PAUL GOMA: COPILĂRIA, TEMĂ CU VARIAȚIUNI

Doctorandă **Iraida COSTIN**
Universitatea de Stat „Alecu Russo" din Bălți

PAUL GOMA: CHILDHOOD, A SUBJECT WITH VARIATIONS

Summary: In this article the impact of Creangă narrative model on the prose of Paul Goma is examined. The relationship between the character and the author, the carnival of chilhood, in the novel *Din calidor* by Paul Goma are comparatively analyzed. It examines the dialogic poetics of the novel, dialogical relations, the great instinctive sense of language, intrinsic elements of the narrative model in the tradition Creangă – Sadoveanu.

Keywords: narrative model, author and character, dialogism, carnivalesque, memory, childhood memories.

Rezumat. În acest articol se examinează impactul modelului narativ Creangă asupra prozei lui Paul Goma. Sunt analizate în plan comparativ raportul dintre personaj și autor, carnavalizarea amintirilor din copilăriei în romanul *Din calidor* de Paul Goma. Se examinează poetica dialogică a romanului, relațiile dialogice, simțul genial instinctiv al limbii, elemente intrinseci ale modelului narativ în linia tradiției Creangă – Sadoveanu.

Cuvinte-cheie: model narativ, autor și personaj, dialogism, carnavalesc, memorie, amintiri din copilărie.

1. Carnavalizarea „amintirilor din copilărie". Un model de dialog artistic cu opera lui Creangă identificăm 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 de rigoare că Paul Goma face parte din categoria scriitorilor care **radicalizează** tradiția. Conform propriilor afirmații, romanele sale 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 bunicului „adoptiv" Moș Iacob, prin nostalgia spațiului paradisiac al 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 tulburelul; și după aceea culesul păpșoiului 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 compozitum* 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 narative modelatoare ce determină caracterul proteic, eterogen, social, dialogic al romanului. În cele din urmă, autorul ajunge fenomenologic la arhetipul care îi modelează *ex profondis* 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 Negoițescu) este și un mare explorator al **cuvântului bivoc**, al **construcțiilor hibride**, al **plurilingvismului**. Dialogismul prozei sale face, la drept vorbind, calitatea cea mai de preț a poeticii sale. Iată de ce valoarea romanului lui Paul Goma nu se reduce la documentarism sau la naturalism, ea stă, în primul rând, în **dialogismul** poeticii sale" [3, p. 155].

Aliona Grati, cea mai avizată interpretă a romanului, își centrează discursul exegetic pe câteva elemente intrinseci ale modelului Creangă: „Scriitorul proferează o modalitate aparte de menținere a „focului

BDD-A29244 © 2018 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:01 UTC)

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 râsului", 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 mănenii lui Goma sunt concepuți și evocați ca nepoți ai renumiților „Pasăre-Lăț-Lungilă, Ochilă, Gerilă sau Flămânzilă, doar că imaginea lor grotescă se construiește nu prin descrierea fizicului diform și hidos ci, în primul rând, prin limbajul buf" [2, p. 233-234].

Se știe că maeștrii carnavalescului, ai ludicului ca sărbătoare populară, în opoziție fățișă cu sărbătorile oficiale, oferă, în formula lui Nicolae Manolescu, un „spectacol enorm și parodic al lumii pe dos". Ceea ce e inedit în tratarea romanului e tocmai „sistemul de imagini și simboluri *carnavalești*" [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 urma 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 simbolicul 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: râsul, grotescul, facilitarea întâlnirilor ontologice, puse deja în stabilirea raportului dintre modelul narativ Creangă 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, al jocului de limbaj, remarcabil prin simțul instinctiv al limbii.

2. Relații dialogale. Cuvânt bivoc, 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 „bâjbâirea" (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…". În scrisul lui Goma cuvântul bivoc e luat între ghilimele, evidențiat cu caractere italice: *liberat*, *mamalijniki, tovarișci prafiesăr, svoboda* etc. Textele lui Goma sunt scrise cu alte texte, între care se ironizează sau parodiază „textele lumii": „Și ca să nu mai fugim și mai încolo, ne vânează prin păduri – cu ajutorul prețios al **ciobanului român, cel cu mioriță 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**?, ți **se suie pe**… pe unde **simte că e hazaikă**…(…) Mie-mi iei **jumătate de țară**, măi nerușinatule și **porcule de câine** ce ești tu..?(...) Cum răspunde Ivan – decât ivănește: „**Tătucă, frățioare**, **prieten scump**, alinare a sufletului meu zbuciumat și viscolit – dar cum rostești tu asemenea vorbe grele – nu-ți crapă obrazul de rușine, că uite: mie a început să-mi sângere inima de durere…

BDD-A29244 © 2018 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:01 UTC)

Vrasăzică eu mă ostenesc, mă străduiesc, în numele lui Hristos (și dă-i, trei crucioaie, din creștet până-ntre 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-știu-cum, 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**… **rămân**… O să vedem noi, peste veacuri, ce mai rămâne din cei care ne-au tot lovit, ne-au tot umilit, ne-au tot dat la cap: ni-mic: **câtă-frunză-câtă-iarbă – toți-o-apă-și-un-pământ!** Pe când noi… E-hei, căci **Românul are șapte vieți (în pieptu-i de aramă?**: oricât l-ar strivi strivitorii, el nu mișcă, nu crâcnește – astfel supraviețuiește el, Românul…”.

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 italice de autor: „*sunteți doamne, vă permiteți să faceți pe servitoarele, dar eu sunt țărancă, doamnă, eu nu-mi permit…*”.

3. Autor și personaj. Este cazul să încercăm a pune în lumină un alt aspect al 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 narative nu pot fi încartiruite unidirecțional și limitativ pentru că nu sunt doar memorialistică, pact autobiografic, confesiune pură sau biografie romanțată, ci mai degrabă ceea ce Gail Whiteman și Nelson Phillips (The Role of Narrative Fiction and Semi-Fiction in Organisational Studies – ERIM, Report Series Research in Management, decembrie, 2006) numesc semi-fiction, adică o narațiune care înglobează atât caracteristicile textelor de graniță, non-literare, cât și pe acelea ale ficțiunii, ca suport și ingredient necesar diegezei. Ne aflăm așadar în fața unor date reale, rememorate de către adultul care folosește empatia față de eu-cel-de-atunci, dar și grila mentală a insului matur ce mimează inocența pentru a denunța strâmbătatea lumii sau pentru a medita asupra situației politice și istorice” [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 Soljeniţîn la Kundera)” [7, p. 8]. E o observație în jurul căreia se va reveni pe parcursul receptării în contradictoriu a romanului.

Ficţiunea 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 existenţială” [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 băieţaș 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.

BDD-A29244 © 2018 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:01 UTC)

Martin Buber, unul dintre fondatorii noii antropologii filosofice, și anume a orientării dialogice în ea, în lucrarea de sinteză *Eu și Tu* (una din „marile 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. Con-știința mea este știința despre mine și lumea mea pe care eu o pot dobândi numai împreună cu altul.

„Noul raport dialogic, subliniază Anatol Gavrilov, ce se stabilește între autor și personaj ca un raport Eu-Tu a dus la schimbarea statutului funcțional atât al personajului, cât și al autorului. Autorul-demiurg al romanticilor, omniscient și omniprezent în universul artistic creat de el, se coboară benevol la dimensiunea umană, devenind conștient de finitudinea conștiinței umane ca ființă-în-lume, fără să-și piardă însă identitatea Eului său, fără să devină doar o instanță narativă impersonală, conform unor naratologi formaliști. Dimpotrivă, în romanul dialogic cu cât Eul autorului își manifestă mai puternic individualitatea personalității sale umane și artistice, cu atât el devine mai sensibil la granițele dintre identitatea sa și alteritatea Eului personajului, cu atât simte mai imperios necesitatea artistică și stilistică de a da cuvânt personajului, de a țese textura romanului nu numai din cuvinte proprii, ci și din cuvinte străine, mai exact din relații dialogice dintre cuvântul propriu auctorial și cuvântul străin actorial care generează bivocitatea sau dialogismul intern al „structurii intraatomice" a cuvântului enunț" [5, p. 20].

Pornind de la aceste sugestii, trebuie menționat 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*.

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

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

De aici încolo cuvântul autorului se va identifica sau diferența cu/de cuvântul protagonistului Păulică. Prozatorul simte imperios necesitatea pentru a preciza: „Dacă **acum, după aproape cincizeci de ani** (aici și în continuare sublinierile ne aparțin – I. C.) nu va mai fi existând nici casa-școală cea făcută de tata cu mânurile 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

BDD-A29244 © 2018 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:01 UTC)

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 acelui 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 sământă, în grăuntele de grâu – pentru cine are urechi de auzit".

4. Autoficțiunea între memorie 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-méme 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 Iacob, vecinul – „**premar**", alți locutori extrem de memorabili și pitorești prin limbaj, prin maniera lor de a interpreta lumea. Autorul, în caracterizarea lui Moș Iacob, de exemplu, împrumută cuvintele personajului: „Nu 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 ținut-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, **cuvântul propriu auctorial** și **cuvântul actorial** al personajului se contopesc într-o singură voce. 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 Pă-

BDD-A29244 © 2018 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:01 UTC)

ulică, 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 palpitante 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 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 „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 păntecului 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 mâță – nu de pisică**, de mâță; 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 Creangă, 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 P. Din calidor. O copilărie basarabeană. Chișinău: Basarabia, 1993.
2. Grati Aliona. Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc. Chișinău, Profesional Service, 2011.
3. Burlacu A. Paul Goma: voci în calidor. În: Alexandru Burlacu. Refracții în clepsidră. Iași, Tipo Moldova, 2013.
4. Cimpoi M. Paul Goma: întoarcere la Ithaka. În: Metaliteratură, 2010, nr. 5-6.
5. Gavrilov A. Contribuția filozofiei dialogului la reinterpretarea raportului clasic obiect-subiect. În: 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 Astrei. În: Metaliteratură, 2010, nr. 5-6.
7. Simion E. Proza autobiografică. În: România literară, 1991, nr. 9, 28 februarie.
8. Buber M. Eu și Tu. Trad. și prefață de Ștefan Augustin Doinaș. București: Humanitas, 1992.
9. Simion E. Introducere. În: Ion Creangă, opere, col. „Opere fundamentale" a Academiei Române, București, 2000.



Mărțișorul, inclus de UNESCO
în *Lista reprezentativă a patrimoniului cultural imaterial al umanității.*

BDD-A29244 © 2018 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:55:01 UTC)