reabilitează, în mare, opera adeseori devastată de calificările denigratoare, punându-i în lumină prestața estetică. Odată declarat, echilibrul dintre cele două dimensiuni – disidența anticomunistă, antitotalitaristă și valoarea artistică – reclamă o punere a literaturii lui Paul Goma în descendența unei tradiții a meditațiilor etico-politice și, totodată, o reevaluare a acesteia prin integrare în și prin raportare la specificul literar. Mai cu seamă, romanul *Din calidor*, în care starea beligerantă este atenuată de sentimentul nostalgic al naratorului, îi reliefează capacitatea de a configura un univers literar relevant, în dialog cu cei mai importanți creatori europeni ai genului.

Deși o privire mai largă ar demonstra faptul că toată literatura scriitorului ilustrează **figura basarabeanului răzvrătit**, ne vom limita la romanul *Din Calidor*, din mai multe motive, e suficient să spunem ca aici găsim, cantitativ spus, cele mai multe personaje-basarabeni. Dacă e să dăm crezare teoriei psihanalitice, mediul și momentele importante din primii ani ai vieții unui om marchează evoluția lui mentală, fapt care ne justifică să căutăm anume în evenimentele rememorate și descrise în romanul *Din calidor* (1987 în franceză, 1989 în română)

structura și dispoziția organică pentru angajarea ulterioară a autorului. Nu ne vom limita nici la analizele de tip structuralist asupra procedeelelor stilistice și compoziționale, or, obediența față de canoanele formale a dus la câteva concluzii regretabile, potrivit cărora romanul lui Paul Goma nu ar corespunde condițiilor literarității. Ceea ce ne interesează sunt, pe de o parte, tensiunea moral-volitivă, accentul axiologic al scriitorului, conținutul ideatic și materialul de viață, care sunt elemente intrinseci ale structurii operei sale, și, pe de altă parte, modalitățile prin care acest material de viață capătă forme artistice, acestea din urmă fiind urmărite în raport cu altele afirmate de-a lungul istoriei evoluției genului.

Reconstituirile romanului *Din calidor* sunt „amintirile din copilărie” ale lui Paul Goma. În zadar însă vom căuta să fim plimbați prin paradiziace spații humuleștene sau prin tihnite și idilice ambianțe ale conacului boieresc, de genul celor imaginate de Ionel Teodoreanu sau Constantin Stere. Secvența temporală rememorată nu este una ce s-ar fi înscris în capitolul „secolul de aur al istoriei naționale”, Basarabia devine în prima jumătate a veacului trecut un teren de manevrare a unui realism grotesc, cu spectacole ideologice dintre cele mai bizare și mai inumane pentru locuitorii acestui ținut. În condițiile în care paradoxurile politice se țineau lanț, iar evoluția evenimentelor nu promitea un viitor izbăvitor, o copilărie nu avea șanse să se desfășoare în albia inițierilor firești. Efectele traumatizante au marcat într-un fel aparte structura evocărilor, dar această constatare nu ne va determina să exersăm pedante incursiuni în biografia autorului sau descifrări psihanalitice de obsesii și refuzări.

Nu încapă îndoială, Paul Goma s-a fixat în formula realistă a romanului românesc care descinde dintr-o bogată tradiție a prozei de evocare cu rădăcini mai vechi. Vizionarismul specific ne predisune la explorări în spațiul imaginației folclorice, iar tehnicile narrative datorează mult povestitorului popular. Romanul lui Paul Goma demonstrează un emblematic realism pe bază folclorică, diferit însă de cel cu implicații mistice din creația lui Ștefan Bănuș sau Fănuș Neagu, care figurează o lume obscură și plină de prejudecăți. *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.

Amintim că sărbătoarea carnavalului este una populară, îndeosebi europeană (de origine precreștină, dar absorbită de creștinism), de factură

optimistă, cu un caracter vesel, presupunând în cadrul unor ample petreceri grotești măști alegorice, costumații de deghizare. La origine carnavalul a fost un ritual, o largă *liturghie populară*, cu scopul principal al purificării. Acest complex ritual și ceremonial avea loc anual și urmarea răsturnarea completă a ordinii ierarhiei, descărcarea în public a sentimentelor și resentimentelor refulate, relaxarea și purgarea colectivă, renașterea spirituală, retrăirea timpului sacru.

Romanul lui Paul Goma ne surprinde prin bogatul repertoriu carnavalesc. De aici ne vine impresia stranie pe care o lasă comportamentul oarecum excentric al personajelor și, mai ales, al copilului cu preocupări de matur. 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 **basarabeanul slab, vulnerabil, marginalizat**, călcat în picioare de istorie capătă o **bizară măreție**.

Până la evadarea în „singurătatea turnului rilkean” a *Jurnalelor* sale, Paul Goma este creatorul unui nou cronotop – *cronotopul calidorului*. „Calidorul” este nu doar un motiv al subiectului, o metaforă a unui paradis transcendent sau o obsesie sublimată, pe care naratorul ar evoca-o într-o atmosferă învăluită de misticism evlavios, ci o trăire în plan real și terestru a timpului cu o organizare specifică în roman. Dovadă a unui fel aparte al raportului spațiu-timp ne stau configurațiile punctului de reper: „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...”, spațiu deosebit de cele private, închise ale salonului, căminului familial etc., ale romanului modern, proustian spre exemplu. Nucleul formator al romanului cu implicații estetice – cronotopul – este unul de origine carnavalesc-rabelaisiană.

Prin *calidor* trec toate destinele personajelor, aici se produce criza, se percep schimbările radicale și cotiturile neașteptate ale destinului, se iau hotărâri, se trece hotarul „bunelor maniere” etc. Acțiunile romanului se desfășoară în spațiul deschis al *calidorului*, sub cerul liber, în câmp sau în codru, în afara bordeielor întunecoase și sărăcăcioase („Borți, nu case!”). Mănenii lui Paul Goma sunt avizi de libertate spațială, „prepeleacurile” lor „de pază” fiind

adevărate „opere de artă”, de la înălțimea cărora poți „acoperi cu privirea o rază de cel puțin un kilometru”. Eroul scriitorului basarabean nu poate fi considerat un contemplativ introvertit, el este un „aurilă” (de la „aur” și „aiurit”), care își exteriorizează și chiar își expune zănaticele idei despre frumos. Reperetele acestei mentalități de etalare a sferelor private ține de folclor, mai concret, de creația populară comică. Paul Goma face parte din aceeași familie spirituală cu Ion Creangă și, în termenii lui Bahtin, el este un continuator al canonului carnavalesc al romanului european.

Poetica râsului la Paul Goma își trage sevele din cultura râsului popular și din genurile hibride ale „serios-ilarului”. Gravitatea absolutizării, proprie romanului modern, este slăbită de perspectiva ironică, patosul este înlocuit cu râsul sănătos de sorginte țărănească și puternic ancorat în folclor. E adevărat, în *Din calidor* râsul nu e zgomotos, ba chiar înăbușit, redus la limită, dar acesta reușește să consemneze o viziune profundă asupra lumii. El exprimă, în pofida oricăror distorsiuni ale istoriei, un optimism vital, propriu omului născut pe acest „picior de plai”. În lumea lui Paul Goma patimile se amestecă cu râsul și veselia, iar viața are franchețe de carnaval. Căci râsul leagă seria existenței individuale cu seriile altor existențe, de viața autentică și reală a coexistenței colective.

Carnavalul, dar și genurile dramatice ale folclorului român, stau între viață și cultură, acest lucru determinându-i formele și ritualurile specifice. Menționăm faptul că începutul romanului *Din calidor* este construit după schema retorică a genurilor dramatice populare. Oratoria naratorului este îndreptată în vederea provocării auditoriului, a facilitării *întâlnirii ontologice* a tuturor participanților la actul lecturii, a apropierei lor sub imperiul confortului familiar pe care îl implică râsul popular: „Galeria casei părințești din Mana este buricul pământului”. Autorul desemnează o viziune asupra lumii, pe care Constantin Noica a definit-o în următorii termeni: „Înțelepciunea aceasta, de a vedea nu ostilitatea lucrurilor, nici fragilitatea lor în cadrul universalei dușmăanii, ci frăgezimea vieții și a legăturilor dintre ele, este poate mai adâncă decât înțelepciunea obișnuită, a marilor tristeți”. Căci – susține filosoful român, preluând un pasaj din *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, – așa iaste rândul și obiceiul lumii acesteia. Și toată veselia și bucuria ei nu poate fi într-alt chip, până nu să umple cu jale; așijderea și jalea să umple cu veselie și bucurie” [4]. Această permanentă răsturnare a registrelor de sensibilitate umană marchează într-un fel aparte comportamentul și limbajul eroilor din roman.

Comportamentele neobișnuite și excentrice ale eroilor lui Paul Goma constituie elementele unui *realism grotesc*. Stihia grotescului pune amprente pe toate existențele romanului, bizazeria transmițându-se ereditar ca în renumita familie Buendia: „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 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)”.

Mănenii lui Paul Goma sunt nepoții lui Păsări-Lăți-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. Combinații ce frizează logica obișnuită, amintind într-un fel renumitele configurații zoologice ale personajelor medievale, pot fi întâlnite de-a lungul întregului roman. Menționăm, în acest sens, refrenul obsesiv: „învățătorul de la țară e un fel de țaran”, splendidele paradoxuri: „numai liberul lucrează ca un rob” sau „și doamna Y și domnișoara Z și dumneavoastră, doamnă, *sunteți doamne, vă permiteți să le faceți pe servitoarele, dar eu sunt țarancă, doamnă, eu nu-mi permit...*”, sau parodia celebrei mentalități arhaic-mioritice a țaranului basarabean: „și plânge Ivan, plânge cu lacrimi cât pearja... Și tu, *moldovean-cap-de-bou-omenos*, te simți dintr-odată nu-știucum, că l-ai nedreptățit, l-ai objiduit, l-ai ocărât pe creștin... Și te pomenești cerându-i iertare, tu lui, rugându-l să te ierte – el pe tine...”, fără a trece cu vederea structura absolut grotescă a cuvântului ce denumește spațiul natal evocat – „*Ba(Be)sarabia*” și, respectiv, a locuitorilor lui „*ba(be)sarabeni*”

Idiotismul e un fel de a trăi. Suciții lui Paul Goma se află la granița dintre viață și artă. Ei nu sunt actori comici, dar nici oameni proști și reduși. Caractere ambivalente, necomplimbile, excentrice, cu cele mai neașteptate posibilități, pendulând între o mască scenică și o viață interioară ocultată, oamenii „din calidor”, pe jumătate țărani, iar pe cealaltă jumătate învățători sau „premari”, au un fel aparte de rezistență – travestită cu preocupări elementare. Personajele memorabile ale romanului sunt tocmai țărani cu puține îngrijorări pentru agricultură, meseriași de talia lui Moș Iacob, care știa să facă bine doar „bortă în covrig” sau în lingură

(„pentru această «operație» avea cel puțin zece unelte”). Dar tocmai această simulare a conștiinței rudimentare i-a dezlegat gura clovnului / bufonului / marginalizatului în fața puterii: „Bine-ați venit, daraghie tovarăș’, obșteea m-o trimăs de să vă spui, de la inimă, că muuuul’ v-am mai așteptat! D-amu, c-aț’ venit, fiți bineveniț’!”. Astfel de scene burlești dezvăluie un umor hâtru și gros, un simț comic, oarecum excentric și ermetic, care necesită rapide asociații complexe, de natură filosofică și social-politică, un simț deosebit al subtilităților cuvântului și cunoașterea folclorului dramatic românesc.

Râsul relativizează tot ce îi separă pe oameni sau imprimă vieții o falsă gravitate. Râsul este un tip ideal de comunicare, care anulează distanțele. Să ne oprim spre a analiza doar un scurt episod:

„Uite că Mana noastră nu e moartă! Sufală, răsufală...”

– Uite, mamă, cum s-au culcat gardurile! Mama râde. Râd și ceilalți măneni care se întorc acasă împreună cu noi. Careva dă cu pălăria de pământ, de face: Bum!, mai ceva ca tunul:

– Așa-i, bre! S-o culcat, unu n-o mai rămas, măcar de sămânță, în picioare! Măcar de leac! Se bucură măneanul nostru, cu toate că îl va fi văzut și pe-al lui, culcat. De aici, de sus, din calidorul satului, gardurile de nuiete, doborâte, se văd ca niște rogojini întinse, așternute pe pământ, mai ales de-a lungul ulițelor. Civili și soldați, căruțe și soldați, tunuri și soldați și bucătării de campanie intră (un fel de a vorbi) în, din ogrăzi și grădini, trecând peste gardurile-rogojini”.

Fragmentul surprinde întoarcerea mănenilor din codrul care i-a adăpostit în vreme de război. Priveliștea ce li se așterne în față e macabră, satul și păpușoaiile sunt presărate de corpurile neînsuflețite, „răumirosoare” ale soldaților, iar ogrăzile gospodarilor au devenit teren de manevrare a tunurilor și carelor de război. Reacția ciudată a mănenilor, ilaritatea aproape dementială, care se instalează la vederea acestei anomalii, are forță reconfortantă, eliberatoare de sub imperiul tensiunii existențiale și dă măsură superiorității morale a omului. Râsul oferă speranța unei posibile reasezări a normalității în acest spațiu năpăstuit de invazii seculare și în viața mănenilor, desfășurată mereu pe muchia „refugiilor”.

În toate evenimentele romanului, râsul, mâncarea, băutura, petrecerile și sfera sexuală apar într-o strânsă îngemănare cu moartea. Splendidele carnavalizări ale morții exprimă o transgresare a sentimentului thanatic și a seriozității legate de el.

Exorcizarea morții, de regulă, se desfășoară după un ritual de *sărbătoare iconoclastă*, dar care niciodată nu ia forma revoluției grave, ci, dimpotrivă, instalează o voieșie și o ilaritate generală, un festin vesel, facilitând manifestările fără limite ale libertății: „Măi, și se-ncinge horă mare – de astă dată, de bucurie. Toată lumea bea, cântă, chiuie, plânge, urlă, bocește, cântă, râde-plânge și chiuie, chiuie lumea asta”. Scena în care tatăl își joacă crucea de pe mormânt se înscrie în linia tradiției carnavalului: „Apoi tata nu trântea crucea în mijlocul curții și n-o spârgea cu toporul; n-o stropea cu gaz și nu-i dădea foc. Și nu dansa, gol pân’la brâu, în cizmele lui, rusești, de foaie-de-cort, kaki; și nu se descălța de cizmele de pânză rusească și nu le azvârlea în foc, peste cruce, pe rând; și nu răcnea, dansând gol, desculț, cu o sticlă de vin în mână, cu păru-n ochi, cu ochii albi”. Bufonada tatălui, „întoarcerea pe dos” a mitului lui Hristos etalează un fel aparte a țaranului de a exprima tragedia umană, evitând preceptele autoritare bisericești. Dansul macabru însoțește și actul de ardere a cărților, urletele dementiale „Trăiască Gutenberg!” conținând în germene reînvierea „din cenușă” a miticei Phoenix – cartea. Criza declanșează Jocul carnavalesc al vieții. Dansurile sunt gesturi ale vitalității și au însemnele unor posibile existențe.

Basarabeni lui Paul Goma au un cult aparte al *orgiilor eliberatoare*, acestea fiind petrecute după anumite rânduieli și tabieturi, menite să facă deliciul participanților. Estetizarea ceremonialului de preparare a vinului are o profundă logică carnavalescă. De la „butnărie”, făcutul de „butii și butoai, poloboace și butoane, balerci și balercuțe, zăcători înalte și deje scunde, ciubere și donițe – tot ce se-nchega din doage și din cercuri...”, până la „amețeala specială, cu o specială durere de cap – dar nu supărătoare – biciuită, ciocabocănită, lipăită, hăuită, icnită”, pe care o creează băutura revigorantă, discursul face parada fanteziei luxuriante cu ecouri din poetica sărbătorilor dionisiace. Bogăția de senzații festive compensează privațiunile vieții cotidiene și descătușează refulările personale, vărsându-le în imensa energie colectivă. Trăirea în comun a dramelor și a bucuriilor are efect curativ, dialogul cu existența concretă devenind o alternativă viabilă la opțiunile însingurării și dogmatizării.

Prin reabilitarea corporalității Paul Goma se opune tendinței metaforizante a literaturii contemporane, descrierea jubilațiilor corporale denotă o concepție specifică de estetizare a cotidianului. E vorba de un realism de sorginte folclorică, care percepe materialitatea corpului

profund pozitiv, ca un început de viață și nicidecum ca o expresie vulgar-materialistă. De-a lungul anilor, cultul religios a sublimat excesiv corporalitatea și necesitățile ei, a transformat-o în noțiune abstractă, metaforizată, folclorul însă a evitat deprecierea metafizică a corporalității și i-a acordat valoare egală cu evenimentele naturale, împingând-o spre cotidian. În Evul Mediu grupurile sociale oficializate și clericii au tabuizat acest tip de limbaj folcloric, numindu-l indecent, l-au deversat în subtext, fără să reușească să-l lichideze complet. Însă tot ceea ce este reprimat sfârșește prin a reveni, răbufnind, la suprafață; memoria acestui „complex antic” exondează mai târziu în ceremonialele folclorice și, după câte vedem, în romanele provenite din matricea acestei spiritualități.

Lumea lui Goma este una materială, cu fragmente de poveste a trupului și a necesităților legate de el. Personajele sale hedoniste nu pot fi tratate drept cazuri de „naturalism”, „biologism” sau „fiziologie vulgară”. Nu se poate vorbi aici de patologii și efecte ereditare malefice, ci de o sensibilitate a naturalului, a percepției organice a lumii, care instaurează domeniul umanului și omenescului chiar și în condițiile unei realități mortifiante. Preocupările mature ale copilului „din calidor” fac dovada victoriei forțelor naturale asupra efectelor nefaste ale civilizației. Aventura scăldatului, cea a „mâncării”, splendidele imagini ce evocă „omenirea goală alergând prin viile-n floare” sunt încărcate de reminiscențe folclorice. Cu toată „depravarea” și „grosolană” etalată, aceste scene au ceva din sacralitatea riturilor, ele figurează dezmățul sacru al pubertății și restabilesc dimensiunile „fără-debătrâneții”.

S-a afirmat despre autorul romanului *Din calidor*: „El vede lumea dintr-o perspectivă moral-administrativă și vulgar-fiziologică” [5]. Se poate spune că această perspectivă este un element indispensabil viziunii carnavalești, pe care și-o asumă autorul, pe deplin justificată în economia romanului. În romanul *Din calidor*, Paul Goma își scoate temporar masca cinicului sarcastic din celelalte romane și o înlocuiește cu „blana de urs tândălit”, de sub al cărui chip se poate spune și lua în derâdere orice manifestare de autoritate. Semnificațiile romanului depășesc însă cu mult limitele temporale, spațiale, social-politice, construind imaginea omului al cărui destin este împins până la maximum, evoluează pe muchie, în poziția în care este posibilă orice răsturnare. Moralitatea, pentru Paul Goma, este o dimensiune înscrisă în structura umană, ea este cea care menține

echilibrul în condițiile fluctuante ale existenței cotidiene. Această moralitate se alimentează din materia vie a stihiei populare.

Imperativul moralității structurează narațiunea Tatălui, a cărui voce este investită cu sarcina de „a face lumină” în culoarele istoriei și ale politicilor administrative. Acest imperativ nu permite a idealiza istoria, a o mitologiza chiar și atunci când e vorba de figura sacră a lui Ștefan cel Mare. Trăgându-și căciula brumărie pe o ureche și mijindu-și țărânește ochiul, Tatăl aduce istoria în prezent, în planul orizontal al existenței autentice, și-o face familiară, o transformă în subiect de discuție la șezători: „S-a-nchinat, s-a-nchinat, că așa era moda pe-atunci – s-a prefăcut că se-nchină și polonezilor, și turcilor și ungurilor – dar i-a bătut el pe toți? Drept: pe rând, pe câte unul, cu ajutorul celorlalți... Da, bre, hătu-i ceara ei de is-to-rie! Dacă așa ne-a fost nouă datul... Să ne dăm cu ghinișorul, să ne mai închinăm – ca să nu pierim striviți, înghițiți de scumpii noștri vecini...”. Profanarea istoriei se produce după poetica carnavalului, ale cărui forme de disimulație instituie jocul semnificațiilor ambivalente. Replicile Tatălui reprezintă expresia ludicului popular cu rolul de a tempera și a preveni posteritatea asupra precarității și caducității demersurilor de sacralizare a evenimentelor istorice.

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. Oglindirea 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, formulele specifice povestitorului popular („carevasăzică”) stau lesne în vecinătatea excursiunilor de natură livrească: „Desigur, pictura, literatura – mai cu seamă poezia – au zugrăvit, cântat, consacrat alt punct-de-plecare; de-privire: fereastra”. Aspirația autorului în vederea creării unei polifonii muzicale se conjugă cu dorința orchestrării unei plurivocități autentice a discursului.

Modelul acestei hibridizări trebuie căutat, în primul rând, în genurile dramatice ale folclorului român, în structurile imaginarului popular, care leagă poetic ideologiile din toate timpurile și sferile: „Mănenii aveau colindele lor, «păgâne» și amestecate, doar câte un vers, cel mult o strofă se vâra să amintească despre Iisus, că s-a născut, apoi

numaidecât se întorceau la cerbi și brazi, la nunți cu stele, iar de colindat, colindau cum se colindă: în cete, umblând din gospodărie în gospodărie, după prietenie și neprietenie – și chiar dușmănie...”. Scriitorul preia de la aceste genuri modul de structurare a timpului și a spațiului în funcție de fenomenele naturale și evenimentele colective. Se instituie astfel un dialog cu modelele ce fac parte din același grup genetic, printre care cel al lui Creangă se profilează cu o deosebită pregnanță: „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 ...; și să povestesc iarna-pe-uliță; și sara-pe-deal; și *întreg Creangă*” (subl. n.). Fragmentul poate fi interpretat ca un manifest, o confesiune 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 polimorfic și inepuizabil.

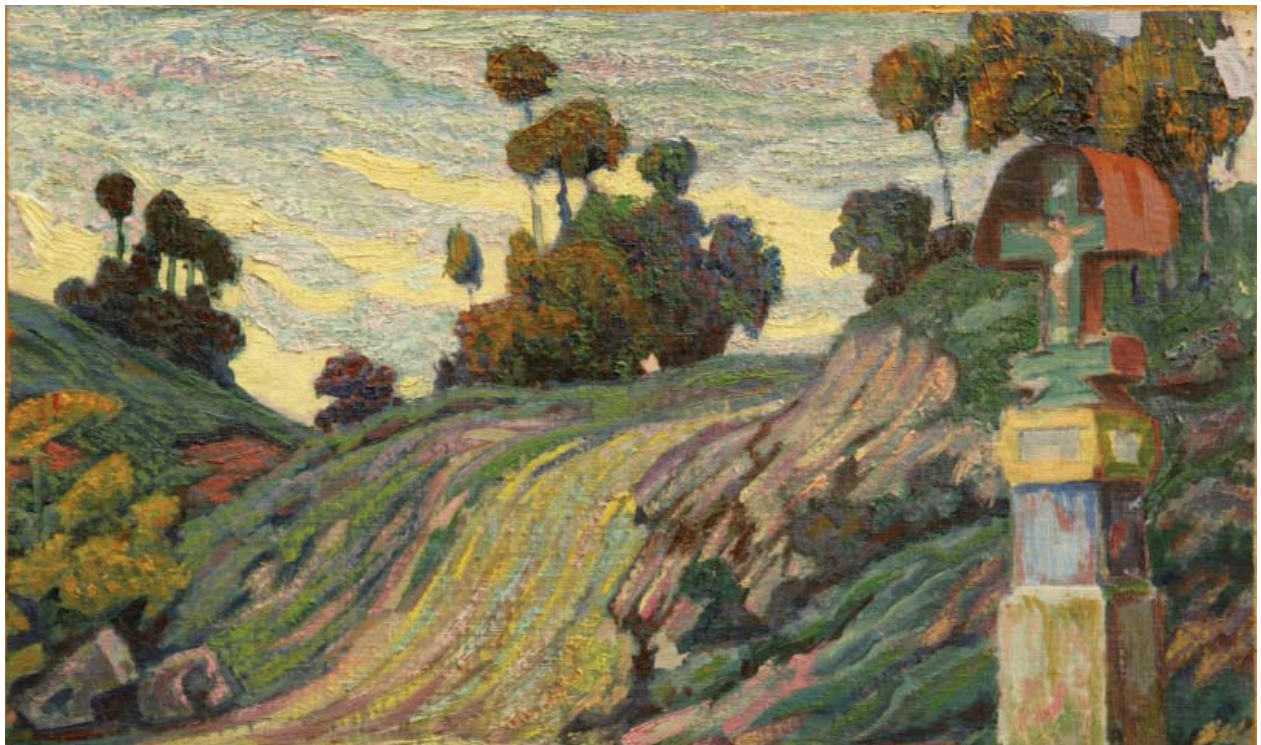
Enunțurile romanului glisează în regimuri sociale eterogene, retorica lor etalând varii sfere de utilizare: de la limbajul științific, cronicăresc la cel familiar, uneori chiar licențios. Dincolo de a le accepta sau nu, menționăm faptul că expresiile grosiere fac parte

din inventarul lingvistic (neoficial) al sărbătorilor populare și că sunt elemente structurale ale poeziei carnavalului. Ele reprezintă conștiința neoficială eliberată de ierarhiile și restricțiile autoritare și exprimă, în economia artisticului lui Paul Goma, dorința de a crea o lume polifonică, plurivocă, care să spună adevărul neoficial în toate modurile.

Conștiința „subversivă”, „disidentă” și „carnavalescă” caracterizează spiritul secolului al XX-lea. Paul Goma ne-a demonstrat încă odată că literatura este o sursă virtuală de libertate, o modalitate de demolare a constrângerilor și a limitărilor de tot felul.

Bibliografie

1. Dinu Mihail, *Paul Goma sau Predica în pustiu*. Chișinău: Magna-Princeps, 2010, p. 50. 80 p.
2. Adrian Dinu Rachieru, *Paul Goma și „Barbaria interpretării”*. În revista „Metaliteratură”, Anul VIII, nr. 3-4, 2008, p. 18-23.
3. Ion Simuț. *Reabilitarea ficțiunii*. București: Institutul Cultural Român, 2004, p. 192. 463 p.
4. Constantin Noica. *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. București: Humanitas, 1996, p. 348. 397 p.
5. Alex Ștefănescu. *La o nouă lectură: Paul Goma*. În: „România literară”. București, 2002, nr. 19-21, p. 9-10.



Pavel Șillingovski. *Peizaj cu troiță*. 1910. Ulei pe pânză