



Ludmila ȘIMANSCHI

Doctor în filologie, conferențiar cercetător, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”. Domenii de preocupare: istorie literatură, teoria literaturii, hyperliteratură, folcloristică, studii culturale. Cărți publicate: *(Auto)ironia și (auto)parodia în „Levantul” de Mircea Cărtărescu*, Chișinău, 2014; *Opera literară în postmodernitate*, Chișinău, 2015.

### PROZĂ SCURTĂ: AVENTURA FORMULELOR NARATIVE (CU REFERINȚĂ LA B. P. HASDEU, C. NEGRUZZI, L. DONICI, P. GOMA)

În dinamica evoluției fenomenului literar românesc, clișeul prozei scurte ca exercițiu de stil în vederea elaborării pânzelor ample, ca *anticameră* a romanului, a fost anulat și genul își afirmă hotărât autonomia. Dacă în 1991 Ion Vlad în „Lectura prozei” [1], după ce analizase diacronic-problematizant devenirea literară, determină un șir de cauze care au provocat situația *specială* a prozei scurte: puțini prozatori *specializați* („Proza scurtă autohtonă și-a aflat primii maeștri în epoca pașoptistă, când modelele clasice și romantice adaptate n-au putut consolida o tradiție” [1, p. 72]), nuveliștii importanți au scris romane prin care s-au afirmat și care au estompat proza scurtă; astăzi prejudecata aceasta nu mai există. Vom cerceta analitic discursul din proza scurtă a lui B. P. Hasdeu, C. Negruzzi, L. Donici, P. Goma din perspectiva mutațiilor survenite: „terenul favorabil al experiențelor și în direcția inovării compoziției” [2, p. 123].

De multe ori, după o reconsiderare substanțială critică actualizată, se descoperă faptul că proza scurtă a unor scriitori renumiți propune o imagine mai bogată și mai variată decât aceea cu care ne-au obișnuit romanele, căci se remarcă diversitatea temelor și a strategiilor narrative. Astfel autorii dovedesc în textele de proză scurtă mobilitate și vivacitate nebănuită. Proza scurtă își reconfirmă insistent poetica ambițioasă și severă, invitând la concentrare și focalizare analitică, deci esențializare: „formă literară distinctă, structurată, riguros compusă și articulată ca procedee, coduri și mecanism” [2, p. 99] și ajunge formă a experimentului narativ prin excelență, proteică și heterogenă.

Scriitorii contemporani recunosc faptul că proza scurtă nu e un gen minor, subapreciat, ci unul foarte dificil, căci solicită să scrii la același nivel, consistent, dens, cu putere de *convingere maximă* [3]. După revirimentul din 2017, „acum e un curent, un lucru foarte

bun” [4] și presupune un cititor avizat: „publicul prozei scurte este parte din acel public restrâns care nu cade în plasa comercialului bine pictat la suprafață, un public fidel literaturii de calitate” [5], nu anunță și nu prefațează nimic, își afirmă statutul de subgen independent. Dacă la 1960 prin proza scurtă se puteau reînnoi cel mai ușor formulele, temele, tiparele, acum ea oferă șansa polilectaului: „Așadar, într-un volum de *short stories* vei trece prin diferite lumi, stări, genuri muzicale, picturi etc., și-ți va plăcea pentru că e dorit să-ți placă diversitatea” [7].

În continuare vom urmări aventura formelor scurte în cazul manifestărilor unice și individuale: B. P. Hasdeu, C. Negruzzi, L. Donici, P. Goma, pentru a identifica disponibilitatea lor de a căuta noi strategii narrative.

Proza scurtă a lui Bogdan Petriceicu Hasdeu denotă maturitate deplină și semnul unei voințe constructive, tinzând spre afirmarea disponibilităților de excepție. Nuvela *Duduca Mamuca (Din memoriile unui student)*, varianta ieșeană din 1863, rescrisă apoi în *Micuța. Trei zile și trei nopți din viața unui student*, varianta bucureșteană din 1864, reprezintă textul care a provocat istoricii literari români prin polimorfismul discursiv: scriere cu destinație distractivă, nonconformistă în spiritul epocii, dar și vindicativă. Textele-variațiuni *Duduca Mamuca* și *Micuța* [8], în virtutea faptului că reprezintă un caz foarte interesant de combatere literară a adversarului, pot fi investigate astăzi și sub aspectul realizării unui raport dialogic al variațiilor. Cele două texte alcătuiesc o configurație intratextuală, dezvăluind proiecte diferite prin schimbarea structurii cronotopice, care devin purtătoare

ale unor poziții discursive. Nuvela se prezintă ca parabolă inversată, dar șirul epic nu se reduce la zicerea modului de aplicare a rețetelor din *Ars amandi* de Ovidiu. Libertatea formei și originalitatea narativă în nuvela lui Hasdeu atrage după sine necesitatea subminării literaturii anterioare, pentru a se impune. Registru ludic al mijloacelor formale, comedia formelor și a teoriilor literare descoperă existența unui spirit acut al gratuității literaturii. Nuvela nu e doar o reinterpretare parodică a compoziției operelor romantice, ci este replica construcției lor rigide. Prin jocul efectelor de distanțare narativă se manifestă libertatea creativă și dialogismul polemic intertextual. Duplicitatea jovială interioară a scriitorului ținea atunci de tendința nonconformistă față de tradiția literară, evadată în parodie, care impunea o erudiție perfect stăpânită și o desfășurare de idei debarasantă de orice rigiditate pedantă.

Constantin Negruzzi, care se mai complăcea în nuvela *Zoie* în stilul siropos romantic, în *O alergare de cai* renunță la „cosmopolitism” și prezintă evenimentele aparent tragice, detașat. Gravitatea în prezentarea evenimentelor e anulată treptat prin comentariul aluziv ironic al autorului-narator, urmat de simularea prin mecanica goală a stărilor afective romantice și, în fine, recurgerea la autoparodie. Se pune miza pe jocul vocilor narrative, ambiguitatea referentului e o strategie discursivă asumată de povestitor peste care se suprapune ironia. Prozatorul alege soluția unei narațiuni sofisticate, astfel poate răsturna procedeele prozei romantice în duplicatul lor parodic, folosind contrapunctul, intertextul și mixajul de stil. Dialogarea parodică a sensurilor la Negruzzi se obține prin

presiunea reciprocă a unităților textuale. Nuvela devine o operă autonomă care pare a-și pierde pe drum obiectul parodiat, structura inovatoare, în raport cu clișeul structural, ia forma unei conexiuni intratextuale ce se manifestă exclusiv ca atitudine a autorului față de construcția textului.

Scriitor cu dublă obârșie, supranumit și personalitate remarcabilă a lumilor conexe: română, rusă și franceză, Leon Donici-Dobronravov este un caz complex, insolit care a realizat un transplant benefic de registre tematice și stilistice inedite în corpul literaturii române. Prozatorul e format în cadrul renașterii culturale ruse de la începutul secolului al XX-lea, în spiritul acestei tradiții, scriitorul român va subordona în textele sale detaliul realist, faptele empirice exterioare sarcinii de a dezvălui esența lucrurilor, psihologia personajelor, de a crea o atmosferă particulară. Discursurile literare cu profetii de profunzimi ale lui Leon Donici *Nivelații*, *Marele Archimedes* și *Scrisori pariziene* esențializează autoficțional drama refugierii de dictatura sângeroasă a bolșevicilor și efortul de a armoniza interesele divergente ale lumilor rusești și românești în Basarabia, militând pentru cauza românească a Basarabiei la Paris și subminând strategiile comuniste ale mancurtizării ființei umane prin relevarea lucidă a esenței comunismului în complexitatea ei tragică. Problema refugierii politice ca destin istoric tragic este dominantă în proza scurtă a lui Leon Donici ce poate astăzi ajuta la reconceptualizarea politicilor migrației operate de sistemele social-politice moderne și contemporane.

În schița *Nivelații* Leon Donici tematizează trauma psihologică a migranților ruși

din Basarabia, invocând parabolic deșteptarea din somnul morții a lui Lazăr, intertextualizată din nuvela *Eliazar* de Leon Andreev: „Această nuvelă mi-o reamintesc privind la refugiații veniți acum din împărăția ce se zugrăvește în închipuirea noastră ca o țară legendară.” [9, p. 237]. Naratorul încearcă să citească autentice stările umane de pe chipul refugiaților, dar etalează doar indiferența. Constatările observației atente sunt cât se poate de neobișnuite: oamenii care s-au salvat de teroarea roșie sunt fără impresionabilitate, a rămas doar umbra oamenilor, care denotă apariția unei „generații noi încă nevăzute și necunoscute.” [9, p. 237]. Automatizarea și moartea spiritului ascunde o tragedie profundă: „Stau la masă într-o tăcere adâncă și surdă. Niciun zâmbet. Nicio schimbare de cuvânt. Automați.” [9, p. 237]. Indiferența domină sufletele refugiaților, fiind cauza tocirii interioare, dar și a nivelării manipulatorii la care au fost supuși în cei trei ani de domnie bolșevică. Deprimerea cu urmările rânduiei bolșevice sunt drastice: insensibilitatea în cazul omorurilor și întronarea unui urât nemărginit. Scriitorul descoperă, analizând problema socialismului literaturizat mistic de Dostoievski în romanul *Dracii*, că această nivelare-uniformizare instaurează domnia mediocrității, obișnuința de a vedea dracii, și aduce omul în pragul alienării totale: „Împărăția nivelării rar îi produsă prin foc și sabie. Ce nebunie!” [9, p. 239]. Umbrele osândiților la moarte devin în nuvela *Marele Archimedes* numere, cu care operează regimul, subordonate unei voințe ordonatorii supreme, și urmează o viață mai automată decât odinioară, se mișcă într-un spațiu terifiant, anihilator de ființă: „Oamenii

ca oamenii... Dar totuși, se simte ceva în ei... se simte ceva îngrozitor, ceva din lumea cea pe care n-o cunoaștem.” [9, p. 64].

În textul *De la Petrograd în Basarabia* sunt reconstituite destinele surghiuniților din cauza violenței, brutalității și criminalității regimului totalitar, motiv care a stat la baza relocalizării forțate: „Autoritățile au proclamat teroarea roșie. Viața în Petrograd se făcea imposibilă. Gândul de a părăsi Petrogradul îmi cuprinse inima, în fiecare zi mai adânc și mai puternic. Dar nu știam ce încercări mă așteptau pe calea aceasta ce mi se părea atât de ușoară.” [9, p. 231]. Structurile traumatizante autogeneratoare sunt intercalate în relatările conflictului, personajele sunt victimele unui puternic șoc politic și cu greu pot reflecta asupra cataclismelor istorice, re trăite dureros în amintiri, pentru a reînoda memoria. Autorul, insistând pe autobiografic, fragmentaritate narativă și dinamicitatea circulară, repetitivă, creează un univers tensionat și claustrat. Personajele-refugiați sunt aruncate în tumultul necunoscutului, al ambiguității existenței. Textul configurează un fundal istoric aliniat unuia personal, din care transpare destinul violent al supraviețuirii și al necesității de a-și negocia și resemnifica identitatea și locul în lume odată cu disoluția lumilor din trecut și a celor în care personajele trăiesc. Analizând fizionomia scriitorului-refugiat rus, descoperă ciudățenia lui, pierderea sensului realității în așteptarea schimbării regimului și potențarea rolului de jertfă: „Nu știi că mai există vreun alt subiect atât de dureros ca soarta scriitorului rus în refugiu, care trăiește tragedia rusă mai profund, mai bolnăvicios decât alți emigranți. Îndurând toate mizeriile vieții cot la

cot cu compatrioții săi, el n-are nici posibilitatea să mărturisească în plină voie ceea ce cugetă, deoarece toate publicațiile, fie ziare, fie reviste, sunt organe de partid *par excellence*.” [9, p. 215]. Întreaga literatură în refugiu devine astfel o neconținută literatură de amintiri și suspine, din care lipsește adâncă cugetare, pătrunderea sensului profund al evenimentelor petrecute: „Refugiu e un examen greu al soartei, la care au căzut aproape toți, e cea mai strașnică încercare.” [9, p. 221].

Textele sale au o dublă tematizare: definind fenomenul cultural și social al literaturii migrației, cât și al literaturii despre migrație, o literatură a relației între spații, culturi, limbi diferite. Literatura migrației a reprezentat o șansă de reînnoire a literaturii naționale și de deschidere către spațiul literaturii mondiale, dar și un rezultat al modernizării culturale: revendicându-și dreptul la cuvânt, scriitorul-migrant preschimbă traumatismul experienței în noi și inedite problematici. Refugierea devine din temă a unor scrieri autoficționale, mai mult sau mai puțin documentare, o poetică a scrisului literar care interoghează politica societății și a stereotipurilor ei. Depășind taxarea scrierilor care tematizează refugiarea drept „literatură a compasiunii” sau „literatură a îndurerării”, marginalizată la emotivitate și sentimentalism care se substituie eventualelor calități artistico-estetice, astăzi Leon Donici își revendică un univers literar concentrat și complex, maturizat, care capătă caracteristicile concretizării particulare a unui discurs mai cuprinzător și profund despre nestatornicia contemporană a certitudinilor și a convingerilor, acea permanentă stare de refugiere a omului în/ prin lume și istorie pe care migrantul,

trecut prin trăirea acelei rupturi existențiale, o poate pătrunde în adâncime.

Un caz deosebit reprezintă volumul de proză scurtă al lui Paul Goma *Camera de alături* (1968), care, după o revenire de interpretare actualizată fără prejudecăți, îl redescoperă pe autor cu variate disponibilități narative și ne determină să nu-l citim și judecăm din perspectiva romanelor. Este cartea cu care debutase în 1968. În 1966 depusese la editură romanul *Ostinato*, dar i se refuză publicarea, cu pretextul că „nu se putea debuta cu un roman, numai cu un volum de proză scurtă” [10, p. 12]. Cedând cerințelor mai degrabă sociale, decât politice, acceptă, căci își dorea să simtă normalitate vieții de scriitor, cu cronici la activ, răspuns din partea criticilor care nu putea veni decât în cazul publicării unei cărți. În *Jurnal pe sărite* scriitorul mărturisește forțarea la care a fost supus de a scrie în alt gen: „resimțeam o surdă nemulțumire *Camera de alături* nu era doar un pasaj obligat al meu, un prim volumaș cu care debutantul român își deschidea cariera, viața, scrisul – și numai după acea probă (sau vamă) putea trece mai departe, la adevărat roman. Ci, din capul locului, un fals contract pe baza căruia făcusem o falsă muncă și primisem o falsă răsplată. Era o chestie inutilă, pe deoparte, pentru că cronologic prozulițele din volumul publicat erau ulterioare romanului *Ostinato*, pe de altă parte, nu mă simțeam deloc în largul meu în piesele de mici dimensiuni. Însă cedasem *legii* potrivit căreia un prozator își face clasele și armele în proza scurtă-schiță. Apoi trece la o fază superioară și abia după ce dă dovadă la aceasta sui-generis muncă-de-jos, are dreptul ... să pună pe șantier un roman.” [11, p.

216]. Paul Goma consideră că proza scurtă nu reprezenta modul său de gândire și scriere poetică și îi recunoaște statutul autonom în ierarhia valorilor: „simțeam, credeam că proza scurtă este un gen de sine stătător, că există o structură de schițist, deosebită de cea de romancier și chiar dacă existau exemple de scriitori buni care scrisese bine *scurt*, apoi bine *lung*, eu simțeam că exemplele nu sunt exemplare în ce mă privește. [...] Nu puteam în proză miza pe moment, schiță, eventual pe microroman și nu eram deloc de acord că proza scurtă este nucleul unui viitor roman, eram convins că un asemenea roman va păstra caracterul schiței” [11, p. 219]. În 1970 a fost interzisă cartea, scoasă din librării, din biblioteci și depozitată, dar nu distrusă. Deși au interzis, nu au distrus cartea care se găsește la anticariate. Volumul care după 8 ani „nu se mai deslușea, prin ceață... cine să-și mai aducă aminte că chiar și eu debutasem, fie și la frageda vârstă de 33 de ani – se pierduse în neagra veșnicie” [11, p. 66], a fost reeditat după 47 de ani, în 2015, la editura *Ratio et Revelatio* din Oradea.

Ambele cronici de întâmpinare din 1968 ale lui Valeriu Cristea și Lucian Raicu relevă talentul scriitoricesc și pun în vizor tenacitatea rostirii necruțător de concrete în regimul autenticității.

Valeriu Cristea în recenzie sa surprinde măiestria debutantului („Paul Goma e un analist, dar, spre deosebire de alții, cu mult talent literar” [10, p. 100]), care depășește *ariditatea* sondajului psihologic practicat de alți scriitori din acea perioadă. Nota distinctivă relevată este dezvoltată amplu, circumscriind insistent vigoarea și densitatea scripturală, ce

constă atât în strategia narativă revigorantă („puterea de a fixa, de a îmbrăca în cuburi groase de materie stările pulverizabile, senzațiile fugitive”, „...Paul Goma e un analist cu obraji roșii de sănătate, făcut cu adevărat din carne și sânge. El investighează psihicul și pipăie materia cu egală voluptate, psihologismul său fiind plin de culori și suculent.” [10, p. 100]), cât și în construcția inedită a frazei („frază-excavator”), prozatorul experimentând tehnici diferite de narație, care surprinde prin puterea înverșunată de a concretiza în cuvinte stările-limită: „Frază care adeseori crește în perioade uriașe, de câte-o pagină întreagă de text, este vânjoasă și arborescentă, gâlgâind de sevă.” „...coboară în interiorul personajelor, mușcând din straturile secrete.” I se reproșează „osatură melodramatică” sau „soluția finală de o falsitate surprinzătoare” a unor texte [10, p. 101].

Lucian Raicu își construiește discursul critic pe observarea și descifrarea resorturilor „atmosferei dense, încărcate de electricitate” și consideră că ea este catalizată de „intensitatea implicării, dar dincolo de această încheștare lucidă cu lucrurile, de asediul cu toate mijloacele al punctului critic [...], subzistă o încordare bizară, nemotivată, o enigmatică «mânie», parcă inerentă procesului de înțelegere.” [10, p. 102], miza fiind încrâncenarea cognitivă: „neînduplecată agresivitate a cunoașterii” [10, p. 102].

Exegeza sintetică a lui Paul Cernat este una care reconsideră volumul de debut după 48 de ani de la publicare și propune o reinterpretare a creației scriitorului sub aspectul *alterității* „Celălalt Goma”, insistând pe idee că este vital un efort de revalorificare critică, bazat pe relevanța estetică inedită a textelor

de debut: „O reevaluare necesară a literaturii sale va trebui să înceapă, obligatoriu, din acest punct de fugă” [10, p. 107]). Reeditarea în 2015 a volumului ar fi trebuit să provoace surpriza *redebitului*, a recuperării „verigii ocultate dintr-un parcurs scriitoricesc deviat” [10, p. 103]. Criticul deconspiră cititorului circumstanțele editării în 1968 și constrângerile cenzurii care au modificat titlul: „Titlul propus inițial de autor – *Moartea noastră cea de toate zilele*, inadecvat corectitudinii politice a regimului – a fost respins de editură în favoarea unui mai ambiguu, preluat de la unul dintre textele componente” [10, p. 103]. Ulterior se face un dosar de receptare critică a volumului, denudând contradicțiile exegetice care, deși recunosc virtuozitatea stilistică, pedalează pe nemotivata taxare: „proza de atmosferă, vag psihologizantă, este însă indecisă și ștersă” (Alex Ștefănescu), „un volum de nuvele fără semnificație” (Nicolae Manolescu) [10, p. 104].

Paul Cernat reconstituie metodic toate valențele valorice ale formulei de scriere impuse de Paul Goma în proza scurtă, canalizând fluxul analitic spre relevarea *vitalității elementare narative, științei gradației emoționale, neastâmpărului sintactic*, filonului autoficțional care transpare la nivelul modelării destinului personajelor: „Experiențele profesionale multiple ale lui Goma de după eliberarea din închisoare și din domiciliul obligatoriu, consemnate într-o «Justificare biografică» din februarie 1968, se regăsesc transpuse în prozele prezentei culegeri” [10, p. 105], a radiografierii sociatriilor epocii. Atunci când analizează *virtuozitatea sofisticată*, se insistă pe comunicarea unei încrâncenări și revolte inerente volumului de debut, dar și dinamicii

interne, intratextualității generale a operei scriitorului, realitatea estetică a creației fiind neuniformă stilistic: „*Camera de alături* conține preparativele unui scriitor rebel și puternic, aflat în confruntare permanentă cu limita: celălalt Goma, artistul din «camera de alături» a protestatarului...” Evidențiindu-se atât prin modernitatea și complexitatea scrierii, cât și lipsa tezismului specific textelor publicate în acea perioadă, i se impută creatorului forțat de cenzură să scrie proză scurtă aceeași funcționare în gol a mecanismului scriiturii în unele texte, sugerată și de Valeriu Cristea în cronică din 1968: „Dintre vagi insatisfacții, una e mai certă: aceea că întreaga mașinărie de procedee puse în funcțiune de talentul complex al autorului merge uneori în gol.” [10, p. 101].

Cele șapte schițe liminare având supratitlu *De-a pământul* structurează variațiuni ale propunerii unei senzaționale viziuni, deosebite în spațiul românesc, a universului infantil. Construcția dinamică a schițelor rezultă din intenția de a prezenta interacțiunea diferitelor spații mentale (al copilului creativ și al maturului), care implică inventarea unui spațiu hibrid mental cu „structură emergentă”.

Personajul Tilică din prima schiță *De-a pământul*, scrisă în mai 1967, este un copil născut la oraș, reprezentant al mediului muncitoresc care impunea riguros un fel de automatism de viață: „Tilică s-a născut în urmă cu cinci ani și două luni, în acest cartier ai cărui locuitori lucrează în uzină, ai cărui tineri învață pentru a putea lucra în uzină, ai cărui copii se joacă de-a uzina” [12, p. 7]. Dar acesta iese din stereotipia zonei urbane moderne ca urmare a unei experiențe noi trăite la țară și, revenit, își creează scenarii mentale ludice

bogate paralele: se joacă de-a bunicul, grâul, vaca. Relația cu unchiul Anton, care îi cunoaște capacitatea de a fi neordinar, atunci când îi vede jocurile noi, se ridică la un alt nivel al enigmei inițiaților: „Unchiul Anton care-l cunoaște îi face cu ochiul, ducând degetul la buze, apoi îl cheamă tainic” [12, p. 8]. Rezultatul dialogului secret dintre ei este crearea unei comuniuni intramentale: „–Că cântă! explică el numai pentru unchiul Anton, numai el pricepe. Într-adevăr, unchiul a înțeles”. Maturul se integrează conceptual în spațiul neobișnuit de trăire mentală a copilului, căci vrea să evadeze din rolul de muncitor uniformizat și să trăiască împreună cu copilul o lume nouă alternativă. Scriitorul redă sugestiv virtuos interacțiunea dintre aceste spații mentale prin dorința ardentă de viață fericită, simbolizată de râsul molipsitor, inerent ritualului: „dar râde și ochii i-s albaștri-albaștri”, provocând spre final crearea unui spațiu amestecat doar al lor, în care pot avea șansa trăirii unor noi senzații autentice: „Tilică, auzi, tu?... Tilică.... Ia-mă și pe mine... Hai mă, să ne jucăm amândoi de-a pământul, vrei, mă , vrei, Tilică?...” [12, p. 9]. Funcționare mentală cognitivă totală în unison este relevată și de experimentarea acelorași ipostaze observate la copil anterior: „Amândoi au pleoapele lăsate și privirile răsfrânte” [12, p. 9].

Aceeași dinamică narativă urmează și schița *Ochii soarelui*: de la construcția intramentală trăită individual de copil la construcția intermentală simțită de ambii: copilul și maturul Matei, fratele. Din start, se anunță adorația copilului pentru fratele care îl înțelege: „Ei aflați că Matei e fratele meu și mai aflați că e cel mai grozav frate pe care și-l poate

dori cineva... Ci fiindcă Matei, cum să vă explic? Cu Matei te afli întotdeauna.... Pe aceeași lungime de undă, sau așa ceva, ați priceput ce vreau să spun” [12, p. 13]. Ambele personaje și-au creat spații mentale configurate nu ca universuri compensative onirice, ci spații adiționale noi, amalgamate, denotând natura ambiguă și complexă a lor și oferă o perspectivă semnificativă asupra lumii narative complicate în care trăiesc. Această caracteristică constantă a personajului copil de a vedea altfel lucrurile obișnuite are ceva de a face cu înclinația lui interioară de a imagina spații hibride care nu sunt în contradicție cu ceea ce el experimentează, ci îi ajută să cunoască diferit, colorat emoțional lumea: „Asta era și mai frumos. Eu mâncam din fântâna verde luna strălucitoare și rotundă, și chiar o simțeam alunecând, când călduță, când rece!” [12, p. 14]. Noua descoperire: *ochii soarelui* îi dă senzația de personalizare și posesivitate a realității noi imaginate, odată cu trăirea de durată, continuă: „ochii” mei. Într-atât îi cunoșteam...” [12, p. 14]. *Spațiul mental amalgamat*, format din trăirea realității vieții și a feeriilor poetice, este semnul retragerii doar parțiale a copilului din lumea reală, fugind de societate, deoarece are nevoie de momente private de a construi complicate amestecuri mentale, care îi oferă o viziune mai cuprinzătoare asupra lumii și asupra lui însuși. El are această viziune dublă asupra a ceea ce este cu adevărat și asupra a ceea ce ar putea fi sau despre cum ar putea evolua într-o lumea contrafactuală, care îi oferă posibilitatea de a-și fabrica sinele cel mai creativ și care poate să găzduiască confortabil dorințele, visurile sau fanteziile. Secretul cunoașterii neordinare este dezvăluit prietenilor în ipostaza „ca cel

mai inițiat, le-am explicat celorlalți”. Fratele are o reacție deosebită de a celorlalți maturi și acceptă relația intramentală: „El nu s-a uitat strâmb, cum fac alți frați mai mari, numai m-a întrebat dacă de pe balcon se văd, și-a scos șezlongul și a prins să chicotească, bucurându-se” [12, p. 14]. Aceeași vitalitate și dorință de a împărtăși cu copilul emoțiile noi trăite, dar și de a propune, în acest text-variațiune, un nou scenariu mai dezvoltat cu miză mitopoetică, care îl include și pe cel al fratelui mic: „Dar tu ai dreptate, și m-a bătut pe umăr cu palmele lui cât o pâine ardelenască. De fapt, cred că lucrurile s-au întâmplat cam așa: Când Manole s-a azvârlit de pe acoperiș...” [12, p. 15].

Dacă în textul *De-a pământul* Goma tinde să folosească strategia narativă a externalizării personajului, descris prin acțiunile și gesturile lui, mai degrabă decât prin idei explicite în mintea lui, atunci în *Ochii soarelui* discursul direct transmite sensul că personajul-copil este autonom, derulând modul personal inedit de vorbire și gândire. Prezentarea vorbirii și a gândirii este folosită ca o indicație a stărilor mentale și perceptivă ale personajelor fictive.

Goma tematizează proeminent relația dintre *universul mental* sau *lumea interioară* a copilului și realitatea fizică în cele șapte schițe. Naratorul-personaj din schița *Dacă aș fi fost barză* este un copil infirm, care, în ciuda handicapului fizic, nu este un ratat sau inadapdat și nici înrăit pe viață și oameni. Incipitul textului descoperă experiența livrescă a copilului care se compară cu un personaj dintr-o povestire ce a suferit și el un accident și ajunge să urască și păsările pentru că aveau posibilitatea de a zbura. Interesantă este această optică de a se proiecta în contradictoriu cu universul



mental al personajului fictiv nemulțumit și de a accentua faptul de a fi altfel, plin de viață și încredere datorită educației potrivite ca să nu se simtă neintegrat: „Eu nu am simțit niciodată vreo deosebire între mine și ceilalți copii” [12, p. 10]. Narratorul-copil polemizează cu personajul livresc: „m-am bucurat că nu sunt pasăre” și propune propria experiență cognitivă referitoare la adevărul despre destinul fericit al păsărilor invidiate de celălalt infirm: „Iar chestia cu păsările nu poate fi adevărată. Iată de ce:” [12, p. 10]. Deși află din propria experiență, dar și din cea oferită de spațiile mentale livrești și explicațiile tatei: „Știam, citisem îmi spusese și tata” că păsările nu sunt ca oamenii și nu se ajută, dorește să regândească lumea, dobândind capacități mentale neașteptate care pot aduce noi perspective de cogniție emotivă, transmițând înverșunarea de a lupta și a trăi deplin până în ultimul moment: „Eu, în locul ei, aș fi plecat, aș fi zburat până unde aș fi putut și dincolo de asta. Vreau să spun, dacă aș fi fost barză...” [12, p. 14]. În această schiță există o tensiunea între dorințele sale și ceea ce este capabil să facă față copilul, tensiunea dintre cele două spații mentale: spațiul mental livresc pe care nu vrea să-l accepte ca neadevărat, deoarece se simte pe deplin integrat, și spațiu mental alternativ al propriilor reflecții, convingeri care propune un nou rol de potențială bază puternică care înfruntă moartea. Cititorii vor descoperi un personaj cu capacități sistematice de a conduce operații mentale complexe, nu doar un evadat și ratat.

Plecarea la țară perturbază gândirea altui personaj-copil de la oraș în textul *Ca fotbalistii, ca atleții*, care descoperă un alt fel de a cunoaște, autentic, implicat în procesele vieții: „Fi-

indcă, acolo, copiii află tot, au de toate – greier, bivolițe, zăpadă cu viermi, și nunți și înmormântări, altfel decât la oraș. Ei nu așteaptă să crească mari ca să afle, ei fac mereu așa, un fel de antrenament în toate, ca fotbalistii, ca atleții...” [12, p. 32]. Decis să se transfere la școala de la Vad pentru a experimenta noul tip de emoție cognitivă, nu poate rezista interdicției: „...sau va trebui să aștept să mai cresc pentru a-mi putea da seama, și asta va fi îngrozitor, să aștepti să crești, când tu vrei acum, deși poate nu ți-ar folosi la nimic, decât să știi că știi. Dar și asta e ceva” [12, p. 30]. Neastâmpărul îl pune în situația reflexivă de confruntare cu modul de a gândi al tatălui și deconspiră inedita optică de straniezare a unui univers mental matur: „...asta are mare importanță, cum vorbești cu oamenii mari, lor trebuie să le explici pe îndelete și cumva legat, altfel nu pricep deloc sau pricep altceva” [12, p. 30]. Copilul este în căutarea modului de a-i comunica maturului starea ferventă („cum îi voi spune?”), căci este conștient de existența a două universuri mentale diferite: „Dacă tata ar fi de vârsta mea, i-aș spune [...]. Însă tata e așa cum e. Mi-ar ține o adevărată conferință despre ce anume pot afla copiii la cutare vârstă și nu m-ar convinge, dar eu aș renunța, fiindcă tot nu am vorbi despre același lucru” [12, p. 30]. Copilul critică felul sentențios și nepermisiv de a instrui al maturilor și-i opune o dinamică vie a proceselor psihice ce nu se conformează restricției.

Schița *Zilele de Sâmbătă* reconstituie amintirea altor timpuri din copilărie când Sâmbăta se producea metamorfoza radicală a oamenilor datorită ritualului de a cânta în orchestra improvizată: „Sâmbăta oamenii se părrăseau pe ei, ca să ajungă la muzică” [12, p. 20].

Anume taină *miracolului de Sâmbătă* este investigată minuțios de copilul care observă cum muzica reușește să anuleze stângăciile, fricile și să-i pună în altă lumină pe sătenii care obțin nouă altă identitate cântând: „El voia ca Herr Thalmann să înceapă, cu arcușul în aer: «Eins, zwei...», și atunci să se deschidă lumea cealaltă, muzica, și nu-l interesa ceea ce ieșea, ci cum făceau oamenii ca să o scoată” [12, p. 19].

În secțiunea a doua a volumului *Camera de alături*, care devine apoi și titlul întregii cărți la insistența editurii, Paul Goma include o schiță și nouă povestiri, nuvele. În aceste texte prozatorul tematizează proeminent procesele mentale care sunt explorate cu o mai mare sistematicitate și experimentează variat strategiile narative.

Schița cu titlu exponențial *Camera de alături* propune inedita percepție senzorială a vecinului care asistă involuntar la trecerea dincolo a Bătrânei: „Peretele dintre noi e subțire, sonor” [12, p. 37]. Interesantă este surprinderea prin liniștea totală a stării de oprire a timpului, iar, după o scurtă intervenție dialogală auzită între Bătrână și o femeie ce o îngrijește, sesizarea închiderii totale într-un spațiu tragic al suferinței: „curgerea se încovrigă la loc, înghițându-și coada, ușa s-a zidit, a rămas auzul să doară” [12, p. 39]. Operațiunea mentală de a asista un muribund chiar și la distanță, de după perete („și nu îndrăznesc decât să ascult de dincoace de perete încremenirea de dincolo”), așteptând *reluarea firului* în ciuda împotrivirii bătrânii de a muri, este periculoasă pentru cel care riscă să interconecteze spațiile mentale și să trăiască la nivel oniric moartea: „Într-o noapte am visat că mor. Nu ca altădată când, trăidu-mi visul, știam că visez, iar para-

lela îmi dădea siguranța spatelui acoperit. De astă dată muream cum se moare, sfâșietor de singur, deși în jur era multă lume.” [12, p. 39]. Senzația de oprire-moarte din timpul somnului emerge în momentul după trezire spre auzirea „fâlfâitului victorios al aripii” și perceperea „aerului bătut” a morții care îl atinsese și pe el odată cu bătrâna, deoarece era în apropierea primejdieoasă. După moartea bătrânii se reinstaurează timpul vital, care iese din încercuirea morții prin pulsație și *dezdoire*, iar liniștea din încremenirea durută revine la „liniștea cea de toate zilele, vie, mustind de sunetele celui de al cincilea an încheiat” [12, p. 40].

Aceeași experiență a aflării în „camera de alături” este reluată circular de către Goma în povestirea *Un pas înapoi*, doar că acum este trăită de un apropiat, fiul Filip, care încearcă să se retragă din fața inevitabilului: „Se culcase atunci, dimineața, în camera de alături, nu era oboseala adevărată, ci fuga din fața horcăitului” [12, p. 197]. Dar nu reușește să se detașeze acolo, căci „mirosul bătrânului” muribund este infiltrat peste tot și spaima îl alungă la aer: „și o luase la goană prin zăpadă cleioasă, scârțuitoare, printre pomi – nu era a lui, era moartea în general” [12, p. 198]. Aceeași senzație a venirii morții și a atingerii cu aripile a celor din jurul muribundului este insinuată în frica personajului Filip când se gândește la iminenta pierdere: „Chiar dacă nu eu sunt ținta, mă șterge și pe mine cu aripa, apoi simt valurile făcute, ca și cum ne-am scălda în aceeași apă...” [12, p. 192]. Reușind să-și depășească frica, mai apoi este tentat să cunoască taina *pătrunderii înspre partea de dincolo*.

Goma creează texte-variațiuni pe tema celui care trăiește plecarea dincolo a tatălui:

*Un pas înapoi* și *Un pas înainte*, care reprezintă intruziuni în structura minții personajului ce simte bulversant evenimentul în toate etapele. *Pasul înapoi* din primul text este simbolic și anunță un fel propriu de a reacționa la momente-limită, necesitatea de a le percepe la distanță și a le decodifica. Amânarea acceptării realității ajunge să ia la nivelul gândirii proporțiile refuzului tranșant al implicării și creează un spațiu mental distorsionant compact care are funcția să-l protejeze și să nu-l traumatizeze: „Și el trecuse prin multe, iar când nu le avea, și le confecționa și ieșeau tot atât de adevărate ca și cele venite singure... o dată cu ele, căpăta și știința de a se apăra împotriva lor, fără să le înmoaie, fără să le deformeze, ci doar să le țină la o asemenea distanță de la care să nu-l frângă. Cu vremea ajunsese să creadă că totul este chemat de el, că numai fiindcă el a vrut, s-a întâmplat asta sau cealaltă: le chema, făcea pasul înapoi și le decojea” [12, p. 189]. Moartea sugerată prin telegramă îi distruge tot eșafodajul fals prin noutatea trăirii și îi inoculează frica totală, anulând toate aranjamentele gândite: „Pasul spre decodificare era făcut demult, nu-i rămânea decât să-și aplece ochii, privindu-și înăuntru, să traducă invers, ca să afle, dar îl opri spaima purtată în sine totdeauna, care acum, umflându-se ca un balon, îl trase deasupra” [12, p. 190].

Efortul de a-și ordona gândurile care o *iau razna* și stăpânirea *fricii instalată în salaturi* îl refac puțin pentru a putea înfrunta realitatea și personajul ajunge să-și creeze o altă strategie mentală de a înțelege *dincolo-ul* ca un martor lucid al trecerii, dar păstrând necesitatea disecării faptelor prin tehnica obișnuită a pasului înapoi: „Dar Filip avea nevoie numai

de una. Chiar după ce auzul îi pătrunsese prin perete, dincolo, îi rămăsese sentimentul că a uitat ceva – mereu uita câte ceva – nu știa despre ce poate fi vorba. [...] Întreaga săptămână fusese un antrenament, folosit din plin, fiecare clipă ceruse pasul înapoi” [12, p. 203]. Camera de alături nu mai desparte protector prin pereți ascultătorul de venirea morții, ci devine anticamera morții, oferă șansa pătrunderii orifice. Dialogul cu tata după moarte este semnul creării unui spațiu mental amestecat, în care se comunică experiențele cognitive mortuare ale celor doi și se pot absorbi incompatibilitățile din două spații: *aici* al lui Filip și *dincolo* al tatălui. Finalul textului descoperă spaima ostentivă și negată, dar și sentimentul cunoașterii depline al lui Filip, deoarece *fusese alături*, care capătă forța să *refacă pasul* în față pentru reuși să treacă la o nouă etapă existențială, după ce a trăit mental împreună cu tatăl moartea.

În povestirea *Un pas înainte* îl regăsim pe personajul Filip, după o perioadă de timp după înmormântare, hotărât să meargă pe noua strategie de a se depăși și a da deoparte descojirile retrase ale gândirii, deoarece își dă seama că a pierdut siguranța cunoașterii depline simțite la înmormântare și acum vrea să investigheze dacă nu cumva a inventat totul „jucându-mi rolul cu prea mult zel și imaginație” [12, p. 205]. Suspiciunea construirii false a spațiului mental cognitiv prin care comunica cu decedatul până acum îl provoacă să accepte nefirescul proces de a merge direct în „amintirile, numai cele urâte, adică acele întâmplări rămase între noi ca niște răni umede” [12, p. 206]. Nu mai are frica confruntării directe *piele la piele*, a reproșurilor adresate părintelui care l-a forțat să-și dorească să trăiască moartea re-

petat de traumatizant la careurile de corecție din copilărie: „Dă, Doamne, să mor pentru o zi, două!” [12, p. 211]. Pentru a se putea lepăda de răni, el încearcă să le reconstituie, să le retrăiască spunându-le și apoi, eliberat, își creează un nou univers mental compensativ, dar și contrafactual: „eu mă gândeam la o casă, o casă a mea, legată numai de mine și de ale mele, fără amintirile cu poticneli” [12, p. 210]. Se pare că numai în acest spațiu mental bogat se poate împlini, încercând să scape, caută izolare și intimitate. În final, regăsim aceeași obișnuință cu spaima din primul text, epuiizarea personajului în procesul de regândire a lucrurilor, dar de acum salvat de înrăială, ură și râvnind odihna: „dorind măcar un an de somn, un răgaz – așa că dă-te la o parte, ca să mă înviorez puțin...” [12, p. 220].

Excursul prin mutațiile suferite de proza scurtă în cazurile individualizate, textele lui B. P. Hasdeu, C. Negruzzi, L. Donici, P. Goma, a permis să urmărim itinerarul extraordinar parcurs de acești scriitori, să aflăm istoria receptării textelor de proză scurtă, epocile și mentalitatea lor, alegerea sau forțarea de a crea anume în formula dată narativă. În fiecare caz în parte a fost necesară mișcarea inerțiilor critice, pentru a descoperi metamorfozele genului prin produse autonome variate și bogate, renunțarea la criteriul socio-tematic de clasificare și mizarea pe analiza în favoarea criteriului naratologic, pentru a releva redimensionarea formulelor textuale. Aceste cazuri deosebite în istoria prozei scurte românești „austeră, paradoxală și plină de excepții” [13], care au ales să comunice scriptural în „codul mult mai exigent și poetica ce nu admite derogări de la principiul ordonării, con-

centrării, profunzimii” [2, p. 124], se bucură în prezent prin reeditare de o reconsiderare serioasă, pentru a fi cunoscute și apreciate pe merit ca valori individuale, în momentul favorabil cultural de schimbare a criteriilor cu care apreciem proza scurtă.

#### Referințe bibliografice:

1. Vlad, Ion. *Lectura prozei*. București: Cartea Românească, 1991.
2. Vlad, Ion. *Aventura formelor*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1996.
3. Rosetti Adina. *Literatura română și alți demoni*, 2016. <http://adinarosetti.ro/literatura-romana-si-alti-demoni-4/> [vizitat la: 13.11.2019].
4. Mischie, Dana. *Scriitorul Răzvan Petrescu: „Un autor adevărat e, în primul rând, un stilist”*. În: Adevăr.ro, 21 noiembrie 2017. [https://adevarul.ro/cultura/carti/scriitorul-razvan-petrescu-un-autor-adevarat-e-rand-stilist-1\\_5a-141d595ab6550cb861ebc9/index.html](https://adevarul.ro/cultura/carti/scriitorul-razvan-petrescu-un-autor-adevarat-e-rand-stilist-1_5a-141d595ab6550cb861ebc9/index.html) [vizitat la: 13.11.2019].
5. Diaconu, Simina. *Interviu cu Bogdan Alexandru Stănescu*. În: Revista de povestiri, 2014. <https://www.revistadepovestiri.ro/interviu-cu-bogdan-alexandru-stanescu/> [vizitat la: 13.11.2019].
6. Cobuz, Victor. *Zece Decembrie și zece povestiri pentru viitor*, 2 martie 2018. <http://www.dissolvedmagazine.com/carte/zece-decembrie-george-saunders/> [vizitat la: 13.11.2019].
7. Vlădăreanu, Elena. „PROBABIL DOAR FOARTE MULTI BANI M-AR FACE SA Scriu UN ROMAN”. Interviu cu Razvan Petrescu. În: Supliment de cultură, 2017, nr. 228. <http://suplimentuldecultura.ro/4948/interviu-cu-razvan-petrescu/> [vizitat la: 13.11.2019].
8. Hasdeu, Bogdan Petriceicu. *Scrieri, Vol. 2*. Chișinău-București: Știința-Editura Fundației Culturale Române, 1997.
9. Donici, Leon. *Scrieri. Vol. 2*. Chișinău: Știința, 2015.

10. Paul Goma. *Cuvântul basarabeianului răzvrătit*, antologie de texte exegetice, coord. A. Grati. Chișinău: Știința, 2019.

11. Goma, Paul. *Jurnal pe sărite*. Autura autorului, 2004. <http://www.paulgoma.com/jurnale/> [vizitat la: 13.11.2019].

12. Goma, Paul. *Camera de alături*. București. Editura Pentru Literatură, 1968.

13. Chivu, Marius. *Granta de România*. În: *Dilema veche*, 2013, nr. 502. <https://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/granta-de-romania> [vizitat la: 13.11.2019].

### Proză scurtă: aventura formulelor narative

(cu referință la B. P. Hasdeu, C. Negruzzi, L. Donici, P. Goma)

**Rezumat.** În acest studiu am analizat formula narativă din proza scurtă a scriitorilor români B. P. Hasdeu, C. Negruzzi, L. Donici, P. Goma, pentru a identifica disponibilitatea de a căuta noi strategii discursive. După o reconsiderare substanțială critică actualizată, am stabilit că autorii dovedesc în textele de proză scurtă mobilitate și vivacitate nebanuită, remarcându-se diversitatea strategiilor narative. În fiecare caz în parte a fost necesară mișcarea inerțiilor critice, pentru a pune în valoare inovațiile în formula narativă: polimorfismul discursiv, raportul dialogic al variațiilor și subminarea parodică a operelor romantice (B. P. Hasdeu); recurgerea la autoparodie, jocul vocilor narative, ambiguitatea referentului (C. Negruzzi); esențializează autoficțională a dramei refugierii, subminarea strategiilor ideologice comuniste ale mancurtizării ființei umane (Leon Donici), forțarea de a scrie în alt gen, construirea complicatelor amestecuri mentale, tematizarea proeminentă a proceselor mentale cognitive (Paul Goma).

**Cuvinte-cheie:** proză scurtă, experiment narativ, reconsiderare actualizată, strategii narative, polimorfismul discursiv, spațiu mental amalgamat.

### Short prose: adventure of narrative formulas

(with reference to B. P. Hasdeu, C. Negruzzi, L. Donici, P. Goma)

**Abstract.** In this study we analyzed the narrative formula from the short prose of the Romanian writers B. P. Hasdeu, C. Negruzzi, L. Donici, P. Goma, to identify the readiness to look for new discursive strategies. After a substantially updated critical reconsideration, we established that the authors demonstrate in the short prose texts mobility and unexpected vivacity, noting the diversity of narrative strategies. In each case it was necessary to move critical inertions, to discover innovations in the narrative formulation of discourse polymorphism, the dialogic report of variations and the parodic undermining of romantic works (B. P. Hasdeu); recourse to Autoparody, the play with narrative voices, the ambiguity of the reference (C. Negruzzi); the self-fiction essence of the refugee drama, undermining the communist ideological strategies of the mancurtization of the human being (Leon Donici), forcing to write in another genre, building complicated mental mixtures, prominent tematization of mental cognitive processes (Paul Goma).

**Keywords:** short prose, narrative experiment, updated reconsideration, narrative strategies, discourse polymorphism, amalgamated mental space.