

## ***DIN CALIDOR DE PAUL GOMA.*** **O ALTĂ IMAGINE ARTISTICĂ A BASARABEANULUI**

**Aliona GRATI**

### *Abstract*

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.

**Keywords:** chronotope, carnival, grotesque, plurilinguism, dissident consciousness/carnival consciousness.

### *„O copilărie basarabeană”*

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 ambiante 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 refulări. 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. Astfel, vom avea posibilitatea să arătăm că arta romanească a lui Paul Goma se profilează în contact, interacțiune, intercondiționare și dialog cu tradiția europeană a genului românesc și, desigur, cu întregul spațiu al culturii.

Se cere mai întâi de toate să identificăm tipul de narațiune biografică în care se încadrează romanul *Din calidor* și, ce e mai important, apartenența autorului la o anumită familie spirituală de romancieri. Nu încapе 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 predispune 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 Bănuțescu sau Fănuș Neagu, care figurează o lume obscură și plină de prejudecăți. Ca să nu mai vorbim de inadecvarea atribuirii acestui realism la tradiția romanului biografic experimental-naturalist; or, convulsii patologice are doar istoria în acest roman, omul demonstrând, dimpotrivă, o vitalitate exuberantă. *Din calidor* vine cu o biografie organizată în sistemul de imagini și simboluri *carnavalești*, care îi reliefează legătura genetică cu arta narativă a povestitorilor rabelaisieni și crengieni.

Pentru a ușura înțelegerea celor afirmate mai sus vom apela la explicațiile în acest sens ale lui Mihail Bahtin care distingea, în cadrul propriei sale variante – dialogice – de poetică istorică, două linii proeminente în dezvoltarea romanului european, una cu originea în *epopee* și alta – în *menippee*, ambele considerate izvoare esențiale ale acestui gen. Romanul-epopee (pe care Mihail Sadoveanu îl ilustrează exemplar în literatura română) a preluat coordonatele estetice de la eposul clasic care, după esteticianul rus, pot fi caracterizate în felul următor: 1. obiectul epopeii îl reprezintă trecutul istoric idealizat al unei națiuni („trecut epic” în terminologia lui Bahtin, „trecut absolut” în cea a lui Goethe și Schiller); 2. izvorul epopeii trebuie căutat în tradiția națională care, în fond, asimilează experiența individuală și imaginația ei liberă; 3. lumea epopeii este un eveniment consumat și consacrat și se situează la o „distanță epică” față de contemporaneitate, de cântărețul și ascultătorii lui. Evenimentele subiectului se desfășoară într-un „timp absolut”, „primordial”, al „începuturilor”, fapt ce dictează atitudinea de pietate față de ele. Nu ne putem imagina un poem despre timpul prezent, doar în epopee „cântărețul și ascultătorul, imanenți epopeii ca gen, se află în același timp și plan axiologic, iar lumea imaginată a eroilor stă la un nivel temporal-valoric absolut diferit și inaccesibil, îndepărtat prin distanță epică” (Bahtin, [www.infoliolib.info](http://www.infoliolib.info)). Rolul de mijlocitor între autor și ascultător, pe de o parte, și eroi, pe de altă parte, îl are tradiția, canonul.

Romanul, susține Bahtin, apare atunci când lumea imaginată se află în același plan temporal și axiologic cu cel care are misiunea de a evoca această lume și, respectiv, cu ascultătorii lui, atunci când este eliminată distanța epică (serioasă, sacrosantă) dintre lumea imaginată și lumea cântărețului și, respectiv, a ascultătorilor: „A figura existența la un nivel temporal-valoric identic cu cel în care te poziționezi tu și contemporanii tăi (pornind deci de la experiența și imaginația proprie) înseamnă a realiza o răsturnare radicală, a trece din lumea epică în cea romanescă” (Bahtin, [www.infoliolib.info](http://www.infoliolib.info)). Izvorul genetic al romanului este *menippeea*. Aceasta, la rândul ei, își trage rădăcinile din genurile comico-tragice ale Antichității care, evoluând în timp și suportând influențele modelatoare ale folclorului, ale carnavalului medieval și ale geniului renescentist al lui Rabelais, au instituit o întregă direcție a romanului european, numită *carnavalescă*. În felul acesta esteticianul rus introduce o nouă categorie estetică pentru analiza poetică a romanului – cea *carnavalescă* – și, în al doilea rând, reușește să lege două fenomene îndepărtate în timp – *satira antică* și *romanul realist al modernității*, inițiind o nouă perspectivă de analiză a romanului în dialog cu „memoria genului”, care s-a dovedit a fi deosebit de productivă.

Privit din această perspectivă, romanul lui Paul Goma ne va surprinde prin bogatul repertoriu carnavalesc. De aici și 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”, la fel și morala, istoria, politica etc., propunând o alternativă artistică de biografie, puternic ancorată în tradiția romanului european.

„Calidorul” – cronotop rabelaisian

Până la evadarea în „singurătatea turnului rilkean” a *Jurnalelor* sale, Paul Goma este creatorul unui nou cronotop – *cronotopul calidorului*, care pare a fi o formulă modernă a cronotopului pieții publice (Agorei) cu originea în biografia antică, adaptată la noile condiții ale universului rural basarabean din prima jumătate a secolului al XX-lea.

„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., preferate de romanul care are ca valoare individualitatea (spre exemplu, romanul proustian). 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. Reperele acestei mentalități de etalare a sferelor private țin de folclor, mai concret, de creația populară comică. Paul Goma face parte din aceeași familie spirituală cu Ion Creangă (cercetătorii au comentat înrudirea creației lui Ion Creangă cu cea a francezului François Rabelais) 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 veselă, 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 și acest lucru îi determină 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 părintești 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 dușmăni, 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” (Noica, 1996, 348). Această permanentă răsturnare a registrelor de sensibilitate umană marchează într-un fel aparte comportamentul și limbajul eroilor din roman.

#### „Idiozii” lui Paul Goma

Comportamentele neobișnuite și excentrice ale eroilor lui Paul Goma constituie elementele unui *realism grotesc*. Stihia grotescului pune amprente pe toate existențele romanului, bizareria 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 țărăncă, 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-știi-cum, că l-ai nedreptățit, l-ai obijduit, l-ai ocărăț 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*” (subl. n.)

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’, obștea 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! Suflă, răsuflă....

– 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 nuiele, 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, „răumiroitoare” 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 reșezări a normalității în acest spațiu năpăstuit de invazii seculare și în viața mănenilor, desfășurată mereu pe muchia „refugilor”.

### *Carnavalizarea morții. Carnavalizarea istoriei*

În toate evenimentele romanului răsul, 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. De regulă, exorcizarea morții 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 bisericesti. Dansul macabru însoțește și actul de ardere a cărților, urletele demențiale „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.

Basarabenii 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 butoaiie, poloboace și butoane, balerci și balercuțe, zăcători înalte și deje scunde, ciubere și donițe – tot ce se-ncheaga din doage și din cercuri...”, până la „amețeala specială, cu o specială durere de cap – dar nu supărătoare – biciuită, ciocabocănită, lipăită, hă-uită, 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 „grosolănia” etalată, aceste scene au ceva din sacralitatea riturilor, ele figurează dezmațul sacru al pubertății și restabilesc dimensiunile „făr-de-bătrâneții”.

S-a afirmat despre autorul romanului *Din calidor*: „El vede lumea dintr-o perspectivă moral-administrativă și vulgar-fiziologică” (Alex Ștefănescu, *România literară*, nr. 21, 2002). 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 țărănește 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 unгурilor – 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.

„Calidorul” lui Paul Goma este un microcosmos al plurilingvismului social. 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 că formulele specifice povestitorului popular („carevasăzică”) stau lesne în vecinătatea excursiunilor de natură livrescă: „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 tulburelul; 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 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 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 a XX-lea. Pentru Paul Goma, literatura este o sursă virtuală de libertate, o modalitate de demolare a constrângerilor și a limitărilor de tot felul. Omul lui Paul Goma

se dovedește a fi total diferit de personajele cu mentalități formatate, resemnate, pășuniste, senine, evlavioase ale canonului literar instaurat după refluxul realismului socialist în literatura dintre Prut și Nistru. Scriitorului îi reușește punerea în formă a unei realități umane care nu se lasă supusă plafonării și standardizării ideologice, rămânând structural deschisă și redefinibilă. Basarabeni extravertiți ai romanului *Din calidor* constituie o replică și o alternativă serioasă la galeria de mioritici canonizați.