

PAUL GOMA: (R)EVOLUȚIA MODELULUI

Iraida COSTIN, asist. univ.,
Facultatea de Litere,
Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

Abstract: *This paragraph examines the impact of Creangă's narrative model on Paul Goma's prose. The relationship between the character and the author, the narrative figures, the stylistic dominants of the story „Amintiri din copilărie” by Ion Creangă and the novel „Din calidor” by Paul Goma are analysed. It examines the dialogical poetics of the novel, the dialectical relations of the bivoc word, the hybrid construction, plurilingvism, the instinctive genius sense of the language, the intrinsic elements of the narrative model in the line of the Creangă-Sadoveanu tradition.*

Keywords: *narrative model, bivoc word, hybrid construction, plurilingvism.*

1. Dialogul textelor. Un model subtil și complex de dialog artistic cu opera lui Creangă aflăm nu numai la Ion Druță, Vasile Vasilache, Vlad Ioviță, Spiridon Vangheli, dar, în primul rând (și nu mai puțin original!), la Paul Goma, cu precizarea că Goma face parte din categoria scriitorilor care r a d i c a l i z e a z ă tradiția. Conform propriilor afirmații referitoare la universul tematic al romanelor sale, acestea descriu două cicluri autobiografice: unul dedicat experiențelor copilăriei, ținutului natal, rememorate în condițiile exilului, celălalt surprinde experiența universului carceral.

Examinarea prozei lui prin prisma modelului narativ Creangă ar putea părea, la prima vedere, oarecum deplasată sau total eronată, dar, cel puțin, romanele „Din calidor” și „Arta refugii”, care recuperează primul copilăria, al doilea, adolescența, prin evocarea figurii memorabile a mamei, a bunicii „adoptiv” Moș Iacob, prin nostalgia spațiului paradisiac a românului fără țară, atât de inerent unui idiostil inconfundabil Paul Goma, nu pot fi receptate în toată splendoarea și semnificația lor fără ca să fie raportate la tradiția crengiană. Însuși autorul la un moment dat, spre sfârșitul romanului, ni se destăinuie: „Aveam de gând să povestesc – din calidor – culesul viilor; și după aceea să povestesc bine-bine tescuitul; și după aceea să povestesc tulpurelul; 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” [1, 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 că P. 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” [2, p. 238]. Exegeta consideră 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 inepuizabil” [2, 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 poeziei sale. Iată de ce valoarea romanului lui Paul Goma nu se reduce la documentarism sau la naturalism, ea stă, în primul rând, în **dialogismul** poeziei sale” [3, p. 155].

Aliona Grati, cea mai subtilă interpretă a romanului, își centrează discursul exegetic pe câteva 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” [2, p. 230 - 231].

Cercetătoarea romanului dialogic, A. Grati, a lansat teza că Paul Goma dă o „altă imagine artistică a basarabeanului”, o imagine care ne sugerează că acesta este Goma. Astfel, în galeria de portrete ale „copilului universal”, alături de Nică al lui Ștefan a Petrei din Humulești își află loc și micuțul Păulică din Mana.

Pornind de la tezele lui Mihail Bahtin despre „cultura populară a răsului”, A. 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 măneniul 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” [2, p. 233 - 234].

Se știe că maeștrii carnavalescului, ai ludicului ca sărbătoare populară, în opoziție față de 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*” [2, p. 231]. În „bogatul repertoriu carnavalesc” al romanului impresionează „comportamentul oarecum excentric al personajelor și, mai ales, al copilului cu preocupări de matur” [2, 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 **basarabeanul slab, vulnerabil, marginalizat**, călcat în picioare de istorie capătă o **bizară măreție**” [2, p. 232].

Problematizând taxonomia și terminologia, Mihai Cimpoi, dimpotrivă, e de părere că Paul Goma „repudiază formula lirico-simbolică de tip crengian-sadovenian, „sămănătorismul”, „regionalismul”, „mioritismul” [4, 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 e cazul să insistăm pe alte elemente ale modelului narativ Creangă, cum ar fi: răsul, grotescul, facilitarea *întâlnirilor ontologice*, puse deja în stabilirea raportului dintre modelul narativ crengian și romanul lui Goma. Tot așa nu e cazul să punem în plan comparativ „cruzimea” lui Creangă, scoasă la iveală de Valeriu Cristea și „cruzimea” lui Goma etc. Afinitățile sunt evidente și în planul explorării fondului paremiologic, a jocului de limbaj, remarcabil prin simțul instinctiv al limbii.

2. Cuvânt bivoc și plurilingvism. Textul lui Goma ca și cel al lui Creangă e înțesat cu alte structuri și relații dialogice, cum ar fi: **cuvânt bivoc, construcție hibridă, plurilingvism**. Creangă, așa cum a demonstrat Anatol Gavrilov în studiul „Cuvânt propriu, cuvânt străin, cuvânt bivoc în *Amintiri din copilărie*” [5, p. 304-331], fascinează prin poetica dialogică. Aceeași poetică e specifică, în mod incontestabil, și lui Paul Goma.

Dintre mai multe invenții de cuvinte reținem „Fărăarabia”, titlul unui capitol obținând o bogată interioritate. În „băjbăirea” (dacă e să apelăm la un cuvânt în spiritul de limbaj al prozatorului) intențiilor semantice ale acestui **cuvânt bivoc** „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, suflețel! 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, rusec... 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)...”. În scrisul lui Goma cuvântul bivoc e luat între ghilimele, evidențiat cu caractere italiice: *liberat, mamalijniki, tovariști praftesăr, svoboda* etc. Cuvântul bivoc, construcția hibridă, plurilingvismul fac tot farmecul discursului cu multe trimiteri la „textul lumii”.

Textele lui Goma sunt scrise cu alte texte între care se stabilesc relații dialogale ironizând sau parodiind: „Și ca să nu mai fugim și mai încolo, ne vânează prin păduri – cu ajutorul prețios al **cioabanului român, cel cu miorîța 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 hazai-kă...**(...) Mie-mi iei **jumătate de țară**, măi nerușinatule și **porcule de câine** ce ești tu..?(...) Cum răspunde Ivan – decăt 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-ntrre 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-odată **nu-știucum, că l-ai nedreptățit, l-ai obijduit, l-ai ocărât pe creștin...** Și te pomenești 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: **cătă-frunză-cătă-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...”.

Ironiile, parodiile și paradoxurile intensifică forța de expresie a relațiilor dialogice: „numai liberul lucrează ca un rob”; „... și doamna Y și domnișoara Z și dumneavoastră, doamnă” în continuare subliniat cu italiice de autor: „*sunteți doamne, vă permiteți să faceți pe servitoarele, dar eu sunt țărancă, doamnă, eu nu-mi permit...*”.

3. Copilul teribil față în față cu autorul. Este cazul să încercăm a pune în lumină un alt aspect ale modelului narativ, referitor la raportul dintre **autor și personaj**. Prin aventurile școlărești, prin calchierea situațiilor și tonalitate ironică romanele „Din calidor” și „Arta refugii” amintesc la tot pasul de *Amintirile* lui Ion Creangă, iar „jocurile copilului Paul Goma surclasează pe alocuri manifestările predecesorului literar” [6, p. 93]. Cu referire la natura prozei autobiografice a lui Goma, Daniela Sitari-Tăutu consideră că dificultatea interpretării pe text rezidă în insuficiența asimilării graniței dintre **ficțiune și non-ficțiune**, precum și cantonarea analiștilor în clișee tipologice perimate: „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 strămbătatea lumii sau pentru a medita asupra situației politice și istorice” [6, p. 92].

E o idee lansată ceva mai înainte de 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)” [7, p. 8]. E o observație în jurul căreia se va reveni pe parcursul re-ceptării 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” [7, 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” [7, 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” [7, 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 băiețuș 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 Gavrilov), formulează 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. (...)” [8, 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” [8, 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. Conștiința 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 formalști. 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 auctorial care generează bivocitatea sau dialogismul intern al „structurii intraatomice” a cuvântului enunț” [5, 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 ocoluri 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 geamlăc...) – 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... înmuiase (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 i 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 copiii 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 puneă, 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 româniei, În refugiu, Au venit româniei, 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. B.) nu va mai fi existând nici casa-școală cea făcută de tata cu mâinile 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...” [1, 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 grăunțele de grâu – pentru cine are urechi de auzit”.

4. 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” [9, 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” [9, 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 Jacob, vecinul - „**premar**”, alți locuitori extrem de memorabili și pito-

rești prin limbaj, prin maniera lor de a interpreta lumea. Autorul, în caracterizarea lui Moș Iacob, de exemplu, împrumută cuvintele personajului: „Nu știu dacă Dumnezeu i-a dat lui Moș Iacob **oleacă de mână de-agiutoriu**’, dar știu 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 amețea 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 tânțuia 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 multicel. 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 „fiecăruie sau non-fiecăruie”, 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 fu-sele, 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 albăstrui, **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 poeticii unui roman egocentrist, experiențialist.

Impactul lui Creangă asupra prozei lui Paul Goma nu trebuie exagerat, dar nici subestimat. 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.

Bibliografie:

1. GOMA, Paul. *Din calidor. O copilărie basarabeană*. Chișinău: Editura Basarabia, 1993.
2. GRATI, Aliona. *Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc*. Chișinău: Profesional Service, 2011.
3. BURLACU, Alexandru. Paul Goma: voci în calidor. In: Burlacu, A. *Refracții în clepsidră*. Iași: Tipo Moldova, 2013.
4. CIMPOI, Mihai. Paul Goma: întoarcere la Ithaka. In: *Metaliteratură*, 2010, nr. 5-6.
5. GAVRILOV, Anatol. Contribuția filozofiei dialogului la reinterpretarea raportului clasic obiect-subiect. In: Gavrilov, A. *În căutarea de noi repere pe drumul gândirii: studii, articole, comunicări, prelegeri, fragmente*. Chișinău: Profesional Servis, 2013.
6. SITAR-TĂUT, Daniela. Lecția de literatură a Astei. In: *Metaliteratură*, 2010, nr. 5-6.
7. SIMION, Eugen. Proza autobiografică. In: *România literară*, 1991, nr. 9, 28 februarie.
8. BUBER, Martin. *Eu și Tu*. București: Humanitas, 1992.
9. SIMION, Eugen. Introducere. In: *Ion Creangă, opere*, col. „Opere fundamentale” a Academiei Române, București, 2000.