

UNIVERSITATEA DE STAT „ALECU RUSSO” DIN BĂLȚI

Cu titlu de manuscris

C.Z.U: 821.135.1(478).09(043.3)

COJOCARI ALINA
AURELIU BUSUIOC, ROMANCIERUL

622.01 – LITERATURA ROMÂNĂ

Teză de doctorat în filologie

Conducător științific: / _____ /

Leahu, Nicolae,

doctor în filologie, conf. univ

Autor: / _____ /

Cojocari Alina

BĂLȚI, 2026

© Cojocari Alina, 2026

CUPRINS

Adnotare (română, rusă, engleză).....	4
Introducere	7
1. Resurecția esteticului în romanul șaizecist din Basarabia	17
1.1. Începuturile romanului din Basarabia.....	17
1.2. Metamorfoze ale romanului în contextul anilor '60.....	20
1.3. Inovații tematice și stilistice.....	24
1.4. Concluzii ale capitolului I.....	29
2. Aureliu Busuioc și problema privirii monografice	31
2.1. O privire monografică: de ce?.....	31
2.2. Profilul unui destin. De la <i>biografia empirică</i> la <i>biografia creatoare</i>	38
2.3. Ipostaze ale scriitorului Aureliu Busuioc.....	50
2.4. Receptarea critică a romanelor lui Aureliu Busuioc.....	72
2.5. Concluzii ale capitolului II.....	79
3. Aureliu Busuioc în căutarea romanului nescris	82
3.1. Reinventarea romanescului în Basarabia.....	83
3.1.1. Paratextul în deciptarea romanelor lui Aureliu Busuioc.....	87
3.1.2. Implicații ale scriiturii diaristice.....	95
3.2. Lansarea romancierului.....	99
3.2.1. Romanul epistolar, între viață și creație: <i>Singur în fața dragostei</i>	99
3.2.2. <i>Unchiul din Paris</i> și drama basarabeianului alungat în lume.....	109
3.3. Un roman conjunctural, <i>Local</i> , <i>ploi de scurtă durată</i>	120
3.4. În spațiul libertății de exprimare.....	126
3.4.1. Ironie și autoironie în <i>Lătrând la lună</i>	126
3.4.2. Autobiografie și ficțiune în <i>Pactizând cu diavolul</i>	130
3.4.3. Romanul satiric. Fețele ratării în <i>Spune-mi Gioni!</i>	138
3.4.5. Parodie și joc reflexiv în <i>Hronicul Găinarilor</i>	150
3.5. Exerciții de laborator narativ.....	157
3.5.1. Elegiacul din povestirea pentru copii <i>Când bunicul era nepot</i>	157
3.5.2. <i>Și a fost noapte</i> ..., un târziu roman sentimental.....	163
3.6. Concluzii ale capitolului III.....	172
Concluzii generale și recomandări	173
Bibliografie	177
Declarația privind asumarea răspunderii	185
Curriculum vitae	186

Adnotare

Cojocari Alina, Aureliu Busuioc, romancierul, teză de doctor în filologie, Bălți, 2026.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii și recomandări, bibliografie din 153 de surse, 176 de pagini de text de bază, declarația privind asumarea răspunderii, CV-ul autoarei.

Rezultatele tezei au fost reflectate în 6 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: studiu monografic, romanul șaizecist din Basarabia, biografeme, romancierul Aureliu Busuioc, resurecția esteticului, paratext, discurs diaristic, roman epistolar, roman satiric, ironie și autoironie, roman sentimental, parodie, autobiografie, ficțiune ș.a.

Domeniu de studiu: literatura română.

Scopul lucrării este explorarea monografică a romanelor lui Aureliu Busuioc, în plan diacronic și sincron, analizând impactul biograficului, specificul liricii și dramaturgiei, care au configurat profilul scriitorului, varietatea tipurilor de romane valorificate, dar și originalitatea stilului caracterizat de ironie, parodie, aluzie și sentimentalism.

Obiectivele investigației: să descriem contextul apariției romancierului Aureliu Busuioc, raportat la procesul relansării romanului șaizecist din Basarabia; să conturăm profilul destinului lui Aureliu Busuioc, subliniind impactul *biografiei empirice* asupra operei; să prezentăm ipostazele scriitorului Aureliu Busuioc: poetul, dramaturgul, prozatorul, scriitorul pentru copii, diaristul; să examinăm receptarea critică a romanelor lui Aureliu Busuioc; să conturăm funcția paratextului și a scriiturii diaristice în reinventarea romanescului din Basarabia; să identificăm formele autenticității artistice în debutul carierei romanești; să valorificăm originalitatea romanelor din spațiul libertății de exprimare, apărute după 1990; să motivăm revenirea scriitorului la povestirea pentru copii și romanul sentimental la finalul activității creatoare; să realizăm interpretarea romanelor lui Aureliu Busuioc în vederea instituirii unei viziuni critice unitare (de tip monografic); să propunem un model de lectură cât mai potrivit pentru analiza operei romanești a lui Aureliu Busuioc.

Noutatea științifică și originalitatea lucrării rezidă în sintetizarea unei viziuni complexe despre romanele lui Aureliu Busuioc, în contextul literaturii române din Basarabia. În plus, contextualizarea istorică a debutului și a evoluției scriitorului, profilarea biografiei autorului, conturarea ipostazelor complementare activității de prozator, oferă deschiderea spre înțelegerea de ansamblu a creației lui Aureliu Busuioc din perspectivă integrală. Prezentarea cronologică a romanelor lui Aureliu Busuioc permite înțelegerea drumului căutării unui prozator care a activat în două timpuri, dar a ținut neconținut noutatea literară. Privirea monografică devine, astfel, o posibilitate de a reevalua critic producțiile literare ale lui Aureliu Busuioc, ca un singur proiect al modernizării formelor de expresie artistică.

Problema științifică importantă soluționată constă în prezentarea unei perspective sintetice asupra operei romanești a lui Aureliu Busuioc, care nu s-a bucurat de o interpretare satisfăcătoare, evitându-se, adesea, textele cu miză ideologică, dar care conturează formarea scriitorului. În plus, lucrarea își propune să ofere o clarificare privitoare la aspectele cercetării monografice, să valorifice ironia, satira, parodia lui Aureliu Busuioc, pentru a oferi o imagine de ansamblu a evoluției personajului, problematicii, stilisticii în proza lui Aureliu Busuioc.

Importanța teoretică și practică rezidă în prezentarea diacronică a romanelor lui Aureliu Busuioc, oferind note critice ale individualității romancierului Aureliu Busuioc. Cercetarea este utilă pentru a stabili care sunt hotarele unui studiu monografic, dar și pentru a aprecia rolul romancierului Aureliu Busuioc în procesul resurecției esteticului inițiat de contextul generaționist al anilor '60. Mai mult, cercetarea deschide bogate direcții și paliere de investigație, inclusiv pentru literatura comparată, socioliteratura, psihologia literaturii, filozofia limbajului ș.a.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele investigației au fost prezentate în mai multe articole publicate în revistele de profil și expuse în comunicările științifice cu ocazia unor conferințe naționale și internaționale.

Аннотация

Кожокарь Алина, *Аурелиу Бусуйок, романист*, докторская диссертация по филологии, Бельцы, 2026.

Структура диссертации: введение, три главы, выводы и рекомендации, библиография из 153 источников, 176 страница основного текста, декларация об ответственности, CV автора.

Результаты диссертации отражены в 6 научных работах.

Ключевые слова: монографическое исследование, шестидесятнический роман в Бессарабии, биографемы, романист Аурелиу Бусуйок, возрождение романа, паратекст, дневниковый дискурс, эпистолярный роман, сатирический роман, ирония и самоирония, сентиментальный роман, пародия, автобиография, фикция и др.

Область исследования: румынская литература.

Цель научной работы заключается в монографическом исследовании романного творчества Аурелиу Бусуйока в диахроническом и синхроническом аспектах, с анализом влияния биографического фактора, особенностей лирики и драматургии, сформировавших профиль писателя, разнообразия освоенных им типов романа, а также оригинальности стиля, характеризующегося иронией, пародийностью, аллюзивностью и сентиментализмом.

Цели исследования: описать контекст появления романиста Аурелиу Бусуйока в связи с процессом возрождения шестидесятнического романа в Бессарабии; очертить профиль его творческой судьбы, подчеркнув влияние эмпирической биографии на произведения; представить различные ипостаси писателя — поэта, драматурга, прозаика, детского писателя, автора дневников; проанализировать критическую рецепцию его романов; определить функцию паратекста и дневникового письма в переосмыслении романной формы в Бессарабии; выявить формы художественной аутентичности на начальном этапе романного творчества; осмыслить оригинальность романов периода свободы выражения после 1990 года; обосновать возвращение писателя к детской прозе и сентиментальному роману на завершающем этапе творчества; осуществить интерпретацию романов Аурелиу Бусуйока с целью формирования целостного критического видения (монографического характера); предложить наиболее подходящую модель чтения для анализа романного творчества Аурелиу Бусуйока.

Научная новизна и оригинальность работы заключаются в формировании целостного и комплексного взгляда на романное творчество Аурелиу Бусуйока в контексте румынской литературы Бессарабии. Историческая контекстуализация становления и эволюции писателя, анализ его биографии и выявление различных творческих ипостасей способствуют интегральному пониманию его художественного мира. Хронологическое рассмотрение романов позволяет проследить путь художественных поисков автора, творившего в разных исторических эпохах, но неизменно ориентированного на литературную новизну. Монографический подход, таким образом, открывает возможность для критической переоценки его произведений как единого проекта модернизации художественных форм.

Решённая научная проблема состоит в предложении синтетического взгляда на романное творчество Аурелиу Бусуйока, которое ранее не получило всесторонней интерпретации: зачастую игнорировались менее художественно совершенные тексты, однако именно они важны для понимания формирования писателя. Работа также направлена на уточнение методологических аспектов монографического исследования и на осмысление иронии, сатиры и пародии в его творчестве с целью создания целостной картины эволюции персонажной системы, проблематики и стилистики его романов.

Теоретическая и практическая значимость заключается в диахроническом представлении романного творчества Аурелиу Бусуйока и выявлении его индивидуальности как писателя. Исследование способствует определению границ монографического подхода и оценке роли Бусуйока в процессе возрождения эстетического начала, инициированного поколением 1960-х годов. Кроме того, работа открывает перспективные направления для дальнейших исследований, включая сравнительное литературоведение, социологию литературы, психологию литературы, философию языка и др.

Внедрение научных результатов. Основные положения исследования были представлены в ряде научных статей, опубликованных в профильных изданиях, а также апробированы в научных докладах на национальных и международных конференциях.

Annotation

Cojocari Alina, *Aureliu Busuioc, the Novelist*, PhD thesis in Philology, Bălți, 2026.

Structure of the thesis: introduction, three chapters, conclusions and recommendations, bibliography of 153 sources, 176 pages of main text, declaration of responsibility, and author's CV. The results of the thesis have been presented in 6 scientific publications.

Keywords: monographic study, the 1960s novel in Basarabia, biographical elements, novelist Aureliu Busuioc, revival of the novel, paratext, diary writing, epistolary novel, satirical novel, irony and self-irony, sentimental novel, parody, autobiography, fiction.

Field of study: Romanian literature.

Aim of the research: The thesis examines the novels of Aureliu Busuioc in a monographic manner, analyzing them both diachronically and within a broader literary context. It explores the influence of the author's biography on his literary creation, as well as the contribution of his poetry and dramaturgy to the development of his prose. The research also focuses on the typology of his novels and his distinctive style, characterized by irony, parody, allusion, and emotional dimension.

Research objectives: to describe the context in which Aureliu Busuioc became a novelist, linked to the revival of the 1960s novel in Basarabia; to outline his biography and highlight the influence of personal experience on his writing; to present his activity as poet, playwright, prose writer, children's author, and diarist; to analyze the critical reception of his novels; to examine the role of paratext and diary writing in the renewal of the Basarabian novel; to identify forms of authenticity in his early works; to emphasize the originality of the post-1990 novels in a broader literary context; to analyze his return to children's literature and the sentimental novel in the later stage of his career; to provide an interpretation of Aureliu Busuioc's novels in order to establish a unified (monographic) critical perspective; to propose an optimal reading model for analyzing the novelistic work of Aureliu Busuioc.

Scientific novelty and originality: This research offers a comprehensive monographic perspective on Aureliu Busuioc's novels within Romanian literature in Basarabia. It places his work in its historical and cultural context and integrates his biography and multiple literary roles into a unified interpretation of his creation. By presenting his novels chronologically, the study highlights his continuous search for new literary forms. The monographic approach allows for a reassessment of his literary works as a coherent effort to modernize literary expression.

Main scientific problem addressed: The thesis provides an integrated interpretation of Busuioc's novels, which have not been sufficiently studied as a whole. It also includes less analyzed works, which are essential for understanding his evolution as a writer. The study clarifies key aspects of monographic research and emphasizes the role of irony, satire, and parody in shaping the development of his themes, characters, and style.

Theoretical and practical significance: The research traces the evolution of Busuioc's novels over time and highlights his individuality as a writer. It defines the goal and value of the monographic approach and underlines his contribution to the revival of literary values associated with the 1960s generation. It also opens perspectives for further research in comparative literature, sociology of literature, psychology of literature, and philosophy of language.

Implementation of results: The results of the research have been published in several academic articles and presented at national and international scientific conferences.

Introducere

Actualitatea și importanța temei este determinată de necesitatea realizării unei analize complexe a creației romancierului Aureliu Busuioc, bucurându-se, în cazul celor mai multe lucrări, doar de observații sporadice, care nu configurează o analiză sistematică a operei. Metatextul nu a reușit să valorifice pe deplin această voce polifonică, ba nici să exploreze resursele romanelor ce refuzau formulele rigide, folosind treceri abrupte de ton, amestecul de registre, tensiunile interne din paradigma ludicului și reflexia filozofică. Receptarea critică a operei românești semnate de Aureliu Busuioc a contribuit la afirmarea autorului în rândul scriitorilor preocupați de înnoirea formulelor estetice ale literaturii din Basarabia (au scris despre Aureliu Busuioc: Mihai Cimpoi, Vasile Coroban, Mihail Dolgan, Andrei Țurcanu, Maria Șlehtițchi, Aliona Grati, Vasile Iftime, Mircea V. Ciobanu, ș. a.). Cu toate acestea, o analiză a exegezei existente relevă faptul că o parte dintre romanele sale au fost insuficient investigate, configurându-se o perspectivă fragmentară, în absența unei interpretări unitare și integratoare. În consecință, se conturează necesitatea elaborării unei sinteze critice a operei de romancier a lui Aureliu Busuioc, capabile să recupereze și să valorifice aspectele estetice, tematice și poetice rămase în afara interesului interpretativ al demersurilor întreprinse până în prezent.

Abordarea monografică a prozei lui Busuioc este o ocazie de a aprecia contextul resurecției esteticului din Basarabia în anii '60 ai secolului trecut, pe de o parte, iar, pe de altă parte, stimulează receptarea textelor lui Busuioc ca pe un proiect unitar al căutării unor forme inedite de expresie artistică, proiect românesc care a debutat în anii de dominație politico-ideologică sovietică, dar care a atins cote valorice importante în spațiul libertății de exprimare, după prăbușirea comunismului. Domeniul cercetării este actual în contextul reorganizării drumului pe care l-a parcurs evoluția prozei din Basarabia, iar momentul Aureliu Busuioc este relevant pentru anticiparea unor tehnici postmoderne, care au conferit autonomie unei literaturi poluate de viziunea comunistă. Mai mult, considerăm importantă relectura operei românești a lui Aureliu Busuioc, care sensibilizează cititorul contemporan cu un mesaj ancorat în realitățile politice, sociale ale timpurilor noastre, autorul profilându-se ca o personalitate exemplară în procesul explorării originalității și noutății pentru spațiul formei și fondului literar-artistic. De asemenea, remarcăm faptul că Ministerul Educației al Republicii Moldova, prin ordinul nr.1544 din 2023, propune un model de proiectare de lungă durată, valorificând opera lui Aureliu Busuioc pentru studiul monografic în clasa a XII-a. Așadar, și contextul didactic al receptării operei lui Aureliu Busuioc, încurajează elaborarea unei sinteze asupra creației scriitorului.

Obiectul cercetării îl constituie studiul textelor românești ale scriitorului Aureliu

Busuioc, inclusiv a celor declarate de autor drept romane. Chiar dacă aria cercetării este opera de romancier a lui Aureliu Busuioc, perspectiva de ansamblu asupra activității sale literare nu va exclude contribuțiile sale în calitate de poet, dramaturg, diarist și scriitor pentru copii, mai ales în măsura în care aceste dimensiuni ale creativității auctoriale au participat la modelarea spiritului său narativ.

Scopul lucrării este acela de a crea un model de evaluare monografică a creației (dominante) a unui autor, raportată la activitatea romancierului Aureliu Busuioc. Lucrarea de față își propune să valorifice romanele lui Aureliu Busuioc dintr-o perspectivă analitico-interpretativă concentrată pe specificul estetic, stilistic și tematic al prozei sale, evidențiind particularitățile unui scriitor distinct în peisajul literar basarabean postbelic.

Obiectivele cercetării sunt: să descriem contextul debutului romancierului Aureliu Busuioc, raportat la procesul relansării romanului șaizecist din Basarabia; să redefinim metoda monografică, identificând avantajele și limitele acesteia; să conturăm profilul destinului lui Aureliu Busuioc, subliniind impactul *biografiei empirice* asupra operei; să prezentăm ipostazele scriitorului Aureliu Busuioc: poetul, dramaturgul, prozatorul, scriitorul pentru copii, diaristul; să examinăm receptarea critică a operei de romancier a lui Aureliu Busuioc; să conturăm funcția paratextului și a scriiturii diaristice în reinventarea romanescului din Basarabia; să identificăm formele autenticității artistice în debutul carierei românești; să valorificăm cota de originalitate a romanelor scrise în contextul libertății de exprimare, după căderea URSS; să comentăm rolul ironiei/autoironiei, parodiei, satirei în definirea particularităților stilistice ale romancierului; să motivăm revenirea scriitorului la povestirea pentru copii și romanul sentimental la finalul activității creatoare; să realizăm interpretarea romanelor lui Aureliu Busuioc în vederea instituirii unei viziuni critice unitare (de tip monografic); să propunem un model de lectură cât mai potrivit pentru analiza operei românești a lui Aureliu Busuioc.

Ipoteza de cercetare presupune posibilitatea abordării monografice a operei de romancier a lui Aureliu Busuioc. Dacă un scriitor care a cultivat, într-o primă etapă a activității sale, poezia, literatura pentru copii și dramaturgia se consacră, ulterior, genului romanesc, se poate presupune că vocația sa literară își găsește expresia cea mai deplină în domeniul prozei. Un alt aspect al ipotezei rezultă din unitatea căutărilor artistice ale scriitorului, care, se pare, a fost mereu în căutarea drumului spre un *roman nescris* (neexperimentat) în Basarabia. Examinând opera lui Busuioc ca pe un (singur) roman al devenirii, vom constata diverse forme de manifestare a individualității creatoare, dar și pretenția (nedeclarată, desigur) de originalitate. Diferit în fiecare text al său, scriitorul aspiră să instituie (într-un context dominat de improvizație) un model de scriitură elegantă, rafinată.

Noutatea și originalitatea științifică constau în realizarea unui studiu monografic al operei de romancier a lui Aureliu Busuioc, axat deopotrivă pe biografia și polivalența operei. Cercetând receptarea critică a romanelor lui Aureliu Busuioc, am identificat perspective care au fost lăsate în umbră, aspecte surprinse fragmentar de critica de specialitate, texte românești ignorate, inclusiv din cauza mizelor ideologice ale acestora (cum ar fi cazul romanului *Local, ploi de scurtă durată*). Totuși, acestea sunt importante pentru reconfigurarea profilului unui romancier, care, alături de Ion Druță, Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache, a însemnat un moment de cotitură în evoluția prozei din Basarabia. Noutatea științifică a cercetării rezidă în abordarea unitară a operei românești a lui Aureliu Busuioc, cu accent pe evoluția diacronică a romanului; analiza detaliată a strategiilor narrative și a dimensiunii ironico-parodice specifice romanelor sale; evidențierea modului în care Busuioc reinterpretează teme clasice în cheie originală, adesea ludică, parodică și reflexivă.

Rezultatele științifice principale propuse pentru susținere:

- În anii '60 ai secolului trecut, literatura din Basarabia a cunoscut un proces de resurrecție, reabilitându-se arta romanului, vreme îndelungată supusă unui proces de ideologizare politică. Acesta este contextul în care se lansează romancierul Aureliu Busuioc, cu intenția clară de a racorda romanul din acest spațiu la modelele din literatura modernă română și europeană.
- Perspectiva monografică este susținută de nevoia realizării unei analize obiective și integrale a activității scriitorului. În romanele lui Busuioc vom recunoaște câteva *biografeme* care i-au influențat creația, de aceea monografia clasică, interesată de viața scriitorului, poate fi foarte potrivită la studiul unor texte. De asemenea, în contextul cercetării noastre, am admis că și alte ipostaze ale scriitorului, cea de poet, dramaturg, scriitor pentru copii, publicist, au avut un rol formativ în cristalizarea viziunii sale prozastice. Comparând debutul său în lumea romanului, *Singur în fața dragostei*, și cel din spațiul dramaturgiei, comedia pseudoistorică *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul*, vom constata că Aureliu Busuioc se lansa ca un scriitor temerar, anticipând estetica postmodernilor.
- Caracterul novator al discursului romanesc practicat de Aureliu Busuioc a influențat în mod semnificativ receptarea critică a operei sale, întrucât originalitatea formulei narrative și a viziunii artistice a beneficiat de o receptare critică diversă, însă abordările existente au privilegiat, în general, anumite dimensiuni ale creației, fără a propune întotdeauna o perspectivă integratoare asupra ansamblului operei. Chiar dacă a fost apreciat încă de la începuturi pentru nonconformismul scriiturii, multe din textele românești ale lui Busuioc necesită validări exegetice de profunzime, pentru a valorifica calitățile artistice ale unui

romancier inovator pentru spațiul literaturii române din Basarabia.

- În plan estetic, Aureliu Busuioc a contribuit la reinventarea romanescului în Basarabia, ilustrând *ironia, parodia, satira, scriitura diaristică și jocul paratextual* într-o lumină exemplară, modelatoare pentru contextul literaturii din Basarabia, constrânsă, timp de aproape jumătate de secol, să evolueze într-un cadru de funcționare autonom, impus de contextul politico-istoric.
- După 1991, romancierul se afirmă în spațiul libertății de exprimare, cultivând romanul diaristic, romanul satiric, romanul parodic, (auto)ironia și oferind, astfel, forme originale de expresie artistică. *Lătrând la lună, Pactizând cu diavolul, Spune-mi Gioni! și Hronicul Găinarilor* pot fi considerate expresia maturității artistice a romancierului Aureliu Busuioc. (Re)lectura operei românești creează premisele unei reflecții critice asupra identității naționale, oferind cititorului contemporan un cadru de reinterpretare a reperelor culturale și istorice.
- Spre finalul vieții, scriitorul se folosește de unele exerciții de laborator narativ, pentru a-și întregi „marele roman” al vieții. Revine la literatura pentru copii, exersată încă la începutul carierei, pentru a-și dezvălui latura elegiacă, descriind o aventură apropiată de copilăria de la conacul bunicului său. Într-un târziu, vrea să-și cucerească publicul (o replică pentru *Frunze de dor* de Ion Druță) cu un roman sentimental, *Și a fost noapte...*, care ilustrează neconținută căutare a romancierului de a fi în dialog nu numai cu autorii contemporani, ci și cu însăși instituția romanului.

Importanța teoretică și valoarea aplicativă a tezei. Studiul monografic propus contribuie la consolidarea cercetărilor dedicate literaturii române din Basarabia, oferind o analiză sistematică a operei de romancier a unui autor reprezentativ, care a (re)modelat fața prozei. Sub aspect teoretic, lucrarea propune o redefinire a metodei monografice, o reevaluare critică a creației românești a lui Busuioc în contextul literaturii postbelice și postcomuniste, axată pe concepte precum *discurs diaristic, paratextualitate, ironie, parodie, roman satiric* ș. a. De asemenea, lucrarea îmbogățește corpusul teoretic al cercetărilor despre diacronia romanului din Basarabia, punând în lumină modalitățile prin care prozatorul combină elementele tradiționale cu tehnici narative moderne, de inspirație occidentală. Astfel, teza oferă o lectură actualizată și contextualizată a romanelor lui Aureliu Busuioc, sprijinind dezvoltarea unei perspective critice extinse. Valoarea aplicativă a lucrării constă în faptul că este un mijloc de promovare a valorilor literare autohtone, un suport pentru predarea literaturii române din Basarabia în învățământul preuniversitar și cel universitar, oferind încă o deschidere către relectura și cercetarea romanului.

Suportul metodologic și teoretico-științific. Pornind de la scopul și ipoteza cercetării,

am valorificat metoda monografiei literare, urmărind metamorfozele operei românești a lui Aureliu Busuioc. În fundamentarea metodologiei monografice, un punct de pornire esențial îl constituie distincția conceptuală propusă de Michel Foucault privitoare la limitele operei. Potrivit filosofului francez, nu tot ceea ce produce, consemnează sau lasă în urmă un autor se integrează de la sine în corpusul operei propriu-zise. În viziunea noastră, o cercetare monografică este posibilă între câteva limite conturate de natura textului supus analizei, de contextul apariției textelor, biografia scriitorului, genurile și speciile literare pe care le-a cultivat.

O altă perspectivă teoretică fundamentală pentru definirea metodei monografice este cea propusă de Wayne Booth în lucrarea sa de referință, *Retorica romanului*. Booth formulează teza conform căreia libertatea de creație și opțiunile tematice ale autorului sunt circumscrise exclusiv de „evantaiul intereselor umane”. Transpusă în planul cercetării monografice, această premisă obligă cercetătorul să nu izoleze scriitorul în propria sa individualitate, ci să-l raporteze constant la sensibilitatea epocii sale. Astfel, demersul monografic presupune o contextualizare riguroasă a operei în raport cu aspirațiile estetice, valorile și tensiunile intelectuale ale umanității din perioada afirmării editoriale a autorului.

Mai mult, am ales să utilizăm metoda analizei diacronice pentru înțelegerea evoluției operei într-un cadru coerent. Aceasta permite observarea modului în care se rafinează stilul narativ și se adaptează temele în funcție de timpul scrierii, de la supraviețuirea sub regimul comunist la confruntarea cu tranziția postsovietică.

Metodele de cercetare și de analiză. Studiul de față analizează scriitura românească în calitate de cod specific pentru Aureliu Busuioc, urmărind perspectiva diacronică. Cercetarea recurge la procedeele clasice ale structuralismului și ale semioticii, fără de care metoda tematică, inclusiv sociocritica ori psihanaliza, n-ar putea avea un fundament epistemologic credibil. Așadar, analiza ține cont de faptul că romanul lui Aureliu Busuioc își construiește semnificația nu atât din raportul său cu lumea, cât mai ales prin raportare literară, iar cuvintele devin semne care trimit mai curând la contextul cultural, decât la imediațetea naturii umane. Observația și analiza tematică, sociologică, istorică, naratologică, ideologică sau intertextuală, lectura comparată contribuie la formularea originalității creatoare a romancierului. Din perspectivă metodologică, demersul de față se circumscrie noțiunii de perspectivism, fundamentată teoretic de José Ortega y Gasset și extinsă ulterior cu succes în cercetarea lingvistică și analiza discursului. Aplicat în spațiul monografiei literare, acest concept sugerează că opera unui scriitor nu reprezintă un obiect static, susceptibil de o singură lectură exhaustivă, ci un teritoriu deschis pluralității interpretative. Prin urmare, originalitatea unei monografii nu rezidă în simpla colecționare a datelor biografice sau bibliografice, ci este direct proporțională cu ineditul și

rigoarea punctului de vedere critic pe care cercetătorul și-l asumă conștient.

Aprobarea rezultatelor obținute. Ipotezele și concluziile centrale ale prezentei investigații au fost expuse în 6 articole, publicate în culegeri științifice și în reviste de specialitate.

Sumarul compartimentelor tezei. Introducerea prezintă argumente științifice privind actualitatea subiectului supus analizei și importanța problemei de cercetare, descrierea situației în domeniul de cercetare prin relevarea celor mai importante contribuții critice, elucidarea contextului care generează problema investigației, scopul și obiectivele, metodologia de cercetare, implementarea și aprobarea rezultatelor cercetării, volumul și structura tezei.

Capitolul 1, intitulat **Resurecția esteticului în romanul șaizecist din Basarabia**, are trei paragrafe care urmăresc planul diacronic. În paragraful 1.1. *Începuturile romanului din Basarabia* ne întrebăm care sunt originile romanului în contextul literaturii române, precum și particularitățile procesului de constituire a acestei specii în spațiul basarabean. Formele incipiente ale epicului, reprezentate de povestire și nuvelă, au precedat afirmarea romanului propriu-zis. Totodată, dezvoltarea acestui gen a fost influențată de contextul social și politic al epocii, tematica fiind orientată, în mare măsură, spre idealizarea vieții rurale și reflectarea procesului de colectivizare, sub impactul ideologiei realismului socialist impuse de regimul sovietic. În pofida acestor constrângeri, romanul din Basarabia s-a afirmat ca un gen literar distinct, chiar dacă evoluția s-a produs într-o anumită izolare față de dinamica literaturii române.

Paragraful 1.2. *Metamorfoze ale romanului: contextul anilor '60* descrie procesul modificării paradigmei prozei din Basarabia. Monologul interior, scriitura diaristică, ironia, estomparea firului narativ sunt doar câteva dintre inovațiile timpului. Primul triumf al noii paradigme literare este considerat *Frunze de dor* de Ion Druță, pentru ineditul incipitului și excipitului romanesc. Dar au urmat apariții românești îmbibate de suflul modernității, printre care amintim de *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache, *Zbor frânt* de Vladimir Beșleagă, *Singur în fața dragostei* de Aureliu Busuioc. Congresul scriitorilor din 1965 a creat premise pentru reconectarea treptată a prozei și poeziei basarabene la literatura română clasică și universală și a legitimat noul val de creatori. Această generație a repus în drepturi criteriul valoric/artistic în defavoarea celui ideologic, deschizând drumul pentru apariția romanelor moderne. Cel mai îndrăzneț, se pare, așa cum observa și cercetătoarea Maria Șleahițchi, este Vasile Vasilache, care prin formula romanului-parabolă se apropia de estetica postmodernistă. Peste câțiva ani, Busuioc se va remarca prin același spirit în drama pseudoistorică *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul*, ilustrând intenția ironică, pe alocuri sarcastică a autorului. Desigur, aceste opere au fost marginalizate de aparatul ideologic al vremii, dar el nu a putut opri dezvoltarea

romanului ca instituție autonomă. În același context, paragraful 1.3. *Inovații tematiche și stilistice* se concentrează pe modalitățile romanului șaizecist de a-și afirma individualitatea artistică. Depășirea tiparului realismului socialist a însemnat orientarea spre canonul românesc modernist, inclusiv prin anticiparea, uneori, a tehnicilor narative postmoderniste.

Capitolul 2. Aureliu Busuioc și problema privirii monografice este dedicat definirii metodologice, prezentării profilului biografic al scriitorului, dar și a ipostazelor creației acestuia, inclusiv prin compararea viziunilor critice asupra romanului lui Busuioc. Pentru început, în paragraful 2.1. *O privire monografică: de ce?* am oferit o conceptualizare a metodei monografice. Am motivat necesitatea aplicării acestei metode în studiul operei de romancier pentru o viziune integrală, complexă. Tendința de generalizare a unei monografii este una ideatică, or, a cuprinde total opera, cu paratextul, metatextul acesteia este o iluzie. În acest sens, recunoaștem că monografia realizată este deschisă cercetărilor ulterioare.

Paragraful 2.2. *Profilul unui destin. De la biografia empirică la biografia creatoare* fixează cronologia evenimentelor ce au marcat formarea scriitorului. Faptul că a învățat în țară, a condiționat mai ales calitatea expresiei cultivate de autor. Biograficul influențează și indirect opera, dovadă că romanele sale, produse ale ficțiunii, fac referire la imagini din realitate (repatrierea în Basarabia, vizita în Cuba, cățelul Enrique ș.a.). Raportând modelul biografiei sociologului Pierre Bourdieu la motivația noastră de a sintetiza datele existenței scriitorului, am constatat că rescrierea vieții are forță modelatoare, influențându-ne propriile experiențe și întrebări existențiale.

Paragraful 2.3. *Ipostazele scriitorului Aureliu Busuioc* a poziționat cercetarea monografică spre o viziune panoramică. Aureliu Busuioc a fost cunoscut mai ales în calitate de prozator, dar încercările sale de a produce operă poetică sau dramatică sunt ilustrative pentru a testa ipoteza că literatura este un drum al căutării, cu o tendință spre totalizare. Jocul ineditului nu s-a născut la Busuioc în proză, dar chiar și în metaforă, discurs liric, text pentru copii, a căutat modernitatea. Poetul Aureliu Busuioc a urmat mai ales modelul lui Ion Minulescu, tot așa cum în proză s-a apropiat de modelul lui Camil Petrescu (mai ales în romanul *Singur în fața dragostei*). Acest canon era util pentru nevoia de a oferi un suflu nou literaturii din Basarabia. Dramaturgul atinge punctul maxim cu *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul*, o piesă care vede lumina tiparului abia după 20 de ani de la montare, un text provocator pentru timpul său, orientat spre evoluția de perspectivă a literaturii, prin apel la ironie întru satirizarea vanității, prostiei sau falsității umane. Piese *Și sub cerul acela...* și *Plecarea fiului risipitor* sunt, în fond, două compromisuri ale scriitorului. Relevăm, doar pe alocuri, aluzii ironice conectate la adevăratele valori estetice promovate de autor. În creația lui Busuioc, un loc special îl are literatura pentru copii, conturând

personaje memorabile, precum Nătăfleată, Rățoiul Max, Cocoșica, Sfredeluș ș.a. Spiritul ludic, critic, spumos este cultivat și în literatura pentru cei mici, autorul ținând să educe gustul cititorului în formare. Ipostaza de diarist se dezvoltă în *Jurnal cubanez*, un text plin de umor și delicateți intelectuale ce vizează dezavantajele regimurilor comuniste. Diversitatea ipostazelor lui Aureliu Busuioc motivează picaneria scriitorului, care nu a prețuit să împrumute mijloacele poeziei, ale diaristicii, ale dramaturgiei pentru opera sa românească.

Paragraful 2.4. *Receptarea critică a romanului lui Aureliu Busuioc* dezvoltă perspectivele critice de valorizare a operei scriitorului. Romanele postsovietice nu s-au bucurat de analize minuțioase, chiar dacă au avut parte de articole care au validat îndrăzneala, rafinamentul stilului și noutatea scriitorului. Încă în 1969, Vasile Coroban va aprecia romanul *Singur în fața dragostei* pentru răsturnarea schemelor literare larg răspândite, aducând epistolarul în proza din Basarabia. Mihail Dolgan a continuat, în 1990, cu o sinteză despre poezia, romanul și creația pentru copii, dar acest studiu evaluează doar prima perioadă de creație a scriitorului. O cercetare casabilă a operei lui Aureliu Busuioc a realizat, mai târziu, Victoria Fonari, care a redus textul la factorii intelectual și sentimental ai scriiturii. Cercetătoarea lansează câteva idei contradictorii, marcată de un dezavantaj hermeneutic de a nu avea în față întreaga operă a scriitorului. Vasile Iftimie, în 2017, a publicat *Pactizând cu Aureliu Busuioc*, un text care își propune să analizeze retorica, temporalitatea, personajele și construcția câtorva romane ale scriitorului. Comentariile au accente eseistice, pe alocuri poetice, rezumându-se la romanele lui Aureliu Busuioc *Lătrând la lună*, *Spune-mi Gioni*, *Hronicul Găinarilor*. O lucrare-sinteză a realizat și Mircea V. Ciobanu, în *Aureliu Busuioc: poetul, prozatorul, dramaturgul*. Ținând monograficul, lucrarea reușește să devină un reper didactic, pentru cititorul în formare, oferind o imagine de ansamblu a creației lui Busuioc. În registrul metatextual, se înscriu și o serie de articole semnate de Mihai Cimpoi, Anatol Gavrilov, Maria Șleahțișchi, Arcadie Suceveanu, Alexandru Burlacu, Nicolae Leahu, Andrei Țurcanu, Aliona Grati ș. a. Cel mai consistent pare a fi *Râsul seniorial al lui Aureliu Busuioc* de Andrei Țurcanu, care pune în valoare romanul *Hronicul Găinarilor* drept cel mai elaborat din perspectivă structurală, o parabolă a istoriei neamului basarabean. Așadar, această sinteză a receptării critice a romanului lui Aureliu Busuioc motivează relectura operei pentru situarea acestui scriitor în rândul novatorilor din literatura română din Basarabia.

Capitolul 3, intitulat **Aureliu Busuioc în căutarea romanului nescris**, urmărește demonstrarea ipotezei că Aureliu Busuioc este un înființator al unui model de scriitură exemplară pentru contextul literaturii din Basarabia. În paragraful 3.1. *Reinventarea romanescului în Basarabia* se elucidează diacronia romanului din stânga Prutului, care s-a definit, în mod deplin,

abia după 1950. Fiecare nouă apariție editorială propune un tip de roman: epistolar, alegoric, confesiune, sentimental, autorul ocolind formulele narative consacrate. Am urmărit, de asemenea, semnalele paratextuale și scriitura diaristică a romancierului, ca mijloace de originalitate și/sau transparență narativă. Scriitura diaristică conferă autenticitate narațiunii, iar romancierul recurge la formula jurnalului pentru a-și investi ficțiunea cu un plus de autenticitate.

Urmează prezentarea diacronică a romanelor lui Aureliu Busuioc. În paragraful 3.2. *Lansarea romancierului* prezentăm romanele *Singur în fața dragostei* și *Unchiul din Paris*, care inaugurează opera unui scriitor preocupat de soarta prozei din Basarabia. În romanul epistolar, prozatorul utilizează jurnalul, finalul deschis, antieroul, ca mărci ale modernității. Această scriere produce o ruptură atât la nivelul structural, cât și la cel tematic, reprojecțând profilul intelectualului din proza românească din Basarabia. În *Unchiul din Paris* scriitorul va folosi aceeași manieră narativă, fără a se ridica la valoarea romanului de debut. Perspectiva tragică a ilegalistului plecat în lume îi imprimă originalitate textului, pentru că subminează varianta eroică, deci clișeizată, a acestuia. Paragraful 3.3. *Un roman conjunctural, Local, ploi de scurtă durată* este dedicat textului romanesc care va deveni un moment de cotitură în activitatea scriitorului, pentru că insuccesul acestuia și activitatea de secretar al Uniunii Scriitorilor, îl va reduce la tăcere pentru aproape un deceniu. Cu un incipit incitant, romanul dezvăluie un romancier sentimental, fin, în ciuda unui subiect banal. Finalul deschis anunță înghețul activității scriitorului din perioada sovietică.

Paragraful 3.4. *În spațiul libertății de exprimare* îl prezintă pe Busuioc altfel, cu un impact considerabil în afirmarea romanului în Basarabia. În acest sens, am realizat o analiză a romanelor apărute după 1990, al cărui loc comun este jovialitatea și plăcerea invenției. *Lătrând la lună* este un jurnal al șoricarului Enrique, câinele unui savant-filolog, remarcându-se prin inteligența discursului și perspectiva-mască a naratorului-șoricar, care vrea să fie obiectiv și autentic. *Pactizând cu diavolul*, apărut în 1999, este un roman-mărturie în care autobiograficul se împletește cu ficțiunea, până într-un punct. Cercetarea identifică dimensiunile noii realități descoperite de Mihai Olteanu în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, analizează proiecția unor personaje secundare, interpretează elementele structurale ale textului și evoluția sentimentală a personajului principal în raport cu scrisorile primite de la surorile sale, toate privite ca expresii ale conștiinței scriitorului. Romanul-epistolă este ilustrat de *Spune-mi Gioni*, o spovedanie care idealizează sistemul comunist și al cărui mesaj trebuie tradus exact la polul opus. Ipostazele lui Ion Tarabanțu, veteranul Verdikurov, sunt ale unui ratat, care se pliază pe modelul unui regim politic ce neglijează demnitatea umană. Este un roman-replică literaturii care a prezentat chipul luminos al comunistului, elaborat în cheia spiritului artei veritabile. În 2006,

Aureliu Busuioc propune modelul romanului parodic în *Hronicul Găinarilor*. Interpretarea acestui roman scoate în relief apropierea prozatorului de canonul literar postmodernist. Folosind tehnica poliecranului, o realizare deosebită a personajului feminin, Parascheva, un narator dinamic, Aureliu Busuioc amintește de romanul lui Gabriel García Márquez, *Un vec de singurătate*, transfigurând în pagini romanești alegoria drumului basarabeianului.

Paragraful 3.5. *Exerciții de laborator narativ* reunește analiza ultimelor texte ale scriitorului Aureliu Busuioc. Astfel, susținem că povestirea *Când bunicul era nepot...* și romanul sentimental *Și a fost noapte...* reprezintă etape ale experimentului narativ busuiocian, ilustrând formule artistice care par să fi rămas într-un stadiu de elaborare incompletă și care ar fi putut cunoaște o dezvoltare mai amplă în condițiile unei continuități a proiectului creator. Opțiunea noastră de a formula o serie de considerații critice pe marginea textului *Când bunicul era nepot...* – o scriere pe care autorul o declară „roman”, în ciuda caracterului său predominant de povestire – este justificată de intenția vădită a scriitorului de a reabilita axiologic literatura pentru copii. Prin acest proiect, Aureliu Busuioc urmărește nu doar legitimarea estetică a acestui segment literar, adesea marginalizat, ci și modelarea intelectuală și etică a tânărului receptor (scopul, se pare, a fost atins, pentru că foarte curând textul a fost inclus în manualele școlare pentru clasa a VI-a). În 2012, ca o încercare târzie de roman sentimental, apare *Și a fost noapte...*, un roman scris dintr-o răsuflare, cu un subiect cinematografic, în care dragostea este victima istoriei.

Concluziile și recomandările sintetizează produsele investigației, relevând nivelul de realizare a obiectivelor propuse. Lucrarea și-a atins scopul instituirii unei viziuni critice unitare a prozei lui Aureliu Busuioc, valorificând metoda monografică și studiul diacronic. În plus, prezentăm rezultatele teoretice, care vizează redefinirea metodei monografice, și aplicative (valorificând calitățile artistice ale romanelor lui Aureliu Busuioc) obținute în cadrul cercetării. Urmărind o abordare detaliată a strategiilor narrative utilizate de autor, precum și a particularităților stilistice care contribuie la configurarea specificului estetic al operei, plasând romanele în context comparativ, prin raportare la alte opere ale lui Aureliu Busuioc sau la texte similare din literatura română și europeană, reușim să identificăm convergențe și particularități tematice și stilistice care ilustrează originalitatea scriitorului. Noutatea investigației, care rezidă din efortul de a propune un model de lectură al romanelor lui Aureliu Busuioc, contribuie la definirea identității științifice a tezei, inclusiv prin intermediul recomandărilor formulate. Receptarea exegetică a prozei lui Aureliu Busuioc dintr-o perspectivă integratoare, alături de valorificarea ei interdisciplinară prin grila sociologiei și a antropologiei culturale, constituie direcții fertile de cercetare, capabile să deschidă noi orizonturi hermeneutice pentru studiile filologice viitoare.

1. Resurecția esteticului în romanul șaizecist din Basarabia

1.1. Începuturile romanului din Basarabia

Drumul artei spre inefabil sau spre ea însăși trece prin nenumărate metamorfoze și contexte determinate. Mijloacele de expresie, procedeele de construcție, profilurile personajelor literare, unitățile tematice abordate sunt tot atâtea materiale folosite de scriitori pentru a descoperi paradisul ideilor tănuite, când forma de manifestare supremă a eului rămâne cuvântul, căci adevărul nu poate fi exprimat integral, ci doar sugerat. Din acest motiv, pentru veritabila profunzime, creația este mai mult o notație mnemotehnică decât o expresie satisfăcătoare și completă a lucrurilor care ținesc spre absolut. Adevărul este că nici măcar marii artiști nu reușesc să exprime profundul ca atare. Deseori, ceea ce numim la ei frumusețe nu este decât expresia, pe care o intuim perfectă: „Frumusețea exprimă profundul prin absența lui. Iar din această frumusețe ne hrănim, exact la fel cum paradisul din noi se hrănește – hămesit, înfometat – cu absența paradisului din lume. Nu pentru că în lume nu mai există paradis, ci pentru că, fiind cum e, lumea nu îl mai încapă. Suntem debordați de paradis, pentru că lumea ne inundă. Iar din aceste două revărsări se hrănesc, deopotrivă, și imposibilitatea de a-l avea, și setea de a nu ne mulțumi decât cu fericirea pe care numai el ne-ar putea-o aduce” [120, p. 8]. Așa cum nota Horia-Roman Patapievic, nevăzutul sugerat discret de scriitor, face din căutările criticului și ale cititorului un proces dinamic, plin de ispite. Ne întrebăm neconținut ce stă dincolo de poveste, care este miza unui text, pentru că vrem să prindem absența unei idei originale. Această calitate pare să constituie însăși premisa perenității unei opere: capacitatea de a genera un discurs captivant și de a susține o pluralitate interpretativă, deschiderea semantică asigurându-i, paradoxal, stabilitatea în canonul valorilor estetice.

Romanul românesc din Basarabia a parcurs un drum anevoios, raportat la evenimentele istorice și sociale în care a fost nevoit să apară și să se dezvolte. Necesitatea rediscutării problemei evoluției romanului din Basarabia, în context regional și național, este determinată, în cazul cercetării noastre, de nevoia aprecierii locului și rolului romancierului Aureliu Busuioc. Starea generală a literaturii din perioada de afirmare a scriitorului ne oferă informații și direcții de interpretare a unor particularități românești specifice epocii. În plus, faptul de a înțelege care era contextul literar în care scriitorul reușește să se diferențieze, propune o explicație pentru originalitatea abordării unor teme sau procedee artistice.

La doar câțiva ani după apariția romanului *Singur în fața dragostei* (1966), Vasile Coroban va realiza cunoscuta sa monografie dedicată esteticii genului românesc din Basarabia, *Romanul moldovenesc contemporan*. Pentru cercetător, romanul are origini în planul

universalului și reprezintă un material de studiu al unei civilizații: „Romanul este o sinteză a multor genuri literare, care l-au precedat, și de aceea este un gen universal. Constituindu-se definitiv ca unitate estetică, el continuă să absoarbă în continuare cuceririle spiritului omenesc pentru a da o imagine cât mai justă a omului, a poporului și a umanității” [57, p. 63]. Modelele fondatoare ale genului amintite de Coroban sunt François Rabelais, Miguel de Cervantes și, mai târziu, Stendhal, Gustave Flaubert, Lev Tolstoi, Honoré de Balzac. Conștiința romancierilor din Basarabia, dar și a criticului amintit, se raporta la modelul realismului francez, și, trebuie să recunoaștem, că multe din romanele ce au precedat apariția lui Busuioc au fost realizate în estetica obiectivității (sau a unei realități dominate de ideologia comunistă).

În spațiul literaturii române, originile prozei trebuie căutate la marii cronicari, care au impresionat prin tehnica portretizării artistice a personalităților istorice. Un alt moment important pentru definirea prozei românești a fost romanul alegoric *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir. În *Definițiile romanului*, Șerban Axinte aprecia textul lui Cantemir drept „prima operă românească ce conține în sine un germene al teoriei romanului” [4, p. 45]. Chiar dacă viziunile comentatorilor sunt împărțite, este cert că textul actualizează o realitate istorică în spirit creator, iar măștile cantemiriene sunt modalități inedite de a mima veridicitatea faptelor prezentate în operă. Felul în care ne raportăm astăzi la satira din *Istoria ieroglifică* este condiționat și de experiența romanului de mai târziu: „Varietatea «execuțiilor» individuale – care face ca lectura să fie complementară creației – își are temeiul în natura complexă a persoanei interpretului, persoană care, prin actul critic, este ea însăși marcată de istorie” [114, p. 19]. Așadar, receptarea literaturii se raportează neconținut la momentul lecturii și individualitatea cititorului.

Cu siguranța, înțelegerea romanului este un proces în evoluție, în relație cu progresul tehnic, științific și literar-artistice. Gheorghe Crăciun nota: „Pentru a rezolva problema genezei și dezvoltării genurilor literare trebuie să se țină seama atât de factorul istoric, cât și de natura estetică umană. Artă este cunoaștere, și ca atare ea ține într-o măsură de teoria cunoașterii” [57, p. 112]. În contextul literaturii românești, marii clasici au avut rolul de a înființa modelul povestirii. La început, arta narativă a fost influențată de estetica romantică. Prin nuvelele lui Constantin Negruzzi, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Mihai Eminescu, s-a lansat o narațiune dramatică, sentimentală, cu eroi memorabili. Odată cu *Amintirile din copilărie...* ale lui Ion Creangă obiectivitatea lirică, asociată cu poanta umoristică, devine tentația majoră a scriitorilor.

La începutul secolului al XX-lea scriitorul din spațiul românesc se afla într-un impas, dovadă sunt discuțiile lansate de Nicolae Iorga, Mihail Ralea, Eugen Lovinescu despre lipsa romanului național. Dominată fiind de romantismul literaturii sămănătoriste, proza românească nu se racorda la evoluția celei din planul universal. Așa se explică, probabil, nevoia lui

G. Călinescu de a concepe, tocmai în 1938, romanul *Enigma Otiliei* după modelul realismului clasic balzacian. Între timp, scriitori precum Hortensia Papadat-Bengescu cu *Concert din muzică de Bach* (1927), Camil Petrescu prin *Patul lui Procust* (1933), Garabet Ibrăileanu cu *Adela* (1933), lansau structuri moderne ale romanului psihologic, cu tehnici novatoare, care explorau stările sufletești, sentimentele umane și procesele morale, expresii clare ale evoluției prozei românești. Renunțarea la privilegiul omniscienței a impus direcția inovației în romanul românesc, căci era tot mai evidentă necesitatea unei înnoiri fundamentale a modului de a scrie romanul: „cu atât mai acută în literatura română, cu cât prestigiul literaturii occidentale, dominate deopotrivă de experiența romanului proustian și a celui gidian, determină o efervescentă culturală comparabilă ca intensitate cu cea din perioada pașoptistă” [114, p. 39]. În perioada postbelică, dezvoltarea literaturii române a fost umbrită de evenimente istorice și ideologii politice distructive. Se căutau forme de cultivare a autonomiei esteticului, chiar dacă impactul propagandistic fusese puternic: „Falimentul utopiei comuniste va însemna de aceea în același timp și eșecul unei arte care se voia democratică și etică. Stalinismul român va distruge aceleași speranțe „avangardiste” pe care le distrusese Stalin în Rusia începând din 1930: speranța într-o artă nouă, în mijlocul unei lumi noi, dar democratice” [2, p. 348-349]. Literatura realist-socialistă anula tocmai dimensiunea etică și libertatea expresiei. Proiectul unei arte revoluționare, democratice și autonome, susținut de avangardele începutului de secol XX, a fost trădat de regimurile totalitare care au instrumentalizat arta în slujba idealurilor politice.

Analizând evoluția literaturii române sub comunism, Eugen Negrici remarcă faptul că, mai ales în proză, modernizarea s-a făcut la început prin apel la modelele occidentale, și nu la cele românești interbelice, care puteau oferi direcții interesante. După anii '60 s-a pus problema autonomiei esteticului și a adevărului, pentru că literatura, supusă unui proces de dezideologizare, a început să fie o reflectare, nu doar o mască. Astfel, scriitorii au învățat să nu mai facă concesii tematice și stilistice regimului, ci să caute esența artei: „Simplificând, s-ar zice că, dacă până în jurul anului 1964 scriitorii erau somați să-și adapteze scriitura și viziunea tezelor atotputernicilor critici oficiali, în noua etapă, aceștia (concurați fiind de câțiva tineri cultivați și din ce în ce mai influenți, precum Matei Călinescu, N. Manolescu și E. Simion) s-au văzut puși în situația să se străduiască să țină pasul cu inovațiile scriitorilor și să-și ajusteze conceptele” [116, p. 265]. Supusă neconținut unor influențe corupătoare, evoluția romanului românesc s-a produs totuși și aceasta va influența și procesul literar din Basarabia.

În acest spațiu interfluvial, povestea romanului a avut o soartă și mai întârziată. Vom asocia dezvoltarea speciei cu secolul al XX-lea, dar expresii ale unui roman veritabil, cu o conștiință clară a artistului, apar foarte târziu, poate doar în a doua jumătate a secolului. Motivul

este, pe de o parte, lipsa unei tradiții literare sănătoase, iar, pe de altă parte, evenimentele istorice nefaste au rupt scriitorul din Basarabia de contextul evoluției literaturii române, în general. În studiul *Romanul și contemporaneitatea* Nicolae Bilețchi prezintă evoluția genului din Basarabia până în anii '70 ai secolului trecut. Criticul va organiza în plan diacronic aparițiile romanești din Basarabia, pornind de la așa-numitul epic elementar, cel nuvelistic, până la epicul veritabil. Proza din Basarabia, ca și literatura română, de altfel, începând cu toamna anului 1917, a fost afectată de mișcarea politico-ideologică din Rusia sovietică promovată de partidului bolșevic, numită realism socialist. În anii '20-'30 proza se rezuma la povestiri și nuvele, iar zorii romanului sunt umbriți de subiecte sociale. Texte precum *Partidul cheamă* (1935) și *Comoara* (1936) de transnistrianul Nichita Marcov nu fac decât să elogieze viața satului, prezentând procesul de colectivizare din satele RASSM și lupta de clasă dintre proletariat și păturile sociale răsturnate de revoluție. Proza din primul deceniu postbelic se înscrie în schema realismului socialist (*Deșteptarea* de Alexandru Lipcan, *Cresc etajele* de Emilian Bucov nu reușesc să atingă condiția estetică a romanescului). Totuși, romanul din spațiul basarabean postbelic s-a conturat ca un gen distinct, fapt recunoscut nu numai de ideologii proletcultiști, ci și de critica obiectivă. În acest sens, Mihai Cimpoi prezenta destinul întregii literaturi din acest spațiu, menționând că: „Ruptă abuziv de contextul literaturii române, care de altfel a cunoscut și ea o fază proletcultistă, literatura basarabeană a trebuit să fie, pe cont propriu, o literatură și încă o literatură națională” [45, pp. 153-154]. În fond, proletcultiștii vedeau această unitate produsă grație spiritului constructiv al socialismului. Dar esența consta, de fapt, în evoluția prozei, în pofida influenței demolatoare a ideologiilor politice.

1.2. Metamorfoze ale romanului în contextul anilor '60

Relansarea romanului basarabean are loc odată cu afirmarea generației '60, perioadă care a însemnat pentru literatura românească din stânga Prutului o evoluție considerabilă. Vom mai avea, este adevărat, și prezențe realist-socialiste. În plus, sunt valorificate în continuare dimensiunile vieții satului basarabean, cum ar fi în fresca epico-dramatică *Codrii* de Ion C. Ciobanu. Același romancier publică *Podurile* (1966), prezentând evenimentele petrecute în viața satului moldovenesc în primele luni de după cel de-al doilea război mondial. Romanul este de un realism dens, formând împreună cu textele *Cucoara* (1975) și *Podgorenii* (1982) o trilogie a vieții satului codrean în ultima jumătate de secol. Impregnarea pânzei narative cu expresii paremiologice apropie prozatorul de modelul narativ crengian, izvorât din oralitatea folclorică. Critica literară a timpului a apreciat acest moment ca fiind unul definitoriu pentru căutările artistice ale prozei „rurale” a anilor '60 [51, p. 77]. Pe lângă sensibilitatea și receptivitatea

utilizării discursului repetat, se remarcă și transfigurarea unor credințe și superstiții românești. Bunăoară, viile cucorenilor aveau „câte un cap de cal înfipt într-un harag” pentru a aduce „noroc în vie” [46, p. 10]. Se știe că, în credința populară, aceste toteme aveau funcția de protecție, siguranță și fertilizare: „Caii albi, considerați în general solari, dețin o permanentă funcțiune apotropaică. Țestele de cai, curățate până la albire, se înfingeau în parii gardurilor de curți, în vii, în boldurile de pe crestele caselor, în cosoroabele care ieșeau peste coama casei, ca însemne apotropaice” [150, p. 516]. Limbajul și concepțiile populare, simbolurile mitice, sunt debordante în romanele lui Ion C. Ciobanu. Așadar, renunțarea la modelul narativ folcloric s-a produs treptat, fiind necesară o schimbare de paradigmă a romanului.

Arta romanească era în pragul unui proces de renaștere. Mircea V. Ciobanu semnală în studiul *Proza din Basarabia: evoluție sincopată*: „După un număr de texte irelevante, o literatură demnă de luat în seamă apare la sfârșitul deceniului șase. Revigorarea literară legată, în primul rând, de romanele lui Ion Druță, Aureliu Busuioc, Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache, poate fi considerată drept naștere a prozei artistice în Basarabia” [49, p. 23]. La polul opus, Grigore Chipereanu considera proza din Basarabia anilor '60 o literatură periferică: „În ciuda unor cărți ce părea că vor sparge gheața, proza a rămas cantonată, în ansamblul său, în vechile canoane neosemănătoriste” [43, p. 75]. Raportată la nivelul prozei europene, într-adevăr, cea din Basarabia are semnele marginalității. Totuși, dacă vom analiza noutatea tematică și naratologică a unor romane din această perioadă, vom constata că literatura șazecistă din Basarabia făcuse un pas important spre maturitate și că ea reușise să spargă gheața, chiar anticipând unele procedee postmoderniste. Fără această perioadă importantă de tranziție, care a înghițit sincopile cauzate de o vădită întârziere, nu s-ar fi produs înnoirea prozei.

Câteva apariții romanești veritabile vor valorifica tehnici literare nemaîntâlnite la noi: monologul interior, direcția eseistică sau estomparea timpului narativ. Foarte apreciat în epocă a fost romanul în nuvele al lui Ion Druță *Balade din câmpie* (1963). De la debutul său în lumea romanului, cu *Frunze de dor* în 1957, Ion Druță s-a remarcat printr-un stil elevat, dar eroii săi se apropiau foarte mult de lumea satului basarabean care era pe larg ilustrată de literatura anterioară. În ceea ce privește finețea stilistică, romanul druțian a reprezentat o noutate: „Nu întâmplător primul triumf incontestabil al noii paradigme literare, *Frunze de dor* de Ion Druță, este o poveste de dragoste, desfășurată pe un fundal de natură rurală de înaltă poeticitate. Interesant de remarcat este că faimosul ei incipit („De-i frig, de plouă, de bate vântul...”) anunță, ca un camerton cu o rezonanță întinsă în timp, o schimbare multiplă de accente. Semnul lor distinctiv e tonalitatea lirică, frazarea muzicală a sintaxei, intonația inconfundabilă a vocii druțiene, prezență auditivă vie care sparge una din „inertiile” cele mai agasante ale prozei

momentului – inerțiile limbajului de lemn. În afară de lirismul autorului-narator, cu modulațiile sale calde și pline de afecțiune care dau tonul întregii povestiri, scena inițială excelează și prin răsturnarea temerară a tuturor ierarhiilor naratologice prestabilite” [142, p. 246]. Totuși, îndrăzneala scriitorilor din perioada ce urmează este și mai evidentă în *Povestea cu cocoșul roșu* (1966) de Vasile Vasilache, *Zbor frânt* (1966) de Vladimir Beșleagă, *Singur în fața dragostei* (1966) de Aureliu Busuioc și, mai târziu, *Vămile* (1972) de Serafim Saka, *Unchiul din Paris* (1973) de Aureliu Busuioc, care anunțau victoria procesului de înnoire a prozei.

Este de remarcat că anul 1966 s-a dovedit a fi foarte productiv pentru literatura română din Basarabia. Un reper esențial în stimularea efervescenței creative l-a constituit Congresul al III-lea al Uniunii Scriitorilor din 1965, cadru în care s-a dezbătut, între altele, statutul limbii române și evoluția literaturii în Basarabia. Vasile Bahnaru descria poziția pe care o adoptaseră Aureliu Busuioc și Ion Druță, cu ocazia acestui Congres. Aceștia condamnau indiferența față de patrimoniul istoric, cultural al poporului, care putea fi interpretată, la un moment dat, ca o jignire a sentimentului de demnitate națională. În viziunea scriitorilor, problema cea mai complicată și mai acută a momentului rămânea limba literară, dar mai ales cea vorbită, particularizată în acte de rostire caraghioase, care în această perioadă și-a accelerat în ritm galopant degradarea și declasarea alarmante: „Pe scriitorul Ion Druță îl impacienta în mod special cultura limbii vorbite („acel mare ocean din care își alege forța și se înprospătează limba literară”), pe care a calificat-o ca fiind dramatică. În opinia lui Druță, limba vorbită, izvoarele străvechi ale acesteia au rămas de mii de ani „părăginite, împotmolite, de o sumedenie, cum le-aș spune eu, de o sumedenie de elemente birocratice parazitare” [...], și tocmai din aceste considerente „este o datorie sfântă a noastră, a scriitorilor, a ziarelor, a comitetului de radio, să găsim, să cultivăm, să căutăm o modalitate de a pune stăvilă acestei nenorociri, fiindcă altfel cei două sau trei mii de intelectuali din Chișinău care știu acum limba, o s-o uite și ei sau o să împrumute din sat acele chestiuni pe care noi le privim acum cu o anumită oroare” [5, pp. 120-121]. Fără îndoială, atitudinea pe care au exprimat-o Busuioc și Druță nu a fost pe placul șefilor de partid, dar scriitorii au ținut să pună problema limbii în termeni exacti, această dimensiune cultural-lingvistică fiind și un motiv al stărnirii evoluției romanului din Basarabia. Busuioc va sugera în textele sale românești de mai târziu problema limbii din spațiul basarabean, convingerea sa fiind că numai discursul literar elevat putea schimba poziția vorbitorului. Pe alocuri, considerăm că a reușit să polemizeze cu Ion Druță, al cărui personaj se caracteriza prin oralitate. Mediul urban, tipul intelectualului, discursul diaristic și filozofic, îi vor crea oportunitatea romancierului Aureliu Busuioc de a oferi *lecții* de stil literar.

Un roman care satiriza situația literaturii și culturii a fost *Povestea cu cocoșul roșu*,

publicat după Congres. Mesajul aluziv al parabolei din acest roman constă în faptul că, așa cum într-o gospodărie țărănească nu este nevoie de un bou, ci de o vițică, pentru a satisface necesitățile materiale și nu cele spirituale, la fel Basarabia anilor '60 ai secolului XX, nu avea nevoie de texte social-patriotice, care nu edificau cu nimic valorile literare, ci se impunea nevoia unor produse originale, capabile să stimuleze creativitatea. Maria Șlehtițchi lansa ipoteza îndrăzneță că Ion Druță, Aureliu Busuioc, Vladimir Beșleagă și, în mod special, Vasile Vasilache pot fi considerați drept reprezentanți ai unui prim val al postmodernismului estic, lansând schimbări în paradigma romanului: „Replica dată realismului socialist avea, în cazul fiecărui autor, în grade diferite de radicalitate, și în măsuri diferite, efecte deideologizante. Toți patru veneau însă cu formule narative autentice. Toți patru se opuneau în chip asumat și deliberat romanului schematic, sociologizant, de propagandă, cultivau, în măsură mai mare sau mai mică, o scriitură, „anti”-sistem” [129, p. 126]. În mod sigur, acești scriitori au anticipat câteva dintre procedeele postmoderniste, dar, cel puțin în romanele din debutul carierei scriitoricești, acest grup de prozatori au fost ghidați de nevoia înnoirii prozei, fără conștiința postmodernității. Cel mai apropiat de estetica postmodernistă este romanul lui Vasile Vasilache, motiv pentru care cercetătoarea Maria Șlehtițchi îl asocia cu un prim val al noului curent. Imediat după apariție, o recenzie denigratoare semnată de I. Racul și V. Senic, pecetluia soarta romanului *Povestea cu cocoșul roșu*, iar scriitorului Vasile Vasilache i se interzice să publice pentru o perioadă de peste 15 ani, fiind condamnat să facă traduceri.

Și Busuioc a recunoscut că a avut de pățimit de pe urma poziției pe care o exprimase cu ocazia Congresului din 1965. Ulterior, acceptând să fie secretar al Uniunii Scriitorilor din Moldova (1977-1986), îi va fi „iertată” îndrăzneala. Piesa *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul*, scrisă în 1969, a avut un destin similar cu romanul lui Vasilache, publicarea ei fiind interzisă după succesul pe care-l avusese în fața publicului. În această comedie pseudoistorică, sau narațiune dramatică, așa cum o definea chiar autorul, Aureliu Busuioc supune unei persiflări relevante patriotismul, care este un principiu moral. Dacă în societatea socialistă patriotismul se concepea prin dragostea de țară, grija față de interesele și destinele istorice ale națiunii, atunci Busuioc ridiculizează principiile eticii sovietice cu un rafinament care anticipă estetica postmodernismului.

Așadar, este impresionant cum într-un mediu poluat de romane ideologizate, Vasile Vasilache, Vladimir Beșleagă și Aureliu Busuioc gândesc și se exprimă altfel, oferind literaturii modele de discurs ironic, parodic, pline de savoare și artistism, căci „limba noastră, textele noastre, par pentru un timp să fie medii transparente, conducând fără dificultăți către lumi” [138, p.118]. Pornind de la premisa opacității lor constitutive, limbajul și literatura refuză funcția pur

instrumentală și mimetică, oferind iluzia accesului direct la lume, dar în realitate ne conduc prin labirinturi de semnificații. Lumea romanului din Basarabia a cunoscut o metamorfoză în registrul inovației, în jurul anilor '60. Scriitorii din acest spațiu au reușit să deschidă orizontul unei lumi noi, propunând un discurs românesc îndrăzneț, modern și profund interiorizat. În concluzie, valoarea operei constă în capacitatea de a se delimita de discursul propagandistic și de a propune un demers narativ diferit, prin care literatura revine la funcția sa autentică, de explorare a umanului, nu de ilustrare a unor teze ideologice.

1.3. Inovații tematice și stilistice

Felul în care se construiește entitatea personajului în această perioadă denotă începutul restructurărilor românești. În prima jumătate a secolului al XX-lea eroul colectiv era o voce care exprima concepția scriitorului. Individualizarea personajului, dar și utilizarea tehnicilor de analiză psihologică sunt mijloace ale modernității literare. În romanul de debut, Aureliu Busuioc propunea un antierou dotat cu inteligență și spirit autocritic. Trebuie de reținut că tipul profesorului este valorificat plenar în literatura postbelică din Basarabia, dar modelul lui Radu Negrescu nu se pliază pe tipologiile existente. Să analizăm câteva dintre aceste profiluri românești.

O primă apreciere merită romanele lui Ion Druță. În *Balade din câmpie*, Micu Miculescu este un personaj secundar, care nu a fost înțeles pe deplin de critica literară a momentului: „E interesant de menționat că în romanele *Deșteptarea* și *Balade din câmpie*, consacrate trecutului, și atât de diferite ca valoare artistică, acționează ca tipuri negative doi învățători... – la Lipcan – Rafalet, iar la Druță – Miculescu, care apar în situații anecdotice, despre care numai semnificative nu se poate spune că ar fi. Nu se știu motivele care i-au împins pe autori să satirizeze numaidecât chipuri de învățători, doar aveau la îndemână atâtea și atâtea alte chipuri ridicole, grotești sau hazlii în societatea de atunci” [57, p.198]. Afirmția criticului Vasile Coroban este ușor eronată. În primul rând, nu avem niciun temei relevant pentru comparația celor două romane amintite. În al doilea rând, Micu Miculescu, din romanul druțian, nu este un chip ridicol, ci unul admirativ. Regretabil este că ciuturenii nu apreciază menirea acestui învățător de o cultură aleasă, care venise în sat pentru a le altoi idealuri veritabile unor copii neinițiați. Inimile tinerelor ciuturence tresăltau, pentru că nu mai văzuseră un asemenea tânăr. Poezia populară, muzica și tradiția națională erau transmise de Miculescu cu devotament: „Și era sprinten și frumușel, bată-l norocul, chiar parc-ar fi fost tras printr-un inel. Trecea uneori așa, pe înserate, satul dintr-un capăt în altul. Se oprea pe la o răscruce să mai asculte despre ce vorbește lumea. Ascultă, adună în el cele auzite, din când în când făcându-se a râde, dar ce anume o fi

auzit el din gura oamenilor, ce l-o fi făcut să suradă, caută de ghicește. Uneori, ce-i drept, se întâmpla să-l răzbată cuvântul și era atunci o mare sărbătoare pentru cei din jur, căci cuvântul îi era rotund, mustos și dulce, ca un măr domnesc” [63, p. 110]. Așadar, profilul moral al învățătorului nu este grotesc, însă situația școlii din Basarabia era deplorabilă. Ceea ce face diferența acestui personaj românesc este caracterul său intrinsec, căci „aduna în el cele auzite”. În literatura timpului, erau deseori prezentate imagini ale profesorilor care încercau să schimbe starea școlii, Miculescu doar își dorește să îmbogățească cultura unor copii care puteau avea alte șanse de afirmare. Faptul că renunță la școala din Ciutura, pentru că a fost uitat de cei cărora le-a educat copiii este, mai degrabă, o încercare de revoltă a tânărului învățător, o revoltă în tăcere, pentru că salvarea intelectualului din acea perioadă era, deseori, cuvântul durut și tăcut.

În 1957, Ana Lupan publică *Lasă vântul să mă bată* care surprinde viața învățătorului de la sate. Rodica Bujor are idealuri înălțătoare, dar greșind în dragoste, va primi propunerea de la minister să plece în alt sat. Romanul *Frunze de dor*, apărut în același an, părea să surprindă la fel problema dragostei, a unei iubiri condiționate de un timp și un spațiu în primii ani de putere sovietică. Apariția acestui roman a constituit un moment de cotitură în proza artistică din Basarabia. Bizareria situației în care Rusanda devine învățătoare doar în câteva luni și reacția pe care o are satul la schimbarea felului de a fi al acestei tinere este semnificativă: „Și dacă ieșea afară, trecătorii își conteneau pașii drept poarta lor, parcă vrând s-o vadă ce o fi având așa grozav fetița asta, de-au pus-o învățătoare, și dacă intra în casă, lelea Catinca îndată îi pune un scăunel, ca să nu ostenească stând în picioare. Și a umblat ea toată ziua, căutându-și locul acela unde n-ar mai fi fost pentru nimenea străină. Dar nu-l găsea, și când nu-ți găsești locul, nu te poți găsi pe tine însuși, iar când nu te mai poți regăsi pe tine, nimic nu te mai poate bucura...” [64, p. 430]. Nu numai localnicii sunt indignați că o tânără țărăncă a devenit învățătoare, dar chiar Rusanda se pierde în această nouă ipostază, identitatea ei fiind determinată de legătura cu lanul din Hârtoape. În plus, atitudinea pe care o are lelea Catinca față de propria-i fiică vădește respectul și nevoia de a configura un profil al intelectualului în satul basarabean. Cei mai mulți dintre săteni nu vor putea să accepte această schimbare a tinerei: „Pe pod doi oameni duceau o căruță – unul o trăgea de oiște, celălalt o împingea din urmă. Rusanda le-a dat bună ziua și n-a dovedit să facă nici trei pași, când a auzit din urmă: – Da cine-i asta? – Apoi... N-o cunoști? Fata lui badea Mihalache. – Și ce împlă ea împodobită? – Cică-i învățătoare... – Învățătoare? Și ea-i învățătoare? Apoi bune vremuri am ajuns! Acum îi era frică să se întoarcă, îi era frică de bucuria asta veninoasă – „bune vremuri am ajuns!” [Ibidem, p. 437]. În timp ce viața din Valea Răzeșilor părea să-și continue cursul obișnuit, cei doi țărani conchid ironic starea deplorabilă a învățământului. Contextul istoric nefavorabil este evidențiat de precaritatea actului educațional și de lipsa mentorilor sau a

dascălilor instruiți. Aceasta este supărarea tăcută și a lui Gheorghe: Rusanda a renunțat la tradiționala legătură cu pământul, trădând în fond preocupările generale ale țăranilor.

Singur în fața dragostei de Aureliu Busuioc apare în 1966 ca o replică fină la adresa imaginii învățătorului din literatura din Basarabia. Este adevărat, Viorica Vrabie încearcă, în spiritul epocii, să aducă o schimbare în colectivul de profesori, dar mai ales în formarea elevilor. Cultura și spiritul acesteia nu pot fi, nici pe departe, comparate cu devenirea Rusandei. Altul este și profilul lui Radu Negrescu. Nu este un personaj nimerit întâmplător în sistem, inteligența sa fiind o expresie a unei formări serioase, dar și a dorinței de *a fi diferit* (proprie atât de mult și scriitorului Busuioc). Pentru Radu, chemarea la aspiratură este o soluție salvatoare din mediocritatea școlii de la țară. Cinic și ironic, el persiflează lumea în care trăiește, îndoindu-se că el ar fi eroul care va salva situația prin meseria sa. Aceasta este observația pe care o va face și personajul narator din prologul romanului: „Îmi făcea impresia totuși că vrea să pară un copil teribil! – Nu te înțeleg, îl întrerupsei destul de brutal. Vrei ca literatura să dea rețete de viață, în așa fel ca astăzi dumneata să nu suferi că ea n-a venit la întâlnire? El păli ușor, dar continuă pe același ton, oarecum obosit: – Orice rețete ar fi absurde. Și ar fi absurd să le cerem! Fiecare om e o lume, o lume cu specificul ei, și doar mici tangențe, ce dau în totul lor un fel de lege, hai să-i zicem legea atracției umane universale, ne adună pe toți într-o omenire, un univers. Ar trebui scrise tot atâtea rețete, câte lumi! Absurd! Altceva am vrut să spun...” [34, p. 25]. Acest fragment conține un dialog încărcat de reflecție filosofică și existențială. Epitetul metaforic „copil teribil”, atribuit personajului, devine o sugestie sigură a nonconformismului său asumat. Dacă Rusanda își schimbă stilul vestimentar, își caută identitatea într-o lume de țărani, Radu vrea să evadeze din această lume în care accentele nu se pun pe esențe. Considerațiile sale referitoare la finalitatea și impactul discursului literar, constituie o expresie ironică a scriitorului Aureliu Busuioc de a prezenta situația artei scrise. Replica „Vrei ca literatura să dea rețete de viață?” exprimă o nemulțumire față de percepția literaturii ca un manual sau ghid moral. Radu respinge această idee, subliniind caracterul ireductibil și unic al fiecărei existențe umane, căci literatura nu oferă soluții, ci oglinzi, iar fiecare om trebuie să-și scrie propria „rețetă”, pe cont propriu, în ciuda dorinței noastre de certitudini. În plus, Negrescu aștepta să fie acceptat la studii doctorale, formarea sa nu avusese drumul instructiv de câteva luni al Rusandei.

De altfel, stilul lui Aureliu Busuioc este ceea ce-l definește în paradigma generației sale. În perspectivă teoretică, „definim stilul textului literar ca pe un ansamblu de tendințe selective, transformatoare și constructive față de materialul lingvistic; declanșând în text funcțiile adjuvante (emotivă, delimitativă și autotelică), aceste tendințe completează în acest fel informația semantică de bază cuprinsă în enunț, definesc apartenența acestuia la o specie sau alta

și îi delimitează istoric, social, psihologic) subiectul auctorial, sau auctorial și ficțional, iar uneori chiar și receptorul „preconizat” [106, p. 115]. Atât materialul lingvistic folosit de Busuioc, cât și informația transmisă de enunțurile sale, sunt încercări evidente de a ieși din clișeul unei literaturi ce-și regândeа condiția. Dimensiunea elementelor de conținut ale operelor literare românești din Basarabia anilor '60 se poate rezuma prin ideea de Istorie. Însă, ceea ce face ca un anumit scriitor să se evidențieze este perspectiva de prezentare a adevărului istoric și artistic, alegând o formă de exprimare aluzivă, sugestivă (directitatea este condamnată de sistem). Ne așteptăm ca lectura unui roman să fie o confesiune sinceră, dar, în cheia realist-socialistă, vom descoperi *romane-fantomă*, care nu reprezintă esențialmente poziția unui gânditor liber.

Romanul șaizecist dorea să-și afirme individualitatea stilistică, renunțând la anumite clișee. Bunăoară, mai ales în primele schițe ale lui Druță sunt evidente mărcile oralității, care devine o modalitate de a prezenta tipologia țăranului basarabean. Iată o observație în acest sens făcută de criticul Andrei Hropotinschi: „Prozatorul Ion Druță în povestirea *Sacul mătușii Irina* se folosește de același procedeu. Autorul folosește limba vorbită în măsura care-i permite să ne convingă că avem în față o confesiune a unei țărance. Nu copie literar vocabularul mătușii, căci ne-ar oferi un text dialectal, ci prinde câteva întorsături verbale care o caracterizează și pune accentul mai mult pe felul de judecată țărănească [...]. Scriitorul păstrează din vorbirea populară fraze, cuvinte, reluări, prin intermediul cărora creează o povestire interesantă. Frazele: „Și să nu-mi pierd vorba!”, „Și să nu crezi mata”, „Și, să nu-mi uit vorba”, „Dar stai că m-am luat cu vorba” creează atmosfera necesară unui povestitor popular” [84, pp. 44-45]. Literatura din Basarabia, mai ales la nivelul stilului, avea nevoie de o îmbunătățire a expresivității. Aceasta era în căutarea identității estetice, iar reorientarea către matricea folclorică nu constituia o soluție suficientă, care să restructureze proza lirică, baladesc-mioritică.

În această ordine de idei, criticul Andrei Țurcanu prezenta fenomenul *șaizecist* drept o prefigurare artistică a semnelor de identitate ce defineau literatura din Basarabia: „Vasile Vasilache spunea odată într-un interviu că proza moldovenească a ieșit din *Sacul mătușii Irina*. Este în această butadă un mare adevăr, dacă ne gândim la calupurile indigerabile cu „dimineți” și „deșteptări” revoluționare de până la minuscula și sprintara plachetă *La noi în sat* apărută în 1953. Deși adevărata răsturnare de perspectivă, în proză, se produce totuși peste câțiva ani, cu *Frunze de dor*, *Balade din câmpie* și nuvelele *Ultima lună de toamnă*, *Sania*, *Murgul în Crimeea* etc. Abia aici, în erupțiile lirismului instinctual, primar, încondeiat și îndulcit de halourile unei poeticități rustice patriarhale, semnele identitare naționale, dar și semnele unei identități estetice „naturale”, organice (alta decât cea impusă de „principiile” mortificatoare ale ideologiei comuniste) se arată distincte, inconfundabile. Stihia lirismului druțian învăluie totul, inclusiv

personajele sale” [141, pp. 159-160]. Marca stilului drușian va domina literatura română din Basarabia anilor '60, iar forța lirismului, proaspătă și revigoratoare, era potrivită pentru a lansa semnale ale libertății creatoare. De aceea, noile texte românești au o deschidere spre modernitate. Pe această cale, Aureliu Busuioc se lansa în proza din Basarabia ca o conștiință artistică individuală și originală, prin ironie, aluzie comică, subtilitate, remarcă teatrală, personaje atipice.

Ieșirea din tiparul realismului socialist și a stilului proletcultist a însemnat curaj, dar și viziune novatoare, așa cum remarca și criticul Alexandru Burlacu: „metamorfoza romanului basarabean începe odată cu a doua jumătate a anilor '60 ai sec. al XX-lea și cuprinde, în termenii lui Nicolae Manolescu, tipurile doric și ionic, în timp ce corinticul este aproape ca și cum inexistent, manifestat indecis doar în *Povestea cu cocoșul roșu* (1966) de Vasile Vasilache. *Zbor frânt* (1966), alături de *Singur în fața dragostei* (1966) de Aureliu Busuioc, urmate mai apoi de *Disc* (1969) de George Meniuc și *Vămile* (1972) de Serafim Saka, înfățișează foarte nesigur tipul de roman ionic în literatura din Basarabia, se înțelege, cu întârziere de trei-patru decenii de la apariția romanelor semnate de Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Garabet Ibrăileanu, Anton Holban, Mircea Eliade...” [20, p. 18]. Viziunea subiectivă, structura uneori fragmentară, individualitățile psihologice și crizele existențiale ale personajelor, stilul rafinat și atractiv, sunt doar câteva din inovațiile romanului din anii '60. Mărcile ionicului, ale subiectivității narative, sunt evidente în romanul ce-l consacră pe Vladimir Beșleagă. Modalitățile de analiză psihologică, monologul interior, sunt expresii ale căutărilor naratorilor de a prezenta un nou tip de personaj, măcinat de trecut și ancorat în tulburarea prezentului: „După aceea Isai, care simțea că parte din vină o poartă el, s-a îngropat și mai adânc într-însul și s-a închis mai pentru toți. Poate chiar pentru toți – și pentru dânsul” [12, p. 10]. Remarca de ordin psihologic din finalul acestui fragment este o cheie hermeneutică pentru aprecierea personajului. Tipologia valorificată de Beșleagă nu este similară cu personajele lui Busuioc sau Vasilache, idee valorificată și de Arcadie Suceveanu: „Locuția și iminența interlocutorului sunt semnele definitorii ale romanului lui V. Beșleagă. Dacă Aureliu Busuioc a cultivat mai cu seamă în ultimele decenii o proză a detabuizării unor teme oculte în istoria basarabenilor, dar extrem de importante pentru a înțelege destinul lor, Vladimir Beșleagă a cultivat un personaj care s-a opus structural și temperamental relelor lumii. Spre deosebire de personajul (dar și naratorul) ironic, cinic și persiflant al congenerului său, personajul lui Vladimir Beșleagă este o ființă profund dramatică, un spirit sfâșiat” [134, p. 133]. Beșleagă se remarcă prin cultivarea unui personaj profund dramatic, definit prin opoziția structurală și temperamentală față lume. În contrast cu personajul altor prozatori din aceeași generație, adesea ironic, cinic și persiflant, personajul lui Beșleagă este o ființă frământată, marcată de o criză existențială. Această opoziție structurală față de rău

nu este una de suprafață sau conjuncturală, ci exprimă o rezistență lăuntrică, de ordin ontologic.

Prezentând relațiile dialogice pe care le întreține romanul lui Beșleagă cu istoria căutării identității sinelui și abordarea temei războiului din textele lui Liviu Rebreanu și ale lui Louis-Ferdinand Celine, cercetătoarea Aliona Grati conchidea că Vladimir Beșleagă reprezintă un moment tulburător al conștiinței umane: „De remarcat că autorii asimilați sunt exponenții democrației și ai umanismului generos indiferent de naționalitate, confesiune, moment istoric etc., ei reprezentând abateri de la direcțiile conservatoare ale literaturii oficiale. Modelele acumulate înnobilează polifonia romanului...” [80, p. 249]. Aliona Grati subliniază faptul că Vladimir Beșleagă nu poate fi redus la o simplă voce literară, el devine un purtător al umanismului universal, situându-se adesea în opoziție față de literatura oficială, ideologizată, promovată în regimurile totalitare. Această poziționare etică și estetică îl prezentau drept un scriitor de atitudine, care chestionează condiția umană în cele mai adânci straturi. Cert este că, alături de alți scriitori șaizeciști, Vladimir Beșleagă este în căutarea unor modalități de reînsuflețire a prozei din Basarabia. Așadar, generația șaizecistă din spațiul basarabean se circumscrie unui demers susținut de reconfigurare a esteticului, vizând sincronizarea discursului literar cu noile orientări artistice.

1.4. Concluzii ale capitolului I

Resurecția esteticului în romanul din Basarabia, manifestată pregnant începând cu anii '60 ai secolului al XX-lea, reprezintă un moment de cotitură în evoluția literaturii din acest spațiu cultural, marcând o distanțare deliberată față de rigorile dogmatice ale realismului socialist impus de regimul sovietic. Această etapă nu constituie doar o simplă modificare de orientare tematică, ci se configurează ca un proces complex de reconfigurare a paradigmei estetice, în cadrul căruia proza își redobândește autonomia artistică și funcția reflexivă. Vreme îndelungată, literatura fusese subordonată unor imperative ideologice stricte, care limitau libertatea de expresie și reduceau actul artistic la o funcție propagandistică. În acest context, apariția unei noi generații de prozatori marchează începutul reorientărilor semnificative către explorarea dimensiunii interioare a individului și a dilemelor existențiale. Astfel, romanul basarabean abordează teme precum criza identitară, raportul tensionat dintre individ și colectivitate, memoria și condiția umană în contextul unui sistem opresiv. Reabilitarea prozei implică nu doar o diversificare tematică, ci și o revitalizare a limbajului artistic și a tehnicilor narative.

Scriitorii experimentează structuri compoziționale flexibile, introduc perspective narative multiple, monologul interior, ambiguitatea discursului și conotații simbolice sau metaforice

menite să sporească semnificațiile textului. Limbajul devine mai nuanțat, mai sugestiv, capabil să transmită sensuri profunde. Astfel, romanul capătă valențe polisemantice, devenind un spațiu al interogației și al reflecției critice asupra realității. Un aspect esențial al acestei resurecții estetice îl constituie relația dintre scriitor și cenzura ideologică. În condițiile unui control strict al discursului public, autorii dezvoltă strategii subtile de evitare a constrângerilor, recurgând la ironie, alegorie, simbol și ambiguitate pentru a transmite mesaje critice. Literatura cultivată în Basarabia de scriitorii anilor '60 ai secolului trecut dobândește o funcție subversivă, transformându-se într-un instrument de rezistență culturală și identitară. Prin intermediul ficțiunii, scriitorii reușesc să conserve și să reafirme valori esențiale ale identității naționale, în pofida presiunilor ideologice exercitate asupra lor. În acest moment de efervescență creatoare se afirmă o serie de autori reprezentativi, precum Aureliu Busuioc, Ion Druță, Vladimir Beșleagă și Vasile Vasilache, care contribuie decisiv la configurarea unei noi direcții în proza basarabeană.

Debutul și afirmarea lui Aureliu Busuioc în acest climat literar favorabil îl plasează în postura unui veritabil agent al schimbării, alături de ceilalți prozatori ai generației sale. Acești autori manifestă o voință comună de a contesta formulele literare oficiale, de a depăși clișeele impuse și de a construi o proză autentică, fundamentată pe criterii estetice și pe libertatea expresiei artistice. Dorința de a răsturna convențiile rigide ale realismului socialist devine, astfel, o motivație creatoare fundamentală, care determină apariția unui discurs narativ inovator. Începând cu anii '60, se conturează un sistem narativ inedit, caracterizat prin deschidere către modernitate și printr-o evidentă tendință de sincronizare cu evoluția literaturii europene. Această orientare presupune atât recuperarea unor elemente ale modernismului interbelic, cât și integrarea unor tehnici specifice neo-modernismului, anticipând, în anumite cazuri, chiar trăsături ale postmodernismului, precum fragmentarismul, intertextualitatea sau relativizarea perspectivelor narative. Autoritatea acestei reînsofletești estetice se întemeiază pe o dublă mișcare: pe de o parte, o ruptură conștientă de concepția denaturată asupra literaturii, impusă de ideologia oficială, iar, pe de altă parte, o voință de continuitate cu tradiția autentică a literaturii române și universale. Prin această dublă orientare, proza basarabeană reușește să-și recâștige statutul de act artistic autonom și să se legitimeze ca parte integrantă a modernității literare.

În concluzie, resurecția esteticului în romanul din Basarabia în anii '60 nu reprezintă doar o etapă de tranziție, ci un proces profund de redefinire a identității literare, proces în care scriitorul Aureliu Busuioc va avea un rol semnificativ. Prin complexitatea tematică, inovația formală și angajamentul implicit față de valorile culturale și identitare, romanul devine un spațiu privilegiat al libertății interioare și al integrității, contribuind decisiv la maturizarea și modernizarea literaturii din acest spațiu.

2. Aureliu Busuioc și problema privirii monografice

2.1. O privire monografică: de ce?

Constantin Noica prezenta perspectiva lui Aristotel asupra interpretării, gândind-o ca proces de analiză a întregului, a discursului: „Rostirea este esențialul și în ea constă obiectul logicii. Căci *logos* se numește nu doar vorbirea simplă, dar și vorbirea mai larg desfășurată: „argument” (*logos*) se denumea, în epoca mai târzie, până și rezumatul pieselor de teatru, pus în fruntea lor, cu atât mai mult argumentul desfășurat în chip sigur. Iar *logos* este argument în acest sens de gând înlănțuit desfășurat, iar nu neapărat argumentație” [3, p. 145]. Esența logicii discursului literar se rezumă la semantica rostirii formulate de Aristotel, drept „gând înlănțuit desfășurat”. Numai că *logos* pentru universul artistic al unui creator înseamnă sistem de semne (paratext, particularități stilistice, modalități de caracterizare a personajelor, aluzie, intertext ș.a.), care individualizează scriitura. Dimensiunea lingvistică a rostirii face ca fiecare vorbitor să particularizeze limba istorică în acte discursive inedite, chiar dacă toți avem la dispoziție același tezaur de cuvinte. În mod similar, literatura este o formă de creație în spațiul limbii, care vine dinspre social, cadru istoric, și se îndreaptă spre povestea individuală a unui artist, spre obiectivele și miza creației. Având în vedere această perspectivă, *obiectul logicii* pentru interpretarea literară este opera privită ca ansamblu de relații, iar metoda monografică, se pare, poate oferi perspectiva înțelegerii textului ca întreg.

A face un studiu monografic înseamnă a realiza o cercetare complexă și amplă despre un singur subiect, care poate viza o localitate, o personalitate, o instituție sau un fenomen. Scopul unui studiu monografic implică o documentare științifică riguroasă, păstrarea memoriei colective sau individuale, analiză comparativă sau de evoluție. În spațiul românesc, perspectiva monografică a fost definită, pe larg, în sociologie. Bunăoară, Dimitrie Gusti definea metoda monografică prin raportare la studiul detaliat al unei localități și al relațiilor ce se stabilesc între elementele acestei așezări umane. Astfel, sociologul a fost un veritabil vizionar, pentru că a folosit imaginația, urmărind să „devenim realiști în raport cu cele ce apar și dispar” [148, p. 23], pentru a anticipa și valorifica chiar și evenimentele nefericite ale unei perioade apuse, cu gândul de a susține dezvoltarea societății și culturii românești.

Dar care sunt avantajele proiectelor monografice în hermeneutica textului? Răspunsul ne interesează, având în vedere că ne propunem să realizăm un studiu monografic al romancierului Aureliu Busuioc. Studiul monografic al unui autor presupune o analiză multiperspectivistă, sinceră și obiectivă, interdisciplinară. Metoda monografică oferă rezultate spectaculoase în diferite domenii, inclusiv în sociologie, istorie, muzică, literatură. Investigația activității lui

Aureliu Busuioc, personalitate polivalentă, care s-a impus cu precădere în domeniul prozei, manifestând totodată o vocație creativă diversă, ce cuprinde poezia, dramaturgia, literatura pentru copii, ne oferă ocazia de a privi spre opera de romancier cu distanța asumată a unei viziuni de ansamblu, de întreg. În plus, interpretarea textului românesc, cel puțin în cazul lui Busuioc, trebuie să pornească și de la cunoașterea vieții scriitorului, așa cum în opera sa vom recunoaște biografeme ce ilustrează drumul căutării de sine. Pe de altă parte, o privire monografică presupune și cercetarea metatextului criticilor, a evaluărilor ce s-au modificat de-a lungul timpului, căci „după cum noi nu putem compune unicitatea vieții sociale a epocii din episoade și situații de viață izolate, tot așa nici unitatea romanului nu se poate realiza prin înșirarea de nuvele” [6, p. 184].

În literatură, perspectiva monografică urmărește direcții importante, mai ales când este aplicată asupra unui scriitor, a unei opere sau a unui curent literar. Privirea monografică presupune un exercițiu de analiză și sinteză, aprofundarea subiectului, contextualizarea istorică și culturală, înțelegerea drumului devenirii artistice, identificarea originalității și a influențelor, integrarea interdisciplinară a obiectului supus analizei. În pofida existenței unui număr considerabil de studii monografice, delimitarea conceptuală a acestei metode rămâne lacunară. Iată de ce, a face o monografie înseamnă pentru fiecare cercetător, pe de o parte, o abordare exhaustivă, iar, pe de altă parte, niște frontiere stabilite individual, care permit deschiderea spre cercetări viitoare. Un studiu monografic în literatură nu evidențiază doar importanța și unicitatea unui subiect literar, dar este esențială pentru păstrarea și înțelegerea valorilor. Câteva exemple în acest sens: Paul Cornea a publicat *Studii de literatură română modernă* (1962), *Originile romantismului românesc* (1972) și *De la Alexandrescu la Eminescu* (1966), fiecare fiind o analiză monografică a evoluției, urmărind fie un curent, fie o perioadă literară. Dumitru Păcurariu a elaborat monografii dedicate literaturii românești, printre care lucrări despre D. Bolintineanu (1962), Ion Ghica (1965) și Ion Odobescu (1966), având drept obiectiv sintetizarea particularităților artistice ale unor scriitori. În lumina diversității studiilor monografice existente, este firesc să ne întrebăm până unde trebuie să ajungă cercetătorul unei monografii: „Chiar dacă o persoană a fost acceptată ca autor, trebuie să ne punem întrebarea dacă tot ce a scris, a spus sau a lăsat în urma sa constituie parte a operei sale” [70, p. 2]. Cum se poate defini o operă în raport cu ceea ce rămâne, de regulă, pe dinafară: manuscrise, jurnale, pasaje șterse, note, memorii, metatextul criticului?

Să examinăm, în continuare, câteva dintre viziunile unor cercetători, care au realizat monografii ale unei perioade literare sau ale unui prozator, pentru a compara perspectivele și a sintetiza avantajele și limitele acestei metode. Proiectul monografic al lui G. Călinescu despre

viața și opera lui Mihai Eminescu a trasat un model vertebral de cercetare minuțioasă a biografului, o interpretare critică inedită care și-a dovedit rezistența în timp. Ceea ce ni se pare remarcabil, este că această intenție a pregătit terenul pentru apariția *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent*, iar mărturisirea lui Călinescu din prefața cărții este edificatoare, în această ordine de idei: „Prezenta operă nu iese din goluri. Ea reprezintă o jumătate de pas mai înainte peste munca onestă mai totdeauna, câteodată excelentă, a atâtor arhiviști și istorici literari. Nu s-a făcut tot ce era de trebuință, dar s-a făcut mult și sunt cercetători foarte modești, dedicați unei singure chestiuni, cari au adus contribuții de toată lauda. N-am făcut decât o jumătate de pas, dar acest mic spațiu înseamnă parcursul de la istoria literară de pură erudiție la întâia istorie a literaturii române în înțelesul propriu” [37, p. 2]. Așadar, istoria literară se configurează, la rândul ei, ca un demers de tip monografic, care își propune să evalueze studiile deja existente, să extindă perspectiva sintezei istorice și să avanseze noi grile de lectură. Or, istoria literaturii este o istorie a valorilor și, de fapt, activitatea istoricului implică și aptitudini critice. Reținem mai ales nota din incipitul prefeței: „Prezenta operă nu iese din goluri”. Este o sugestie care ne interesează în contextul definirii metodei monografice. Reușim să facem un studiu complex, doar dacă sintetizăm planul diacronic, dacă analizăm cum a fost cercetată tema literară vizată de-a lungul timpului și, în final, extindem hotarele acestei cercetări. Într-adevăr, pot exista proiecte de cercetare care nu vor avea o acoperire satisfăcătoare în spate, așa cum a fost și cazul lui Călinescu: „Un istoric străin (vezi cazul lui Thibaudet) își procură o bună ediție a operelor și câteva solide monografii și apoi meditează asupra autorului. La noi monografiile sunt puține, aplicate în direcția purelor date abstracte” [Ibidem, pp. 4-5]. Dar chiar și această lipsă de interes pentru un domeniu de studiu, nu permite unui cercetător să anuleze planul diacronic, pentru că, indubitabil, un subiect literar puțin cercetat nu este total neglijat și nu se naște *din goluri*. Așadar, G. Călinescu a formulat o dimensiune importantă a cercetării monografice: acesta este proiectul care se materializează în timp prin complexitatea sa, este un produs cu caracter sintetizator.

O monografie istorică devine prețioasă atunci când alege o perspectivă originală. Paul Cernat propunea, în *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, o revenire la textele interbelice, demonstrând ineditul unor romane din această perioadă: „nu mi-am propus să scriu o carte de teorie, de poetică sau de hermeneutică a romanului. Miza eseurilor de față este, înainte de orice, una critică. Am încercat să reexaminez aspecte insuficient discutate sau chiar ignorate ale unor opere deja clasicizate, eventual banalizate prin uz didactic (v. semnificația fotografiei în *Enigma Otiliei*, *Craii de Curtea-Veche*, *Adela* sau „spectrele Vechiului Regim” în *Domnișoara Christina*), problematizând, ori de câte ori am avut ocazia, clișee, inerții sau reduționisme ale

receptării. În alte cazuri, am intenționat să readuc în atenție sau să revalorizez din unghiul „modernismului à rebours” romane pe care le consider nedrept minimalizate la „bursa” valorilor literare de astăzi (*La Medeleni*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*)” [42, p.20]. Acest cercetător exprimă intenția de a se poziționa critic față de canonul literar românesc, într-o manieră care se distanțează atât de abordările teoretice pure, cât și de comentariile didactic-formaliste, accentul fiind pe interpretarea operelor literare în contextul lor istoric și estetic, nu pe dezvoltarea unui sistem de concepte abstracte. Paul Cernat își propune să revină la câteva opere considerate „clasicizate”. Scopul este problematizarea în raport cu formulele critice existente. Mai mult, demersul urmărește revalorificarea unor romane uitate sau considerate minore, precum *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu sau *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* de Mihail Sadoveanu. Chestionând mecanismele prin care anumite opere sunt valorizate, iar altele marginalizate, Paul Cernat lansează o invitație la o reconfigurare hermeneutică a textului, care îmbină spiritul analitic cu o atitudine de reevaluare și redescoperire a patrimoniului literar românesc. Din această perspectivă, studiul monografic implică relectură, noutatea interpretării și chiar dialog critic cu înaintașii, problematizarea unor scheme, în general, acceptate.

Alte proiecte monografice au o sferă de extindere mai restrânsă. Bunăoară, prezentând romanul de analiză psihologică al lui Liviu Rebreanu, Ilie Zanfir preciza: „Analiza inventează epicul persoanei întâi (de multe ori, naratorul fiind altcineva decât autorul), efectul de confesiune măbind impresia de autenticitate a textului. Povestitorul intră în magma unui timp propriu și face legea textului al cărui autor se află înscris pe coperta cărții, sub semnul genialității sau a c.v.-ului de când lumea” [152, p. 21]. Pentru Ilie Zanfir, care a realizat o monografie asupra prozei lui Rebreanu, contează definirea procedeelelor de analiză psihologică, pe care prozatorul le-a utilizat în romane precum *Pădurea spânzuraților*, *Ciuleandra ș.a.* . Desigur, se face o trecere în revistă și a prozei scurte rebreniene din perioada debutului, dar obiectivul cercetării se orientează spre psihologia comportamentului personajului românesc. Studiul stabilește doar o direcție care se vrea privită monografic, dar se neglijează biografia romancierului, dar și evoluția generală a analizei psihologice în romanul românesc. Reținem că un studiu monografic nu presupune neapărat un proiect de amploare, dacă se îngustează sfera de cercetare. Realist vorbind, chiar și proiectele care pretind că vor aborda exhaustiv un subiect, riscă să fie incomplete, în timp, din cauza descoperirilor ulterioare, dezvoltării științelor complementare literaturii, care ar putea pune într-o nouă lumină chiar și un text foarte cunoscut.

Alteori, scopul unei monografii poate fi acela de a polemiza cu viziunile canonice acceptate pentru receptarea unui scriitor. Acesta este cazul lui Nicolae Manolescu, care în *Mihail Sadoveanu sau utopia cărții*, angajează o dezbatere critică în raport cu cele mai relevante

contribuții hermeneutice consacrate operei, punând accentul pe naivitatea, naturalețea și spontaneitatea prozatorului: „Trebuie să mărturisesc a fi avut din capul locului ideea care va sta la baza studiului: și anume aceea a unui Sadoveanu scriitor livresc. Și, aș adăuga în limbajul de astăzi, intertextual” [102, p. 8]. Pentru Nicolae Manolescu, cercetarea prozei vizează livrescul sadovenian, propunând o relectură a operei: „În această privință, e drept, nu decide acela care scrie, ci aceia care citesc. Lor le încredințez a treia ediție a monografiei mele” [Ibidem, p. 11]. De această dată, privirea monografică țintește și spre educarea cititorului, căci revenind la un subiect despre care s-a mai scris, mai ales având pretenția de a face un studiu monografic, ești îndreptățit să modifice perspectiva interpretării pe care cititorul o cunoștea deja.

Același obiectiv îl are și Dimitrie Vatamaniuc, atunci când realizează un studiu monografic despre prozatorul Ioan Slavici: „Cercetările consacrate lui Slavici în ultima vreme, tot mai numeroase, merg pe drumul deschis de N. Iorga și continuat, cu strălucire, de G. Călinescu. Nimeni nu mai contestă azi viabilitatea operei sale. Se fac, dimpotrivă, chiar încercări în a ni-l prezenta ca fiind foarte „modern”. Orizontul în prezentarea operei sale se mai resimte însă de o foarte serioasă îngustare. Cercetările noi se opresc și ele, cum s-a procedat și mai înainte, numai la culmile creației lui Slavici. Nu este, firește, rău. Culmile nu formează totuși muntele. Explorarea întregii geografii a operei sale literare se impune, și ea trebuie să meargă de la piscuri și culmi, până la zonele de joasă altitudine. Numai așa este posibil să avem o privire cât de cât cuprinzătoare asupra creației literare” [147, p. 14]. Vom sublinia două direcții formulate implicit despre un studiu monografic. Pe de o parte, o monografie trebuie să fie îndrăzneță, intrând într-un dialog critic, inclusiv cu autori consacrați (cum ar fi Nicolae Iorga și G. Călinescu, pentru studiul prozei lui Ioan Slavici), aceasta sporind originalitatea interpretării și motivând apariția unui studiu despre un prozator care intrase deja în vizorul criticii. Pe de altă parte, o privire monografică implică onestitatea și obiectivitatea cercetătorului, care va elucida atât realizările scriitorului, cât și locurile vulnerabile ale creației sale (care pot fi motivate, desigur, de lipsa experienței din debutul carierei literare, de contextul ideologic și politic ș.a.). Cel care realizează o monografie nu se încântă de descoperirea faptului textual, ci are viziune critică, prin exerciții de comparare cu realizările din literatura universală și/sau cu sistemul operei individuale a unui prozator, raportat la contextul literaturii naționale.

Să mai vedem un exemplu. În *Prefața* studiului dedicat prozatorului Paul Goma, Mioara Anton formula direcția cercetării, venind dinspre realitate istorică și orientându-se spre fapt literar: „În studiul său monografic, Flori Bălănescu reconstituie cu minuțiozitate un întreg univers existențial și etic în care regăsim o lume eterogenă ale cărei ritmuri, opțiuni și direcții au fost influențate chiar de natura regimului comunist: de la teroarea de inspirație stalinistă a anilor

1950 la dictatura național-ceaușistă a anilor 1980”. [7, p. 9]. Acest studiu generos pune în valoare faptele biografice, Paul Goma fiind direct influențat de evenimentele care au schimbat cursul istoriei României. Lucrarea reușește să contureze destinul individual al scriitorului, în relație cu fresca societății românești în comunism: „În cazul de față am încercat o analiză care să aducă opțiuni interpretative cu caracter general despre scriitorul Paul Goma – personalitatea, opera și epoca istorică pe care a marcat-o, având mereu la îndemână detaliile, nuanțele, trimiterile spre alte cazuri, situații, surse” [Ibidem, p. 25]. Intenția scriitorului este de a examina atât textul, autorul, cât și contextul, reușind să elaboreze o monografie admirabilă, apărută în ultimii ani. Pentru definirea metodei monografice vom reține, așadar, că uneori specificul operei și timpul apariției, dictează direcția cercetării. Cazul Paul Goma impune necesitatea analizei conștiinței istorice, care ar putea conta mai puțin pentru un alt prozator, afirmat într-o altă epocă sau un alt mediu cultural. Opera, destinul scriitorului și psihologia cititorului sunt decisive atunci când stabilim orizontul cercetării.

Realizând o monografie despre romanul românesc, Mircea Tomuș surprindea aceste dimensiuni ale cunoașterii literare: „Poate că latura cea mai importantă a teoriei romanului, genul social prin excelență, constă tocmai în sociologia lui. Dar o adevărată sociologie a romanului, pe lângă analiza determinării lui sociale directe, pe lângă considerații asupra aspectului social, în multe cazuri hotărâtor, al conținutului său, trebuie să cuprindă sociologia specială atât a publicului cititor de romane cât și a raporturilor inter și reciproc active dintre acesta și romancier; după cum, dintr-o adevărată sociologie a romanului nu poate lipsi sociologia specială a eroului (eroilor) de roman și a încadrării lui (lor) atât în contextul sociologic general al romanului cât și în trama epică, în povestirea pe care romanul o cuprinde” [139, p.10]. Prin urmare, subiectul, cititorul, romancierul, eroul, contextul social, sunt importante pentru a descrie individualitatea romanului. Asta nu înseamnă, desigur, că poeticul sau dramaticul nu sunt ancorate și ele în social, la fel de bine cum romanul fantastic, alegoric poate evada din real. Totuși, o cercetare monografică trebuie să vizeze publicul pe care-l are scriitorul, subiectele care-i sunt la îndemână și care (de multe ori) sunt impuse de drame personale sau comunitare, noutatea tipologică a personajului românesc, construcția acestuia, atitudinea și formele sale de expresie.

O perspectivă orientată spre nevoile cititorului prezenta și Wayne Booth în *Retorica romanului*: „Fiecare operă literară de oarecare forță – indiferent dacă autorul ei a compus-o sau nu având în vedere publicul – este de fapt un sistem elaborat de controale asupra implicării și detașării cititorului de-a lungul unor direcții de interes. Autorul este limitat doar de evantaiul intereselor umane” [17, p. 162]. Gustul cititorului este marcat de educația acestuia, de specificul perioadei istorice. Într-adevăr, scriitorul este influențat de interesele general-umane, inclusiv de

cele estetice. Arta este produsul definitoriu al speciei umane, iar literatura este un reflector al civilizației, în variate forme, folosindu-se de mijloace, fenomene care evoluează, se diversifică și se îmbogățesc în timp. Astfel, o altă direcția a cercetării monografice este dialogul pe care-l stabilește scriitorul cu cititorul, mijloacele prin care acesta încearcă să-i cultive spiritul.

Așadar, să stabilim, de ce avem nevoie de cercetarea monografică a unui subiect literar, în cazul nostru a operei românești a lui Aureliu Busuioc. În primul rând, această metodă permite analiza problemei în ansamblul ei, având un grad de generalizare și sinteză. Ea tinde spre total, spre absolutizarea subiectului. Astfel vedea și Constantin Ciopraga avantajele acestui proces de privire panoramică: „În orice caz, ineditul nu ține uneori de evenimentul povestirii, cât de stilul evocării, de punerea în scenă, de bogăția limbajului. Originalitatea nu trebuie căutată în cutare nuvelă sau fragment de roman, ci în marile ansambluri, constituind o atmosferă și desfășurându-se în mari panouri. Opera trebuie cunoscută în întregime” [52, p. 26]. În mod sigur, văzută în ansamblu, opera prinde contururi, se individualizează și permite cercetătorului luarea unei poziții de obiectivare. Analiza detaliilor poate fi reductibilă sau exagerată, iar întregul dezvăluie ineditul operei.

În al doilea rând, o privire monografică asigură contextualizarea operei, stabilirea raportului textului cu biografia, jurnalul, memoria, aprecierile critice de care s-a bucurat un scriitor. Desigur, acestea nu sunt parte a textului, dar pot oferi informații importante despre devenirea scriitorului, motivația acestuia, experiența sa de cunoaștere. Conexiunea textului cu alte texte, cu realitatea istorică și culturală a unei națiuni sau a umanității, în general, cu biografia scriitorului, asigură descoperirea întregului. Uneori, arhivele scriitorilor, chiar poveștile lor de viață pot fi ascunse în negura timpului. Și, cu siguranță, rămân detalii care urmează să fie descoperite. Acesta este un inconvenient al monograficului, impunându-l pe cercetător să formuleze câteva concluzii, doar în limita perspectivei și a informației pe care o deține.

În al treilea rând, o monografie a unui scriitor, care a practicat mai multe genuri literare, dar predilecția căruia a fost romanul, așa cum se întâmplă cu Aureliu Busuioc, reclamă și o analiză a poeziei, dramaturgiei, literaturii pentru copii a scriitorului. Această examinare ar putea explica drumul formării povestitorului, dar și nevoia fundamentală a artistului de a configura și transmite experiențe, idei, emoții și viziuni asupra lumii într-o structură narativă coerentă.

Și nu în ultimul rând, monograficul este însoțit de viziunea originală a cercetătorului. Considerăm că această metodă de cercetare se raportează, în mod special, la noțiunea de *perspectivism*: „Punctul de vedere potrivit căruia lumea exterioară este interpretată întotdeauna prin prisma unor sisteme alternative de concepte și credințe și că nu există niciun criteriu independent și cu autoritate în raport cu care să se poată spune că unul din aceste sisteme este

mai valabil decât altul. Perspectivismul apare în multe din scrierile lui Nietzsche, dar este cel mai bine cunoscut din opera lui Ortega y Gasset. Extins la domeniul studiilor lingvistice, el pune probleme ce i-au interesat pe Quine și pe alți filozofi, privitoare la posibilitatea sau imposibilitatea traducerii dintr-o limbă în alta” [67, p. 258-259]. Venit dinspre filozofie, aplicat ulterior în lingvistică, perspectivismul este clarificator pentru stabilirea specificității unei monografii. Pentru un anumit cercetător, a cărui perspectivă este că esența unui romancier se rezumă la stilul acestuia sau la analiza psihologică a personajului, o monografie poate avea limitele impuse de specificul operei, dar și de punctul de vedere al celui care scrie. În plus, așa cum am văzut, proiectele de amploare, cum ar fi cele de istorie literară, au o perspectivă generalizatoare. Dezavantajul (dar și ineditul) acestei metode de cercetare constă tocmai în perspectiva celui care privește subiectul. În linii mari, bineînțeles, un studiu monografic ar trebui să cuprindă total opera, cu ce vine din afară, cu prelungirile ei și în comparație cu literatura timpului. Dar așa cum absolutul este o iluzie a umanității, și tendința de generalizare a unei monografii este ideatică.

Prin urmare, necesitatea cercetării monografice este impusă de elucidarea unui subiect, cu aspirația spre absolut. Devine interesant pentru un cercetător să descopere o altă perspectivă, un aspect tematic, stilistic, structural, sociologic sau de altă natură, care nu a fost abordat, chiar și în legătură cu un subiect canonizat. Astfel, se poate elabora o monografie chiar și pe un teren suficient de cercetat, originalitatea putând să reziste din proiectarea unui anumit punct de vedere. Rostirea, înțeleasă ca expresie articulată a gândirii la Aristotel, reprezintă fundamentul logicii, întrucât doar prin desfășurarea coerentă și rațională a ideilor se poate ajunge la o înțelegere clară și riguroasă a adevărului. Logosul devine astfel nu doar mijloc de comunicare, ci și formă a raționamentului, esențială pentru construcția și validarea ipotezelor. Acesta rămâne și scopul onest al monografiei, de a dezvălui adevărul despre operă în arborescența unei dimensiuni tematice, stilistice, formale etc.

2.2. Profilul unui destin. De la *biografia empirică* la *biografia creatoare*

Opera literară este un produs care se naște din interferența unor circumstanțe, evenimente, factori externi, care rămân, uneori, necunoscuți cititorului, pentru că ei nu se dezvoltă explicit în textul scris. Unul dintre acești factori pare uneori a fi biografia scriitorului, care devine creatoare, având forță de sensibilizare și marcând conștiința artistului. *Biografia empirică* a scriitorului Aureliu Busuioc îl plasează în spațiul unicității, pentru că el are o formare deosebită în raport cu oricare alt scriitor contemporan din generația sa. Acest fapt s-a reflectat în limba cultivată și tipul de scriitură asociată cu spiritul (auto)ironic. Studiind opera, un

fel de *biografie creatoare*, constatăm că empiricul influențează arta literară și se orientează continuu spre origini, așa cum recunoștea Rui Zink, în *Așteptarea*: „Fără o doză potrivită de autobiografie, mi se pare pur și simplu imposibil să fac o ficțiune decentă” [153, p. 131]. Iată de ce încercăm, în continuare, să realizăm o scurtă sinteză a vieții lui Aureliu Busuioc. Prezentarea biografică îl surprinde pe Busuioc ca personaj important al epocii sale, ca actor sau martor al literaturii din Basarabia, traducând aventura acestui om ca toți oamenii, diferit însă prin căutările specifice ale unui mare creator.

Realizând o monografie extinsă asupra biografiei lui Marin Preda, Emil Manu formula ipoteza că rescrierea vieții unei personalități literare este o ocazie de a înțelege istoria, de a surprinde sensul existenței: „Omul de astăzi nu reușește să stăpânească istoria deoarece nu dispune de instrumente performante cu care să cunoască lumea de mâine, instrumentele de care dispune nu-i pot oferi decât cunoașterea unei irealități. Mulți comentatori ai lumii de mâine socotesc în unanimitate că omul de azi și-a pierdut echilibrul în istorie, scăpând de sub control actele cardinale ale existenței. Istoria începe să fie făcută de *neistorici* sau de *antiistorici*, iar istoricii sunt obligați să-și caute alte surse de cercetare a omului viitor” [103, p. 5]. Pentru regăsirea unui echilibru în istorie, avem nevoie de a reveni la trecut (fără a ne însuși pretenția de a fi mari istorici). Desigur, aceasta nu vrea să însemne că vom adopta poziția interpretării operei prin prisma exclusiv biografică, dar nici nu vrem să negăm faptele biografice care au determinat conturarea unor imagini realiste în romanele lui Busuioc. Este adevărat, scriitorul a recunoscut, doar despre *Pactizând cu diavolul*, că istoria personajului reia, până la un anumit punct, autobiografia. Cu toate acestea, misterele biografice existente în cazul oricărui scriitor, sporesc misterul operei literare și te incită la relectură și interpretare.

Un alt argument în favoarea necesității realizării unei sinteze biografice rezidă din valoarea instructivă a evenimentelor în sine. A citi faptele din viața unui om și a te raporta, prin comparare, la propria existență, poate deveni o cale de autocunoaștere, un imbold de a lua o decizie. În acest sens, vom prezenta o concluzie realizată de sociologul Pierre Bourdieu în *Schiță pentru o autoanaliză*, care se poate raporta și la motivația noastră de a sintetiza datele existenței unui scriitor: „Am scris însă, și poate în primul rând, pentru cei mai tineri dintre cititorii mei, care sper că vor putea să simtă, prin intermediul acestei evocări a condițiilor istorice în care s-a elaborat munca mea, și care sunt, fără îndoială, foarte îndepărtate, din diferite puncte de vedere, de cele în care se află ei situați, ce am simțit de fiecare dată când voi fi izbutit, cât de cât, în munca mea, să „adopt punctul de vedere al autorului”, cum spunea Flaubert, altfel spus, să mă plasez, prin gândire, în locul pe care, fie el scriitor sau pictor, muncitor sau funcționar, acesta îl ocupa în lumea socială...” [18, p. 142]. Autorul nu scrie doar pentru a fi înțeles, ci pentru ca

gândirea sa să poată fi reluată, adaptată, reactivată în alte condiții. El recunoaște că lumea s-a schimbat, dar speră că prin această evocare a biograficului cititorii vor înțelege geneza gândirii sale, chiar dacă contextul lor este altul. Pierre Bourdieu nu vrea să fie admirat de la distanță, ci întâlnit, înțeles, „pus în mișcare”. Este o pledoarie pentru o lectură vie, angajată, și pentru o relație autentică între gânditor și cititor, în afara schemelor sterile ale academismului. Perspectiva lui Bourdieu este una din interior, în sensul că el devine obiectul și subiectul care-și regândește trecutul. În cazul nostru, încercarea de a rescrie biografia empirică a lui Aureliu Busuioc are evidente riscuri, unele din ele rezultând din distanța dintre timpurile trăite, or, a înțelege viața unui om se poate realiza, exclusiv, raportându-te la contextul istoric, social, cultural care i-a determinat formarea. Totodată, nu vom exclude faptul că experiențele trăite de Aureliu Busuioc sunt tangibile cu alte destine umane și că au forță modelatoare, așa cum spera și Bourdieu: „Și nimic nu m-ar face mai fericit decât să fi reușit ca unii dintre cititorii sau dintre cititoarele mele să-și recunoască propriile lor experiențe, propriile lor greutăți, propriile lor întrebări, propriile lor suferințe etc. în ale mele, extrăgând din această identificare realistă, care este opusul unei proiecții exaltate, mijloace pentru a putea să facă și să trăiască puțin mai bine ceea ce trăiesc și ceea ce fac” [18, p. 143]. Pe această notă, consistentă în argumentarea împlinirii faptului biografic, ne exprimăm și noi convingerea că schița biografică a lui Aureliu Busuioc se va dovedi un instrument de extrapolare a hotarelor textului literar, pentru a putea citi romanele sale într-un context extins (și poate, de ce nu, chiar cel determinant, pe alocuri, pentru devenirea unui op literar?!).

Cititorul contemporan ar fi avut de câștigat, probabil, dacă Aureliu Busuioc și-ar fi notat memoriile, dar acest gen de literatură nu i-ar fi permis să-și manifeste jocurile scriitoricești sau le-ar fi modelat cu alte mijloace. În *Memento!* Aureliu Busuioc mărturisește (nu putem, într-adevăr, testa sinceritatea, pentru că intuim că *În căutarea pierderii de timp* este deopotrivă un produs al obiectivității și al fanteziei creatoare) că a fost îndemnat de prietenii săi să-și noteze amintirile, dar se pare că sfatul a fost neglijat: „– Maestre, mi-au zis, viața e extrem de scurtă, și experiența dumitale, care ai trăit atât de mult, lăsată umanității, i-ar fi de mare folos. Credem că e timpul potrivit să-ți scrii memoriile... Ce să vă spun: sfatul mi se pare înțelept. În zilele următoare, o să mă pun pe treabă! Dacă nu o să uit...” [28, p. 229]. Literatura memorialistică permite un joc dintre concretul existențial și dimensiunea pură a scriiturii și Aureliu Busuioc era conștient de acest raport: „Nu orice este real poate deveni obiect al narativității, ci numai ceea ce este autentic în ordinea scriiturii, căci nu toată materia se lasă captată în fluxul semnelor scrise” [110, p. 163]. Așadar, realitatea nu este egală cu povestirea. Doar o parte a realului poate fi transpusă în narațiune, iar această selecție nu este aleatorie, ci rămâne condiționată de forma,

stilul și autenticitatea discursului. Epicul, în acest context, nu are doar o funcție descriptivă, ci este o operație de transformare, o alchimie a limbajului care poate da formă unei experiențe doar dacă aceasta se transpune în limbaj artistic. Într-adevăr, există trăiri, experiențe, stări sau întâmplări care rezistă textualizării. Unele lucruri rămân în afara limbajului, nu pentru că nu ar fi importante, ci pentru că natura lor nu este narabilă: fie pentru că nu pot fi conceptualizate, fie pentru că ar pierde sensul prin exprimare. Este o idee care rezonază cu gândirea lui Blanchot, Barthes sau chiar Derrida – acolo unde scriitura nu mai este reprezentare, ci tensiune între absență și prezență, între ceea ce se poate spune și ceea ce scapă mereu sensului. Premisa sincerității memorialistului nu se dovedește funcțională, cu atât mai mult în cazul lui Busuioc, care s-a distanțat neconținut de limite și rigori general-acceptate. A reorganiza astăzi materialul biografic este o cheie pentru lectură, căci biografia creatoare se va raporta neconținut la real în forme de expresie și mijloace diferite, de la un roman la altul.

S-a născut la 26 octombrie 1928, în comuna Cobâlca (astăzi Codreanca) din Orhei, din părinții Alexandru și Olga Busuioc. Data nașterii părea să fie un semn, care, peste ani i-a rănit eul interior, așa cum mărturisește în *Autobiografică*: „Am venit pe lume la același 26 octombrie ca și Dimitrie Cantemir (în ani diferiți, totuși), fără să-mi dau seama că mai târziu coincidența datelor avea să-mi rănească orgoliul, importanță mai mare acordându-se aniversării celui bătut de turci și fugit la ruși...” [23, p. 11]. În același text memorialistic, Busuioc va povesti câteva amintiri despre bunicii săi. Cei de pe linia mamei erau ambii institutori și petrecea la ei mai ales vacanțele de vară, la fel ca personajul din *Când bunicul era nepot...*. La conacul lor, s-a inițiat în lumea aventurii, învățând să se teamă de cai nărvași, de gânsaci agresivi și de cicăleala adulților. Dar acest mediu a fost benefic pentru a afla gustul libertății, al călătoriei și visului nestingherit, setiment pe care l-au împrumutat și personajele sale din literatura pentru copii. Tatăl său a fost învățător și profesor de științe naturale, iar mama învățătoare – acesta este mediul în care și-a format valorile cunoașterii.

A urmat perioada educației formale. Între anii 1935-1939 a frecventat cursurile Școlii primare de aplicație de pe lângă Școala Normală Eparhială din Chișinău și acest spațiu formativ a rămas în memoria scriitorului drept unul al fanteziilor și mai puțin al instruirii, așa cum a fost un elev mai puțin sânguinos: „Impactul a fost teribil! Smuls brutal din sânul biblicului bătrân și depus într-o bancă de lemn, cu minime posibilități de mișcare, obligat să trag cu un condei de piatră pe o tăbliță de ardezie neagră tot soiul de bețișoare și cruciulițe (slavă Domnului, s-a renunțat la aceste instrumente de tortură ale primului an de școală!), eu, cel care știam deja să scriu și să citesc de acasă, unde învățasem aceste lucruri ca o joacă, să mă pomenesc că s-a sfârșit cu joaca! Să mi se permită doar scurta zbenguială din infinit de micile recreații, să mi se ia

preriile din domeniile bunicilor, munții și prăpăstiile din râpa de la marginea satului, sau imensul fluviu, alias râulețul Ichel, în care ciobanul Ioachim mă învățase să prind țipari cu mâna goală! Ce-mi putea oferi școala decât ore lungi pentru amintiri și fantezii de tot soiul?...” [23, p. 30]. Debutul abrupt și emfatic creează un efect de șoc pentru copilul Busuioc, o metaforă a rupturii existențiale: de la o copilărie liberă și ludică, copilul este obligat să stea în bancă, devenind prizonierul unei forme de civilizație care nu-i respectă ritmul interior. Fragmentul oferă o critică subtilă, dar pătrunzătoare, a învățământului rigid, standardizat, în opoziție cu învățarea naturală, spontană, ludică, care are loc în sânul familiei și al naturii. Este și o pledoarie pentru păstrarea libertății copilului, a creativității și a raportului viu cu lumea. Putem vedea aici o temă recurentă în literatura memorialistică: școala ca traumă inițiativă, ca pierdere a inocenței și intrare în ordinea dură a lumii.

Este sigur, imaginea școlii l-a marcat, având în vedere că Aureliu Busuioc revine la ea și în *Școala de altădată...*: „Școala era un complex pedagogic: Liceul Eparhial de Fete, Școala Normală Eparhială de fete și Școala Primară de Aplicație, mixtă. Cu toată apartenența de Eparhia Basarabiei, în școală nu se pune accent distinct religios pe învățătură, poate doar pe condițiile materiale oferite elevilor. Erau excelente! Școala primară, în care aveam să-mi topesc primii patru ani de muncă era situată în două săli încăpătoare, luminoase, cu parchet și bănci individuale, cu câte douăzeci și unu de elevi în fiecare clasă, cu toate laboratoarele aferente și o uriașă sală de festivități, al cărei parchet, poleit zilnic, era transformat de cei mai mici în patinoar, spre disperarea pedagogilor, și în special al doamnei directoare, Elena Alistar” [28, p. 95]. Evocarea reprezintă un exemplu de memorie afectivă, care îmbină observația lucidă cu umorul și nostalgia. De asemenea, sugerează ideea că, indiferent cât de bine era organizată școala, energia copilului găsește mereu o cale de exprimare, chiar și în spații gândite pentru cu totul altceva. Sugestivă este imaginea sălii de festivități, văzută de copii ca un patinoar, amintind că ceea ce trebuia să fie un spațiu solemn, dedicat ceremoniilor solemne, devine un loc al jocului spontan și al evadării. Copiii reinterpretează spațiul școlii în cheie ludică, o subtilă inversare de sens, acolo unde adulții văd reguli și solemnitate, copiii văd posibilități de joacă, libertate. Imaginea toposului primei sale formări într-o școală considerată de elită, mai ales pentru condițiile materiale, este completată de oamenii care l-au determinat să cultive o limbă românească. În ceea ce privește complexul pedagogic, Busuioc regreta că în 1941, retrăgându-se sovieticii, aruncară în aer toate edificiile școlii de odinioară.

Revenind la profesorii care l-au pregătit, Aureliu Busuioc ține să dedice o secvență din povestirea sa primei învățătoare, domnișoara Grancovschi, o figură importantă, se pare, din câmpul învățământului basarabean: „o femeie care știa să pună sufletul în cei pe care-i avea în

grijă. Absolventă și ea a acestei instituții, ținea prea mult la tradițiile școlii în care acum predă. Și una din marile ei realizări a fost limba în care vorbeau la finele studiilor elevii, largile lor cunoștințe în ale culturii generale. Nu-mi pot imagina ca vreunul din cei educați de ea și-ar permite, asemenea conducătorului Rusiei de azi, o astfel de „perlă”: «Constituția este *temelia fundamentală* („fundamentalnaia osnova!”) a țării»...”. Interesul manifestat de tânăra învățătoare pentru cultura lingvistică a elevilor săi este demn de admirat. Alte profiluri didactice care s-ar fi evidențiat prin originalitate scriitorul nu le evocă, dar conchide că procesul educațional era, în general, coerent cu cel din țară. Este posibil ca personajul central feminin din *Singur în fața dragostei*, Viorica Vrabie, să fi împrumutat câteva dintre calitățile acestei învățătoare care avea o cultură deosebită și urmărea dezvoltarea discipolilor: „Cu fetele mi se pare că am aranjat treaba: discutăm despre mode. Le sticlesc ochii! Se îmbracă atât de oribil: rochii gata, toate pe-un calapod, de parcă ar fi cusute pentru copii orfani! Credeam la început că mă înșel, mă rog, la culesul viei nu poți veni îmbrăcat de paradă. Dar le-am văzut două duminici în sat, bietele fete!” [23, p. 48]. Spiritul nonconformist este o caracteristică a personajului românesc și credem că Busuioc își exprima convingerea că profilul unui profesor de succes trebuie să fie caracterizat de îndrăzneala de a fi original. Școala poate avea o influență formativă, așa cum își încheie Busuioc meditația din *Școala de altădată...*: „Nu cred că se poate vorbi de o libertate absolută, orice individ, cât de liber s-ar considera, este dependent în ultimă instanță de amintiri. Am glumit odată că voi începe să-mi scriu memoriile când voi scăpa de amintiri. Ca glumă – mai merge, dar... Când te lași copleșit de amintiri, nu poți, uneori, să fii obiectiv cu prezentul. Și cu toate acestea, când îmi amintesc orașul de atunci, o așezare nu chiar mărunță – peste o sută de mii de capete – unde majoritatea locuitorilor se cunoșteau între ei cel puțin din vedere, fără ambuteiaje, fără televiziune și alte atribute ale civilizației, dar unde la numai cincisprezece ani de la eliberare se vorbea o românească perfectă (deși apăreau multe publicații în rusă!), mă gândesc că rolul cel mai mare în întoarcerea la identitatea națională l-a jucat școala. Va juca același rol și școala de azi? Sunt semne că da!” [28, p. 99].

În 1939-1944, va urma clasele a I – IV-a la Liceul „Alec Russo” din Chișinău. Dar schimbarea de regim a umbrit această perioadă, așa cum vom afla din *Autobiografică*: „Apoi a urmat Liceul „Alec Russo”, unde, încă dintr-a-ntâia, am avut ocazia să învăț ce înseamnă prietenia dintre etnii într-un mediu multinațional. Îmi amintesc și azi cu drag de colegi – regățeanul Zaharescu, fiul prefectului, găgăuzul Carapetru, fiul unui mare negustor de lână, rusul Efremov, moștenitorul unor mari moșieri, evreul Roitman, odrasla unui comerciant foarte bogat, polonezul Vitebski, fiul unui conte, dar și de voinicul Platon, cel cu haine de șiac, unul din numeroșii copii ai unui țăran nu prea avut din partea locului. Am fost nu o clasă, am fost o

familie, din nefericire destrămată la 28 iunie 1940... De „Școala nijlocie de zăci ani Nr. 12” pe care am frecventat-o în '40-'41 prefer să nu-mi amintesc. A fost prima ciocnire cu limba ce avea să se numească mai târziu *a lui I. D. Ceban*, iar după asemenea pășărească nu poți rămâne cu amintiri... Din patruzeci și unu până în patruzeci și patru am continuat studiile la „Alec Russo”, dar le-am întrerupt din cauza refugiului” [23, p. 14, 15]. Așa cum își elogiase prima învățătoare pentru aportul la promovarea limbii literare și fusese mândru că doamna directoare Elena Alistar era o cunoscută luptătoare pentru Unirea din 1918, tot așa va avea regrete în legătură cu profesorii care au acceptat să muteze limba română. Revine la această imagine și în *Viitorul de altădată*, în care meditează la necesitatea adolescentului de a-și urma visul, căci din generația domniei sale puțini s-au putut realiza: „Vai, sărmanii de noi, adolescenții abia intrați în uniformele liceale, când începi să faci deosebirea dintre instalator și inginer, dintre doctor și birjar, când, în sfârșit, îți poți alege un viitor la modul serios și te poți dăruia cărții, în numele lui. Anul de ocupație 1940-'41 a fost suficient ca să deschidă multora ochii: Școala nu mai avea să fie Școală, ci doar un țarc în care tineretul era adus la un numitor comun, unde trebuia să înveți o nouă „limbă maternă”, așa-zisa „moldovenească”, ca să n-o mai pomenesc pe cea a ocupanților, unde trebuia să te deprinzi să-ți denunți părinții și să strigi în gura mare că ai cea mai fericită copilărie din lume, în timp ce te umflai de foame sau ți se deportau cei apropiați...” [23, p. 118]. Această mărturisire are o valoare documentară, critică și memorialistică, exprimând fără menajamente trauma intelectuală trăită în Basarabia în perioada sovietizării. Busuioc condamnă poziția profesorului românofob I. D. Ceban, exprimându-și o părere vehementă față de toți cei care neagă valoarea limbii române. Așa cum vom observa și în romanele sale, întorcându-se la anii de ocupație sovietică, Busuioc regretă destinul limbii din Basarabia. Tonul devine vitriolant, sarcastic și amar. Busuioc refuză să le acorde legitimitate unor figuri ale trecutului, care i-au umbrat evoluția, ilustrând, astfel, disprețul față de incompetența și ideologizarea învățământului adus de regimul sovietic. Acești „dascăli” nu erau adevărați formatori, ci instrumente ale unui proces de ruinare culturală.

Au urmat anii refugiului. În 1948 și-a susținut bacalaureatul la Colegiul Național „C. D. Loga” din Timișoara. Susține examenul de admitere la agronomie, pentru care nu avea nicio chemare, iar între 1948-1949 urmează Școala militară de ofițeri Transmisiuni din Sibiu. Chiar în timpul examenelor de absolvire, a fost nevoit să se alăture familiei sale, obligată de autoritățile sovietice *să se repatrieze*. Un capitol nefericit din viața tatălui său, care a fost mobilizat în timpul războiului la Curtea Marțială și era suspectat de autoritățile sovietice, fiind considerat un criminal de război, îl aduce pe tânărul Busuioc, alături de părinți și cele două surori în lagărul de la Sighet. Acolo au petrecut câteva luni, apoi s-au întors la Chișinău, unde li s-a repartizat o

cameră într-un subsol. După moartea lui Stalin, tatăl său a fost considerat nevinovat și i s-a permis să-și reia activitatea didactică.

Provocat la un interviu, la „Cafeaua de vineri” a săptămânalului „Flux” să recunoască dacă nu a regretat întoarcerea în Basarabia, Busuioc subliniază valoarea unității familiei: „N-aveam ce regreta, pentru că nu puteam să rămân acolo. Mama a venit la mine, la Sibiu, în '49, când eram la școala militară. Tatăl meu, în timpul războiului, a lucrat la Curtea Marțială, aici, în Chișinău, corpul teritorial. Mobilizat, n-a fost trimis pe front, a fost oprit la Curtea Marțială. Erau mai mulți. Pe vreo trei, pe care rușii i-au prins pe aici, i-au împușcat imediat. Pe tata l-au găsit tocmai în '49. Dacă-l găseau cu vreo doi ani mai înainte, îl împușcau și pe el. I-au spus să plece în 48 de ore... Pe el l-au reținut, iar mama și cu două surori de-ale mele și-au făcut bagajele” [48, p. 73-74]. Tatăl său îl rugase să rămână în România, dar Busuioc a ales să fie cu familia și a stat câteva luni în lagărul din Sighet, imagine care apare în biografia creatoare din romanul *Pactizând cu diavolul*. Când revine la Chișinău, a primit o cameră într-un subsol al unei școli, iar în 1958 a acceptat să fie membru al partidului comunist, fapt pe care-l va regreta necontenit. Mihai Olteanu, personajul apropiat de spiritul, formarea intelectuală și condiția repatriatului Aureliu Busuioc, a ales un alt destin, dar cu un final tragic. Romanul *Pactizând cu diavolul* pare a fi un scenariu în care Busuioc ar fi făcut alte alegeri, explicându-și artistic propriul destin.

Imaginile *biografiei empirice* din această perioadă sunt reluate în roman. Mihai Olteanu este stupefiat de mizeria din oraș și nu poate accepta lumea nouă, inclusiv camera de cămin, amintind de cea a familiei Busuioc după întoarcerea în Basarabia: „Iaca, zise vrăjitoarea, deschizând o ușă de placaj spre o cămăruță joasă, dată cu un var îndoielnic, în care se înghesuiau abia-abia trei paturi cu plasă metalică, un dulăpaș și el de furnir nevopsit și o măsuță cu un singur taburet. Lumina zilei abia se strecura printr-un gemuleț la nivelul curții. Tot ce avem mai bun” [31, p. 32]. Ruinele țării erau puse pe seama celor care pleaseră din țară, dar restabilirea echilibrului era încă foarte departe. Acest roman amestecă impresionant biografia cu ficțiunea, un fel de autoficțiune, din care rezultă o poveste incitantă și profund reflexivă. Despre acest joc amintea cercetătoarea Florina Pîrjol: „Din moment ce limbajul falsifică realitatea, structura retorică a limbajului produce o iluzie referențială care-l împiedică pe cititor să înțeleagă că substituirea (chiar confundarea) autorului cu naratorul din text ține de domeniul tropologiei (tropii sau metaforele fac parte din *limbajul specular al autobiografiei*)”. Limbajul nu reflectă pur și simplu realitatea, ci o construiește, o deformează sau o substituie. De fiecare dată când spunem ceva despre lume, operăm o selecție, o reducere, o interpretare. Cititorii tind adesea să identifice autorul real (biografic) cu naratorul dintr-un text autobiografic. Autorul, însă, devine

personaj, o proiecție textuală a sinelui. Autobiografia este tot o formă de ficționalizare, chiar dacă are pretenții de adevăr. Așadar, romanul *Pactizând cu diavolul* este metafora imaginației și Aureliu Busuioc va împrumuta experiența biografică pentru a o transpune în istorii romanești.

În 1950, Aureliu Busuioc s-a angajat depanator-radio la un atelier din Chișinău și a fost admis la Institutul Pedagogic ca student al Facultății de Filologie, dar a rămas foarte dezamăgit de sistem: „Am rezistat aproape doi ani la gramatica lui I. D. și marxism-leninism, apoi pentru a nu pierde și cunoștințele ce le aveam, am legat Institutul la gard”. Și-a încercat apoi penița pe tărâmul poeziei și al publicisticii, iar în 1955 a debutat cu placheta de poezii umoristice *Prafuri amare* și prima carte pentru cei mici, intitulată *La pădure*. În perioada imediat următoare a colaborat la mai multe reviste și ziare, printre care amintim revista satirică *Chipăruș* (redactor-șef între 1957-1959), revista *Scânteia leninistă* (redactor-șef adjunct între 1959-1960), ziarul *Tinerimea Moldovei* (redactor-șef între 1960-1962). Urmează chemarea poeticului cu plachetele de versuri *Firicel de floare rară* (1961) și *Dor* (1963), dar și proza pentru copii: *Aventurile lui Nătăfleacă* (1961). Merită a fi reținut anul 1965, când a avut loc congresul al III-lea al scriitorilor din R.S.S.M. Cu această ocazie, Aureliu Busuioc a pledat pentru revenirea limbii și literaturii la statutul lor firesc, iar acest discurs i-a provocat numeroase neplăceri. Perioada imediat următoare este foarte productivă (numai cel care a trăit-o cunoscându-i prețul): anul 1966 îl lansează pe scriitor ca romancier cu *Singur în fața dragostei*; în 1971 i se joacă piesele *Și sub cerul acela...* și *Toate trei anotimpurile*; în 1973 apare romanul *Unchiul din Paris*, care este tradus și editat în, practic, toate capitalele republicilor din fosta U.R.S.S. În 1977, va apărea volumul selectiv de versuri *În alb și negru*, în același an fiind ales secretar al Uniunii Scriitorilor, iar faptul în sine îi va marca profund activitatea sa ulterioară, pentru aproximativ un deceniu.

Este uimitor cum a reușit Busuioc să-și păstreze prospețimea scriiturii în anii de după 1950. Procesul a fost anevoios, așa cum recunoaște într-un interviu acordat lui Vitalie Ciobanu. Iată mărturisirea lui Busuioc, care reprezintă și un exercițiu de autoevaluare: „Conform legii promulgate de marele Petre Țuțea, am fost și eu, ca orice om normal, de stânga. Venit, forțat, dintr-o altă lume, în care întoarcerea pe dos abia începea, adică din România, aici, la începutul anilor cincizeci, am dat de o societate la care cei din patria lăsată abia aveau să ajungă. Pun pe seama tinereții și a unei insuficiente instrucțiuni faptul că m-am angajat voios și voluntar în hora carierismului (pseudo)literar și politic. Am ajuns destul de sus. De prețul parvenirii prefer să nu mi amintesc: oricum, cine n-a fost și n-a ieșit din asemenea tontoroi nu va înțelege” [48, p. 61]. Busuioc avea un spirit autocritic foarte fin și rafinat, el conștientiza starea prozei din Basarabia și o parodia în primele sale romane *Singur în fața dragostei* și *Unchiul din Paris*, țintind, pe de o parte, modelul romanelor ce elogiau lumea satului și neglijau tipul intelectualului, și, pe de altă

parte, el înfățișa eșecul idealismului unui revoluționar cu un destin ratat. Un alt fapt demn să fie remarcat este că piesa *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul* este considerată de autorul ei o proză-dramatică, care, vorba scriitorului, nu „doar parodia: își bătea joc” și devenea cea mai bună reușită a scriitorului, pentru acel timp. Anunțând amestecul genurilor, Aureliu Busuioc dă un semn că el regândește lumea, în cheia unui prozator, și că, în al doilea rând, chiar și în textele cu structură dramatică el uzează de mijloacele narațiunii.

Textele din perioada debutului scriitorului sunt mărci clare ale modernității literare. Fie prin jocurile de construcție prozastică, fie prin limbaj, tipologii de personaje, Busuioc vrea să fie altfel, aspiră spre exemplaritate: „Modernitatea obligă la un efort de adaptare cosmologică și epistemologică: prea multe îi sunt refuzate omului în numele progresului pentru a fi acceptate fără revoltă – oricât de ascunsă, fără a refula conținuturi interzise precum cele din sfera subiectivității, a intuiției, a alternativelor subiective. Depășind momentul unei firești perplexități, subiectul (v. artistul) recurge tot mai explicit la un vocabular negativ în referirea la sine și la raporturile pe care le stabilește cu lumea” [145, p. 60]. Fără îndoială, prozatorul Aureliu Busuioc a stabilit un raport critic, de condamnare a lumii în care trăia. Deseori a fost obligat să camufleze această poziție, dar sfera subiectivității sale se va manifesta mult mai expresiv după anii '90.

În 1986 va fi eliberat din funcția de secretar al Uniunii Scriitorilor și, astfel, se va deschide o ușă largă spre activitatea literară. Apare romanul *Local – ploi de scurtă durată*, o scriere despre care autorul recunoștea că nu-i făcea mare cinste. Sfârșitul activității de secretar al Uniunii Scriitorilor a însemnat, probabil, un moment de cotitură, dar și evidente ezitări, accentuând nevoia de a se orienta în spațiul unei literaturi ce-și rătăcise reperele estetice. După aproximativ 10 ani de pauză, în 1997, scriitorul îi va oferi publicului romanul *Lătrând la lună și În căutarea pierderii de timp. Jurnal cubanez*. Vom observa și în capitolul ce urmează, că ambele texte fac referire la o călătorie în Cuba, răsplătă pentru faptul că acceptase munca de secretar al Uniunii Scriitorilor. Nepoțica Sanda, soția Tanți și șoricarul Enrique, deveniți personaje literare, sunt figuri importante din viața scriitorului și numeroasele dedicații din paratextul romanelor sale sunt dovezi ale atașamentului și loialității sale față de valorile familiei.

Urmează alte câteva texte prin intermediul cărora scriitorul Aureliu Busuioc se răzbună pe timpul care l-a nenorocit: „După prăbușirea socialismului cu tot realismul lui socialist, ca o încercare (cam tardivă!) de a răzbuna timpul pierdut în încăierările cu cenzura și cei care o instalaseră mulți dintre colegii mei încearcă să se regăsească. Alături de ei – și subsemnatul. Am reușit să public piesa *Radu Ștefan* – interzisă și pentru tipar de către regimul trecut, și am mai scris și tipărit trei romane – *Lătrând la lună*, *Pactizând cu diavolul* (s-a tradus în cehă), și *Spune-mi Gioni, sau învățăturile veteranului KGB Verdikurov către nepotul său*. Nu știu care o fi

valoarea lor estetică, dar știu că le-am scris cu multă dragoste pentru mult pătimita mea Basarabie și pentru mult încercata noastră limbă românească, limbă căreia mi-am permis încă pe vremuri să-i închin aceste rânduri: *Îi sunt și-i voi rămâne fiu/ Mi-e cântecul ei casă./ Frumoasă-i limba care-o știu,/ E tragic de frumoasă*” [23, p. 34]. Oximoronul „tragic de frumoasă” sintetizează o atitudine față de starea limbii din Basarabia. Întoarcerea la trecut este o constantă a scrierilor lui Aureliu Busuioc și acest fapt se datorează conștiinței de sine și de neam, care fusese marcată de nedreptate. Desigur, scriitorul ni se relevă altfel, mult mai ironic și îndrăzneț și în scrierile ce urmează: *D'ale vânătorii: întâmplări vânătoarești și nu numai* (2005), *Hronicul Găinarilor* (2006), *O sumă de cuvinte* (2008), *Când bunicul era nepot...* (2008), *Și a fost noapte...* (2012). Ultimele două texte se remarcă și prin nostalgia pierderii; timpul copilăriei și oamenii pe care i-a iubit (soția) fiind de neîntors. Este impresionantă relația pe care o stabilește autorul cu operele sale, toate fiind parte din romanul vieții sale. „Opera își reclamă și își creează autorul de care are nevoie”, afirmă Eugen Simion [128, p. 3]. Viziunea criticului este că lectura unei opere nu presupune, cel puțin la început, interogații despre autor și statutul acestuia. Totuși, la o anume treaptă a explorării operei literare „începem să căutăm pe exilatul care așteaptă la porțile lecturii”, iar destinul lui Busuioc marchează esențial multe imagini din romanele sale.

Întoarcerea spre autenticitatea biografică este una dintre trăsăturile literaturii postmoderniste. Busuioc folosește unele procedee postmoderniste, frecventând mai ales discursul parodic. În acest sens, vom aminti de *Ficțiunea postmodernistă*, care pune în relație realitatea cu fantasticul: „Ficțiunea istorică „clasică” de la Scott la Barth se străduiește să facă această transgresiune cu cât mai multă discreție – dacă se poate, de neobservat –, camuflând cusătura dintre realitatea istorică și ficțiune prin modalitățile descrise mai sus: introducerea ficțiunii pure în „zonele obscure” ale versiunii oficiale; evitarea anacronismului; adecvarea „structurii interne” a lumii ficționale la aceea a lumii reale. În schimb, ficțiunea postmodernistă caută să evidențieze această cusătură, făcând tranziția de pe un tărâm pe altul cât mai șocantă posibil. Acest lucru se realizează prin violarea constrângerilor din ficțiunea istorică „clasică”: contrazicând vizibil documentele publice ale istoriei „oficiale”; accentuând anacronismul; integrând istoria și fantasticul” [109, p. 145]. Romanul istoric postmodernist nu mai are rolul de a recupera trecutul, ci de a problematiza istoria, discursul despre istorie și mecanismele ficțiunii. El este un instrument critic, ironic și autoreflexiv care descompune miturile istorice și reconfigurează convențiile narative, cerând cititorului o receptare activă, contextualizată și neîncrezătoare în adevărurile tănuite. Viața și romanul lui Busuioc sunt demistificări ale trecutului, ele comunică cu directitudine pentru a revela o altă față a istoriei Basarabiei. Fără îndoială, Busuioc nu este un postmodern, dar el face uz de anumite tehnici (în *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul*, *Pactizând cu*

diavolul, Hronicul Găinarilor etc.), explorând rescrierea și atitudinea nonconformist ș.a.

Viața scriitorului Aureliu Busuioc este un model de demnitate în fața greșelilor pe care trebuie să ni le asumăm. Amintindu-și despre perioada în care fusese membru de partid, Busuioc recunoaște că muștrările de conștiință și regretele îl apasă. Nu s-a declarat niciodată disident, chiar dacă avea alte convingeri. Dar meritul scriitorului este asumarea, pe care nu și-o pot permite toți (din mândrie, probabil): „Având pe vremuri prilejul să observ oameni de stat comuniști, am constatat pesemne, cu surpriză, că erau adesea extrem de critici față de realitatea ce luase naștere din propriile lor acte pe care le văzuseră transformându-se sub ochii lor într-un incontrollabil lanț de consecințe. Dacă erau însă cu adevărat lucizi, veți spune, de ce n-au plecat trântind ușa? Din oportunism? Fiindcă iubeau puterea? De frică? S-ar putea. Dar nu-i exclus ca măcar unii să fi acționat călăuziți de simțul responsabilității față de un act la a cărui punere pe lume contribuiseră cândva și de a cărui paternitate nu voiau să se lepede, nutriend încă speranța că vor fi capabili să-l corecteze, să-l modifice, să-i redea un sens. Cu cât speranța asta se dovedea mai iluzorie, cu atât tragicul existenței lor se vedea mai tare” [93, p.120]. Biografia empirică a lui Busuioc este caracterizată de sentimentul demnității umane chiar și în fața greșelilor din trecut. În esență, destinul uman nu poate fi decât tragic. Dar valorificarea ocaziei de a lăsa urme în istorie, mărturii despre un trecut tulburător, sunt posibilități pe care le are la îndemână un artist pentru a-și depăși condiția. Le-a avut și Busuioc și le-a valorificat din plin, prin evenimentele literare pe care le-a produs.

Pe 8 octombrie 2012, Busuioc lasă în urmă idealuri neatinse, pagini nescrise, idei nemărturisite, proiecte nematerializate. Pleacă având convingerea că există o carte care ar putea să-l facă „împlinit”, cartea care n-a fost scrisă niciodată. Noi avem convingerea că scriitorul Aureliu Busuioc a lăsat în istoria literaturii din Basarabia cartea irepetabilă. Aspirația spre absolut a artistului este exemplară. Ne întoarcem la viața unui artist din nevoia de a-i înțelege opera: „Într-adevăr, a interpreta o operă, literară sau nu, pentru ea însăși, și în ea însăși, fără s-o părăsești nici o clipă, fără s-o proiectezi în altă parte decât asupra ei însăși, acest lucru este într-un anume sens imposibil” [137, p. 37]. Proiectată la biografia scriitorului, la realitățile sociale în care a apărut, la experiența cititorului contemporan, opera lui Busuioc are alte deschideri. Lectura și interpretarea romanului numai în interiorul acestuia este imposibilă, pentru că nici producerea textului nu este umbrată de influențe exterioare procesului de creație. Prin urmare, biografia lui Aureliu Busuioc ne oferă piste de interpretare a textului. Atât experiența individuală, cât și cea a unei colectivități, a neamului, i-au influențat opera. Citim și recitim destine umane, reale sau inventate în pagini românești, pentru a ne înțelege și a continua procesul de „decretinizare”, pe care îl inițiasse Aureliu Busuioc.

2.3. Ipostaze ale scriitorului Aureliu Busuioc

Perspectiva cercetării noastre este una monografică, modul în care Aureliu Busuioc își construiește universul romanesc. Totuși, nu putem neglija alte ipostaze ale activității scriitorului, care au fost complementare celei narative, dar, din alăturarea cărora, se naște un profil artistic multiplan. Alături de alți scriitori din aceeași perioadă literară, Aureliu Busuioc a exersat mai multe genuri și specii, păstrându-și dominantă stilului persiflant în orice apariție literară. Marea țintă a scriitorului a fost adevărata Literatură, fără a se orienta neconținut spre roman. Este adevărat, se pare că anume acesta este genul care l-a consacrat, naratorul Busuioc reușind să poarte masca ironicului cu cea mai mare dezinvoltură.

Pentru a legitima disponibilitatea creatoare a lui Aureliu Busuioc de a explora genuri literare diverse, este oportună invocarea mărturisirii lui Haruki Murakami; deși ancorat într-o paradigmă estetică diferită, autorul japonez formulează o metaforă revelatorie pentru însăși esența actului de a scrie. Într-un interviu acordat lui John Freeman de scriitorul Haruki Murakami, artist ducând o viață după un set de obișnuințe și reguli stricte (aleargă, se trezește devreme și scrie zilnic, iar după-amiaza o rezervă traducerilor), aflăm definirea procesului scrierii ca un labirint al cunoașterii, un univers ce așteaptă să fie descoperit de o minte contemplativă: „Când vorbește despre scrierile lui, Murakami pare un amestec ciudat de existențialist, atlet profesionist și vorbitor motivațional. «E ca și cum ai intra într-o cameră întunecată», spune el, răzind cuvintele. «Întru în cameră, deschid ușa și e întuneric, întuneric complet. Dar văd ceva, ating ceva și apoi mă întorc în lumea aceasta, de partea aceasta, și scriu despre acel ceva». Face o pauză lungă, în care se lasă o tăcere de meditație religioasă, apoi adaugă un avertisment: «Trebuie să fii puternic. Trebuie să fii tare. Trebuie să ai încredere în ce faci dacă vrei să intri în camera aceea întunecată»” [71, p. 28]. Evident că profilul unui scriitor este conceput de variatele sale ipostaze, cum este și cazul lui Murakami, alergătorul de cursă lungă se împletește armonios cu scriitorul pasionat, fantezist. În plus, metafora camerei întunecate în care se retrage artistul pentru a se atinge de ceva pare o referință la capacitatea imaginației umane de a construi universuri artistice. Toți avem acces, într-un anume fel, la lumea fanteziei, dar, numai un scriitor sânguincios, căutând diverse căi și mijloace de exprimare, va reuși să șlefuiască opera și să o scoată la lumină. Așa se explică de ce scriitorii manifestă o receptivitate constantă față de diversitatea genurilor și speciilor literare, demersul lor artistic vizând, nu rareori, sinteza sau reconfigurarea unor direcții estetice heterogene. În cele din urmă, astfel se produce evoluția literară, din sforțările scriitoricești de a intra în camera întunecată a neființei și de a elabora opere originale.

În ceea ce-l privește pe scriitorul Aureliu Busuioc, observăm că jocurile căutărilor literare nu s-au născut în proză, dar au vizat neconținut modernitatea, discursul ironic și aluzia ca formă a comunicării literare: „Această imagine a fost potențată și de acea ispită a totalității ce l-a stăpânit întotdeauna pe acest autor cultivat și prolific, care a frecventat aproape toate genurile literare, dând la lumină zeci de volume de poezie, romane, povestiri, publicistică, traduceri, literatură pentru copii” [134, p. 77]. Vom sublinia expresia *ispită a totalității*, care, în viziunea noastră nu este numai tentația lui Aureliu Busuioc, ci a oricărui mare artist. Oare nu tocmai din această ispită izvorăște *romanul total* al lui Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*? Oare nu dorința de a fi *total*, deci absolut, îl macină pe moș Mihail în finalul nuvelei *Sania* de Ion Druță („Dacă nu era sanie, trebuie să fi fost căruță. Căruța-i mare lucru. O adevărată căruță, o căruță așa cum o vede el n-a fost încă pe lume”)? Și nu tot aceeași îndrăzneală de a tinde spre absolut îl motivează pe miticul Manole să răspundă lui Vodă: „Află că noi știm/ Oricând să zidim/ Altă mănăstire/ Pentru pomenire,/ Mult mai luminoasă/ Și mult mai frumoasă”? Așadar, un scriitor care se caută pe sine, are tentația întregului. Unii reușesc să fie relevanți în multiple genuri și specii, alții însă, după numeroase exerciții, înțeleg că ar trebui să se oprească asupra unui gen și-și consolidează viziunea literară într-o direcție. Busuioc s-a întors mai degrabă la dimensiunea epicului, probabil, pentru că acesta îi oferea ocazia de a fi un critic al propriei sale epoci: „În pofida tuturor seismelor pe care le-a înregistrat această specie literară, dincolo de metamorfozele surprinzătoare, romanul rămâne, pe mai departe, cea mai viguroasă expresie a tendințelor realiste în literatură” [14, p. 7]. Desigur, condiția romanului lui Busuioc nu se referă la un realism clasic, ci mai degrabă la o atitudine modelatoare cu mijloace ludice, parodice a realității.

Considerăm utilă prezentarea ipostazelor lui Busuioc, în contextul studiului monografic al romancierului. Privit ca un sistem de relații, textul românesc va prinde noi semnificații. Dar și profilul scriitorului se va contura mult mai clar: „Orice cititor trebuie să știe acest lucru, dacă vrea să nu se lase intimidat de cenzurile literei: nu simte el, oare, că restabilește contactul cu un anume dincolo al textului, ca și cum limbajul prim al operei ar naște în el alte cuvinte și l-ar învăța să vorbească o a doua limbă” [9, p.136]. Dincolo de ceea ce este spus, există ceva care se intuiește, simte, trăiește, o dimensiune transcendentă a limbajului. Nu este vorba de aluzii extratextuale, ci de un „dincolo” care atinge subconștientul, emoția, intuiția. Lectura este un act generativ, reflexiv, și, cu siguranță, romanul lui Aureliu Busuioc trebuie citit având ca reper și activitatea scriitorului din alte genuri literare.

Poetul. Aureliu Busuioc a fost cunoscut în spațiul literaturii din Basarabia, la început, ca poet și aceasta chiar dacă s-a realizat mai ales în romanele sale, care nu se lipsesc de mijloacele

poeticității: „Cu adevărat, a impus/s-a impus prin elevație stilistică și alertețe, pigmentată ironic, exercitând o benefică influență modelatoare în spațiul basarabean” [100, p. 132]. Primele volume, *Praful amare*, 1955; *Piatra de încercare*, 1958; *Firicel de floare rară*, 1959, se evidențiau prin naivitatea începuturilor, dar și prin particularități comune perioadei în care apar. Totuși, Busuioc a fost destul de prudent în ce privește limba românească pe care o promova. Au urmat volume în care spiritul ironic, paradoxul, meditația simbolistă, mărcile clare ale modernității, dorința de a fi novator sunt cât se poate de evidente în *Dor*, 1962; *Poezii*, 1964; *În alb și negru*, 1977; *Îmblânzirea mașinii de scris*, 1988; *Plimbătorul de purici*, 1992; *Concert*, 1993.

Ipostaza de poet a scriitorului Aureliu Busuioc a fost poate cea mai bine prezentată de critica literară (poate și pentru faptul că în ultima perioadă a activității sale Busuioc a făcut mai puțină poezie). O punctuală prezentare a profilului poetului Aureliu Busuioc o realizează Eugen Lungu, care sublinia, cu franchețe, *naivitățile* poeziei lui Busuioc, dar și calitățile acesteia, dacă ne gândim la contextul apariției: „Dacă luăm însă în calcul statutul de enclavă al literaturii basarabene, dominate în acei ani de *sămănătorismul socialist*, adică de o poezie, cum am spus, pregnant folklorică, întârziată într-un tradiționalism cu prestație și de substanță ideologice, atunci ajungem la concluzia, că, de fapt, poezia lui Aureliu Busuioc este un transplant estetic. Un transplant pentru a reface elementele lipsă din fenomenul literar basarabean. Oricât ar părea de paradoxal, acest simbolism întârziat recupera un segment important din mișcarea firească a unei literaturi amputate de întregul matricial. Un întreg care încerca, disperat, să se refacă la scară locală. În felul acesta, se arunca și o punte în interbelicul românesc, în general, și în cel basarabean, în speță. Un arc legând două maluri care nu mai comunicau. Așa că nu întâmplător, după acest simbolism particular, pe la mijlocul anilor '70 se fac simțite aici, după cum era și firesc, primele probe de modernism, urmat apoi de „incursiunea” optzecistă” [100, p. 148]. Astfel, criticul îi apreciază meritul lui Aureliu Busuioc de a face poezia să se miște pe direcția modernității, păstrând rolul de mijlocitor, de liant, între două perioade foarte diferite din istoria literaturii din Basarabia. Pe de altă parte, Eugen Lungu va puncta câteva modele poetice care par că au fost urmate de poetul Busuioc, aceasta însemnând totuși că, în perimetrul modelelor vizate, scriitorul reușește să-și profileze imaginea ironicului ludic și melancolic. În acest sens, se amintește de simbolismul minulescian, care e cel mai evident model poetic cu care a cochetat Busuioc. De asemenea, se pare că, pe alocuri, poezia reia ceva din lexicul stănescian, macedonskian, baudelairian. Această relație cu modelele literare nu este de condamnat, pentru că poezia din Basarabia trebuia molipsită de cultura modernității.

Dintre poeții amintiți de Eugen Lungu, considerăm că modelul poetului simbolist Ion

Minulescu este cel mai recognoscibil în poezia lui Busuioc, or, „simbolismul este o primă încercare de structurare a experienței poetice moderne” [40, p. 146]. Poeziile *Impresionistă*, *Ajun*, *Tehnicolor*, *Desen*, *Noiembrie*, *Ploi*, *Culori*, au mărci clare ale simbolismului. Câteva dintre versurile acestor poezii chiar se raportează la tristețea bacoviană. Să luăm, de exemplu, poezia *Ajun*, care amintește de pastelul *Decembre* de George Bacovia: „Vedenii grozave și albe?/ Sunt anii, iubito,/ Sunt anii./ Nu stinge lumina, n-o stinge,/ E-așa de târziu, viscolește.../ Nu ninge, iubito?/ Va ninge./ Citește-mi, iubito,/ Citește...”. Este reluată imaginea terifiantă a iernii și iubita este invitată să citească zăpada. Gerul devine simbolul trecerii prin timp, al răcirii sentimentale. Aceleași imagini bacoviene, de această dată din poezia *Nevroză*, se reiau în poezia *Clape*: „Când stai peste clavirul mut plecată/ În fumul amintirilor amar,/ E-atâta gingășie nesecată/ În cerul dur al ochilor tăi mari”. Este evident că Aureliu Busuioc avea lectura poeziei românești de calitate și această deschidere l-a modelat.

Vom aminti, în acest context, de personajul său, Mihai Olteanu din *Pactizând cu diavolul*, un foarte bun cunoscător al poeziei românești. Dorind să ofere un sfat unui tânăr ce se apucase de poezie, unui coleg ce lucra la uzină, Mihai prezintă din memorie pasaje de literatură pe care le avea întotdeauna la îndemână, declamând poezie veritabilă: „Nu m-am lăsat prea mult rugat. Cum am o memorie suficient de încăpătoare, am început să-i plimb pe la toți bunii mei prieteni, începând cu Coșbuc și sfârșind cu Minulescu. A fost o adevărată șezătoare, și dacă nu s-ar fi uitat la ceas brigadierul, nici n-am fi luat seama că prelungisem pauza cu jumătate de oră. Cei mai mulți dintre tovarășii de muncă aveau la activ câte șapte-opt clase, alții mai frecventau și cursuri serale, dar nici numele lui Creangă, nici al lui Eminescu nu le spunea nimic...” [31, p. 71]. Clasicii literaturii române erau necunoscuți într-un spațiu în care proaspăt instauratul regim sovietic promova... incultura. Prin urmare, faptul că Busuioc se raportează în poeziile sale la modele verticale de artă literară, este o expresie a inteligenței și rafinamentului estetic pe care l-a promovat. De ce a ales Busuioc, în materie de poezie, să se apropie de modelul lui Ion Minulescu, iar în domeniul prozei (cel puțin la început), de modelul lui Camil Petrescu? Motivația rezidă din nevoia de a moderniza literatura românească din Basarabia, dar și de deveni exemplar, inaugurând o nouă scriitură, incitantă și sugestivă. Modelele vizate erau forme ale căutării, așa cum elucida și Hugo Friedrich necesitatea modelării propriilor aptitudini artistice: „La poeții de seamă, influența literară oricum nu este un proces pasiv, ci consecința unei afinități elective care i-a îndemnat să-și confirme și să-și consolideze prin frecventarea operei unui precursor propriile lor dispoziții artistice” [73, p. 138]. Așadar, faptul că Busuioc urmează modele poetice nu este de condamnat, mai degrabă el aduce în Basarabia spiritul poeziei moderne, prin utilizarea simbolului, ambiguității, ironiei.

În 1990 Mihail Dolgan realiza o sinteză despre activitatea lui Aureliu Busuioc. În ce privește poezia, autorul distinge liniile tematice (copilăria, tinerețea, atașamentul față de pământul străbun, trecerea timpului, menirea slovei poetice) și speciile cultivate (oda, elegia, balada, sonetul, cântecul ș. a.). Specificul stilistic al poeziei lui Busuioc este caracterizat de echilibru, așa cum observa criticul: „Aureliu Busuioc cultivă o lirică modelată în spiritul artei poetice a înaintașilor, lirică ce pune mare preț pe căutarea unui ideal superior de omenie și frumusețe, pe disciplinarea imaginației și a sensibilității, pe de o parte, și pe ordine și muzicalitate, pe echilibru și claritate, pe formula precis construită și bine finisată, pe de altă parte. E o lirică spontană, dar cenzurată de o scăpărătoare inteligență, sentimentală, dar lipsită de lamentații, îngândurată și nostalgică, dar luminată de vorbe de duh și de autoironii fine” [63, p. 44]. Vom reține că în viziunea lui Dolgan, Busuioc este un autocritic și, probabil, astfel se explică predilecția pentru valorificarea artelor poetice. Totuși, „folosirea abuzivă a vocabulelor «cântec» și «cuvânt» devine la un moment dat un loc comun supărător”, declara exegetul. Adevărul este că în câmpul unei poezii care elogia satul, insistența lui Busuioc este o clară dorință de a contura adevăratele valori literare. Spontaneitatea, inteligența, sentimentalismul și rafinamentul stilistic sunt doar câteva dintre calitățile poeziei lui Aureliu Busuioc.

În plus, unele arte poetice semnate de Busuioc se înscriu perfect chiar în contextul literar contemporan. Să urmărim crezul său artistic din sonetul *Spovedanie*: „Sunt nemodern. Vetust. Antichitate./ Mă sprijin în sonete ca în cârji,/ Pe când poeții tineri, demni și dârji/ Sug viitorul din eternitate.// Mereu pe brânci, târâș-grăpiș, îmi fac/ Proteze din balade și rondeluri,/ Ca să mă-ndop cu fel de fel de feluri/ La masa celor ce îmi zic babac.// Sărman smintit! Nu e a ta dieta!/ Nu-s de chiolhanuri dinții de teflon!/ Prea s-a urcat, ca s-o mai vezi, ștacheta,// Rămâi cu zdrânga-zdrânga sub balcon./ Nu-i locul tău în noul Babilon,/ Nu-s frați calculatorul și flașneta!...”. Eroul liric se autodefinește nemodern, se raportează la tinerii scriitori care ținesc spre eternitate. Poemul devine o meditație autoironică și satirică despre identitatea artistului și tensiunea dintre generațiile literare, dar și o reflecție amară asupra conflictului dintre tradiție și inovație. Autorul, conștient de poziția sa în raport cu noile tendințe, își asumă cu luciditate și umor nesincronizarea cu lumea literară contemporană. Modestia eului este recunoscută prin incapacitatea de a se raporta la explozia de noutate, la inovațiile postmoderne ale noului „Babilon”. Poetul are conștiința clară a propriei valori poetice.

Măcinat de nesiguranță (paradoxal) este eul liric și în *Îndoieli*: „La ce-aș mai scri sonete dacă tot/ Ce-i azi poem a fost odată proză?/ La ce-aș închide rândul cu „nevroză”/ Când clasică pe toți ne doare-n cot?// La ce manierisme de mimoză/ Când Julieta-i azi o papă-tot?/ Luați-mi tropii! Nu vreau să socot/ Silabele! Sunt în metamorfoză!// Nu mai supun ideea unei rime:/ O

am, n-o am – o scriu și s-a sfârșit,/ Că sună, că nu sună la sfârșit -/ Să-ți dai prepusul tu, viitorime!// Ne-am câștigat în lupte libertatea,/ De ce naiba n-am lăsa liber și sonetul?!”. Întoarcerea la sonet ca specie clasică, marcând poezia italiană și cea engleză, îi dă prilejul lui Busuioc de a medita asupra exemplarității în literatură. Eroul liric are dubii în legătură cu libertatea în creație, tocmai pentru că modelele clasice sunt desconsiderate, canoanele sunt decanonizate, interpretate aberant. Poate tocmai aceste îndoieli de a putea edifica poezia, l-au motivat pe Busuioc să fie mai productiv în proză.

Pornind de la ipoteza că Aureliu Busuioc poate fi citit și în noul context literar, Arcadie Suceveanu prezenta profilul scriitorului, trasând câteva observații în legătura cu ipostaza de poet: „Versurile sunt construite impecabil, elaborate cu o virtuositate de beletrist, mizând pe eleganța expresiei, pe inteligența asociativă și pe finețea umorului. Poetul este un artizan având supape deschise spre emoțional, spre fragilități și înfiorări inocente. Rafinamentul formal al acestei poezii, scriitura „artistică”, precum și rețeaua ei largă de referințe culturale i-au creat lui Aureliu Busuioc o imagine de „estet”, de „artizan”, printre tradiționaliștii bucolici și folclorizanți ai anilor '50-'60. Integru și nonconformist din punct de vedere estetic, poetul a continuat să scrie într-o limbă cultă, profund literară...” [134, p. 82]. Putem să-i dăm dreptate criticului Arcadie Suceveanu în privința nonconformismului lui Aureliu Busuioc din spațiul poeziei numai dacă ne raportăm la contextul apariției acesteia; astăzi Busuioc nu mai poate fi citit ca un nonconformist în poezie, chiar dacă limbajul său este de o eleganță izbitoare.

Argumentele criticului sunt foarte bine construite pentru susținerea cauzei actualității poetului Aureliu Busuioc. Chiar dacă apare întrucâtva eclipsat de ipostaza prozatorului, poetul Aureliu Busuioc nu și-a pierdut virtuțile, a reușit să-și păstreze substanța, profilul său distinct, și în contextul noilor realități literare. Poetul nu doar critică ironic lumea literară actuală, ci se și autoironizează, un gest de autopersiflare care trădează o conștiință lucidă, înzestrată cu simțul umorului. Această distanțare de sine este specifică postmodernismului și este apreciată de cititorii contemporani, care gustă reflecția critică și jocul de măști. Într-adevăr, rămânem ispitiți de jocul ironic al poeziei lui Busuioc: „În poezie, Busuioc e un histrion care face teatru din orice subiect, e subtil și înzestrat cu inteligență artistică” [19, p.101]. Capacitatea lirismului lui Aureliu Busuioc de a trece peste hotarele timpului este dovada consistenței artistice și naturaleței intrinseci.

Să mai cităm un singur exemplu, pentru a formula o linie concluzivă în legătură cu expresia sensibilă și verva ludică a poeziei puse în discuție. Incitantă pare, în acest sens, mărturisirea din celebra poezie *Am vrut cândva...*: „Am vrut cândva s-o fur pe Mona-Lisa/ Ca să mă-mbăt de zâmbetu-i doar eu./ Dar m-am temut s-o fur pe Mona-Lisa,/ Ea stă zâmbind și astăzi

în muzeu.// Am vrut cândva să bat un om nemernic,/ Un foarte bun prieten, un intrus,/ Dar m-am temut să bat un om nemernic,/ El umblă nebătut, cu fruntea sus.// Și-am vrut să cânt un cântec pentru oameni,/ Un cântec neștiut, nemaicântat,/ Dar n-am cântat un cântec pentru oameni./ Căci cutezanța lui m-a-nspăimântat.// Și am cântat un cântec pentru tine,/ Iar tu l-ai ascultat și m-ai crezut,/ Dar n-am cântat un cântec pentru tine,/ Căci l-am mințit întreg precum am vrut.// Eu m-am temut de lume și de tine,/ Eu m-am temut de-un cântec bărbătesc./ Iar de-am furat – eu m-am furat pe mine,/ Și m-am temut de viață s-o trăiesc...”. *Am vrut cândva...* este un poem despre ezitare, lașitate, conștiință și ratare, în care vocea lirică își expune vulnerabilitățile, cu o sinceritate dezarmantă. Perfectul compus și adverbul de timp *cândva* din titlul poeziei sunt expresii ale unor dorințe consumate. Dorința de a o fura exprimă intenția de posesie exclusivă a frumuseții, un gest de revoltă și egoism artistic. Reținerea („m-am temut”) exprimă ezitarea în fața valorilor consacrate, a publicului, adică a instituționalizării artei. Textul se rezumă la motivul orfic. Folosește o structură simetrică și repetitivă (tehnică aproape liturgică), accentuând ideea de ciclicitate a fricii. Cântecul pe care l-ar fi vrut materializat eul liric este tocmai atitudinea libertății de creație pe care nu și-a putut-o permite Busuioc. Să nu uităm că 10 ani din tinerețea sa i-au fost efectiv răpiți de activități birocratice. În lumea sa interioară a existat neconținut dorința de a cânta altfel, într-un alt timp istoric.

Prin urmare, poezia lui Aureliu Busuioc se înscrie în universul ironic al creației sale. Sentimentalismul se amestecă cu poanta ludică și face din Busuioc un poet original. În acest context, al râsului elevat, Andrei Țurcanu menționa: „Caricatura nu cade în satiră. Distanța este mereu păstrată printr-o atitudine de superioară dignitate sau e acoperită de candoarea unui răs reconfortant, victorios, care nu e altceva decât „văzul monstruos” fără prejudecăți raționale sau sentimentale, în care se reflectă hilaritatea universală a unei „lumi ieșite din țâțâni”, râsul adevărului spus cu voce tare” [143, p. 22]. Literatura, indiferent de formele sau epocile sale, are întotdeauna în centrul său miza adevărului, nu neapărat a adevărului factual, ci a celui uman, existențial. Prin ficțiune, metaforă sau simbol, scriitorii explorează dimensiuni ale realității care, uneori, scapă discursului științific, căci aspirația spre libertate este chiar definiția absolută a poeziei!

Dramaturgul. Arta dramatică din Basarabia, în momentul intrării în viața literară a lui Aureliu Busuioc, reflecta nivelul general al literaturii în perioada postbelică. În vremea „dezghețului” hrușciovist au apărut încercări de a exprima conflictele conștiinței literare. Vom aminti, în acest context, de piesele lui Ion Druță (*Păsările tinereții noastre*, *Doina*, *Casa mare*, *Horia*), montate activ pe scenele din fostul spațiu sovietic și impresionând, de altfel, ca și romanele scriitorului, prin idilism și ruralism poetizant. Cercetătoarea Valentina Tăzlăuanu

sublinia că aparițiile dramatice din spațiul basarabean sunt semne ale unei modernități întârziate, dacă ne raportăm la teatrul absurdului, valorificat de Samuel Beckett: „Pentru tot ceea ce se cheamă postmodernitate în societățile occidentale unii sociologi folosesc și termenul de *modernitate târzie* (*late modernity*). Din această perspectivă, dacă ne va fi permis un calambur, tipul nostru de societate în tranziție și, respectiv, fenomenele istorice, culturale, literare ce o caracterizează ar putea fi definite mai degrabă drept o *modernitate întârziată*. Pentru alte genuri literare mai puțin conservatoare această definiție ar putea fi considerată inadecvată. În ceea ce ține însă de dramaturgie și teatru, schimbarea la noi a venit într-adevăr cu întârziere” [24, p. 14]. Așadar, a vedea în dramaturgia lui Aureliu Busuioc, ca și în romanele sale, semnele unei literaturi ce se distanțează de registrul tradiționalist, este cheia potrivită a receptării.

Piesa *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul* este debutul în dramaturgie al scriitorului și, cu siguranță, punctul de vârf al teatrului lui Aureliu Busuioc. Montată în 1969 de Ion Ungureanu, piesa se impune drept o parodie de un rar rafinament, care țintește în actualitate, deși pornește tematic de la o pagină nescrisă de cronicile cunoscute, originalitatea comediei rezidând din eleganța dialogului dramatic, așa cum sublinia Valentina Tăzlăuanu: „La nivelul situațiilor, s-ar putea spune că, în oarecare măsură, sunt chiar premonitorii, validându-și caracterul general și constituind niște corespondențe și simetrii clare cu dramaturgia care se scrie astăzi. Farmecul aparte al acestui text al lui Aureliu Busuioc vine dintr-un firesc al derulării dialogului, dintr-o știință a demistificării, din observațiile pline de spirit pe care le face protagonistul, care se confundă adesea cu creatorul său, realizând un soi de comentariu ironic pe marginea situațiilor în care se pomeniște, în fine, dintr-o „mobilitate a atitudinilor mentale”, care face posibilă ceea ce un cercetător numește „exteriorizarea bufonă a personajului”. De vreme ce nu face în mod deliberat o reconstituire istorică, autorul respinge aici formula unui teatru realist, utilizând fără reținere limbajul modern, parodiind cu eleganță stilul cronicăresc sau expresiile neaoșe, pasișând (postmodernist) comedia clasică” [Ibidem, p. 20]. Așadar, creatorul ironizează atât perspectiva comică a conceperii textului, cât și subiectul camuflat într-o poveste istorică, fapt ce reliefează personalitatea vibrantă, sensibilă, explozivă a lui Aureliu Busuioc. Judecând poziția de replică ironică la proza timpului din *Singur în fața dragostei*, dar și îndrăzneala din piesa *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul*, vom constata că traseul lui Busuioc ar fi putut fi chiar postmodern, dacă situația politică ar fi fost alta. În ambele texte, protagonistul este Radu. Numele de origine slavă, desemnând o stare de bucurie, vioiciune sufletească, vivacitate și exuberanță, pare să fie tot o ironie la destinul personajelor, care numai împlinite nu sunt.

Calificativul atribuit speciei din subtitlul comediei – „pseudoistorică” – este un instrument al jocului ce va fi pe larg valorificat de postmoderni. Pe de o parte, Busuioc anunță o

ironie la adresa speciei, pentru că textul *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul* este o comedie doar de suprafață, aluziile personajului, mesajul de adâncime fiind profund dramatic. Pe de altă parte, acest text este o ironie a istoriei neamului, îndreptată spre conducătorii de stat, care au urmărit prea puțin interese naționale. Iată de ce, recunoaște Aureliu Busuioc în prefața textului la ediția restabilită în baza unei variante păstrate la Muzeul Literaturii și a traducerii în limba rusă a ultimei versiuni din 1988, piesa nu a văzut lumina tiparului peste 20 de ani, fiind apreciată de spectatori după ce a fost montată la teatrul *Luceafărul*, dar judecată și suspendată din repertoriu. Surprinzător, chiar și după câteva decenii de la scriere, piesa continuă să-și păstreze prospețimea.

Urmând modelul cronicăresc, Aureliu Busuioc deschide comedia cu o pagină adresată cititorului, explicând condițiile și instrumentele pe care le-a avut la îndemână în procesul elaborării piesei: „Citind și eu, plecată sluga dumitale, vechile pergamente ale letopisețelor noastre, am aflat la răspântia unde ostenește bătrânul Ureche și abia își ia vânt vigurosul Costin o pată albă. Și anume: nu se știe cine a urmat la tronul eliberat, mai cu voie, mai cu fără, de Aron-vodă cel Cumplit: vornicul Radu ori hatmanul Răzvan? Costin scrie de Radu, istoricii de azi scriu de Răzvan... Înclin balanța încrederii mele spre vechiul cronicar: dacă a zis el, a știut ce zice, că era cu știință de carte! Și reconstitui cele trei zile de domnie ale lui Ștefan Radu-vornicul întocmai cum le-am ghicit în spatele zgârcitelor rânduri din letopiseț. Iar ca să nu pun la grea încurcătură pe istoricii contemporani, care îl consideră pe Ștefan Radu pseudodomin, îmi subintitulez și eu modesta cronică: pseudoistorică. Vorba ceea, să împăcăm și pergamentele, și varza. De voi greși cumva ceva, să mă ierți: într-o *terra incognita* te orientezi pe băjbâite” [24, p. 38]. Subliniem verbul „a ghici” pe care l-a folosit scriitorul pentru formularea obiectivului lucrării. Domnia de trei zile a lui Ștefan Radu-vornicul nu este o certitudine, iar detaliile pe care le plasticizează artistic Aureliu Busuioc sunt, de fapt, instrumente ale aluziilor despre situația politică din Basarabia. În același sens, verbul „a te orienta” este capabil să exprime nevoia acută a stabilirii unei direcții de poziționare ideologică, politică, socială, culturală, a unui popor, care, de cele mai multe ori, a rătăcit și nu și-a definit traiectoria cu precizie.

Incipitul comediei este marcat de lipsa domnitorului și îngrijorarea pentru viitorul țării. Pițigoi va fi cel care exprimă această neliniște: „Stă țara fără domn a treia săptămână, unde s-a mai văzut. Stă prostimea fără cap și noi ne batem cu țăntarii și cu porcii... Săraca țară!”. Aflat în Codrii Orheiului, Radu se hotărăște să-și rezolve problemele personale (o cere pe Safta de nevastă), dar pare disperat pentru instabilitatea politică națională: „Bine, bine! Ajunge. Să nu-mi spui nicicum. În nici un fel... Poftim! Lupti să te zbați, îți riști scăfârlia pentru fericirea lor, a maselor, iar ele, masele, nu-s în stare să înțeleagă nici cele mai elementare lucruri! Totală lipsă de cultură! Analfabetism politic și social. Iată soarta tragică a tuturor celor ce pășesc înaintea

propriului secol!... Căpitane Sămă... Sămă...” [24, p. 52]. Construcția numelui căpitanului Sămăchișă amintește de numele personajului românesc Verdicurov din *Spune-mi Gioni*, care reprezintă tipul ratatului, schimonosit de istoria comunistă. Ambele nume sunt caracterizate de directitudine și transparență. Boierii, în frunte cu hatmanul Răzvan, îl roagă pe Radu să le fie domn milostiv și cu dreptate. Măgulit, Radu acceptă și o declară pe Safta prima doamnă. Scaunul domnesc este completat de hoți, trădători și lași. Chiar și ȣiganul Ciolpan se învrednicește de o funcție domnească: „Iar pe tine, Ciolpane, pentru că ai dovedit asemenea talent la aprovizionare, am în vedere și porcul, te numesc șeful manutanței, adică Mare șătrar, că tot de la șătră ești”. Și dacă nu există în stat funcții disponibile pentru hoți, se inventează responsabilități pe măsura virtuților acestora.

Ritualul alegerii numelui de domnie este semnificativ, pentru că domnitorul își dorește faimă, originalitate, irepetabilitate, chiar dacă nu are nicio faptă pentru care ar putea să fie lăudat. Cronicarul ales de domnitor, necărturarul Pafnutie, din vina căruia nici nu a rămas nimic consemnat în istorie, exclamă cu reverență numele domnitorului, iar Radu pare încântat: „Hm... Și nici n-o să fie. Întâiul și Ultimul. Sună frumos. Ce ziceți, boieri?”. Încarnarea lui Alfa și Omega, într-un fel, pretenția domnitorului de a fi de neuitat, nu se va adeveri. De altfel, rareori se întâmplă, dacă se întâmplă în absolut, să se găsească un cronicar, un istoric onest care să aprecieze la justa valoare activitatea unui domnitor. Istoria deseori se reface, subiectivizând faptele, negând adevărul, sau interpretând-o dintr-o perspectivă limitată. Pentru Busuioc, cea mai potrivită cale de a se întoarce spre adevărul istoric este parodia: „Busuioc rescrie istoria națională într-un mod ironic, dezeroizând-o și coborând-o pe pământ. Este un joc literar-dramatic sută la sută, dar cu păstrarea unei atmosfere foarte convingătoare, în limitele jocului teatral, desigur. Piesa e și o parabolă a puterii, timpul scurt al domniei determinând și o reflecție asupra temei mării și căderii. Comedia e și o parodie la multe dintre evenimentele politice și sociale din URSS, în plin război rece cu lumea civilizată” [47, p. 22].

Scena inițierii Saftiei, prima doamnă a țării, este plină de savoare. Prea puțin reușește aceasta să învețe despre literele din alfabet, dar oferă o *lecție despre muncă* pentru femeile țării (de fapt, ea nu poate renunța la vechile obiceiuri!): „Și-apoi cum să dansezi pe podelele astea? A? Parcă-s de gheață! Ei, Pițigoi, așa se spală podelele? Ia dă cârpa ceea încoace. (Își sumecă fustele, se apucă să frece podeaua). E-he, dacă le spalăm eu așa la mâca lui conașu Ștefan, adică a Măriei sale, apoi capu mi-l rupea!”. Din moment ce modelele din fruntea țării sunt schimonosite, este clar că statul are incoerențe (mai ales la capitolul cultură).

Insuccesul domniei lui Radu Ștefan se exprimă în ziua în care acesta își pregătește discursul public. Demagogul Boul (numele e expresiv), care se declară orator de meserie, îl

sfătuiește pe domnitor cum să manipuleze masele: „Care va să zică din cele citite, la care aş mai adăuga şi modesta mea experienţă căpătată în timpul activităţii pe arena politică internă şi externă, am ajuns la concluzia că prostimea se linişteşte imediat ce află că vecinii o duc mai rău...”. Mesajul a fost susţinut şi de ideologia sovietică, iar tânărul domnitor acceptă sfatul, fără a avea o poziţie verticală în formularea propriului discurs. Aceeaşi politică a URSS se pare că este susţinută aluziv de Radu: „Boieri, ştiţi foarte bine că sunt un pacifist convins, dar înconjuraţi cum suntem de neamuri duşmane, pacifismul meu are nevoie de argumente tari”. Este evident cum Busuioc vrea să trezească conştiinţa naţională prin aceste delicate jocuri de limbaj, care sunt o formă de comunicare a unei atitudini, a unei poziţii greu de exprimat tranşant în epoca în care a fost scrisă piesa. Radu intenţionează să fie un reformator, dar în ziua cuvântării poporul nu-l susţine, pentru că vine Ieremia-Vodă să ocupe tronul ţării. Astfel, domnia lui Radu Ştefan se încheie în trei zile, căci el alege calea pribegiei. La câteva luni după încheierea domniei, îl vom vedea pe domnitor în Transilvania, prin apropierea de hotarul Moldovei, în calitate de proprietar al unui han. Atunci când planul politic pare să fi dat eşec, siguranţa poate veni doar din comerţ. În final, Pafnutie recunoaşte că nu a rămas nimic consemnat despre domnia lui Radu, pentru că acesta a ars toate procesele-verbale şi toate hârtiile de frica de a nu fi găsite de străini.

Concluzia domnitorului pare să reflecte, pe alocuri, concepţia scriitorului Aureliu Busuioc despre situaţia politică din ţară. În primul rând, el exprimă ideea că poporul vrea să creadă mai degrabă în adevărul artistic, decât în cel istoric. Prostimea se lasă deseori păcălită de discursuri pompoase şi promisiuni deşarte. Mircea V. Ciobanu amintea că discursul pregătit de domnitor devine o aluzie clară la un eveniment istoric: „Acest dialog, precum şi cele care urmează, ascunde o parodie la adresa unui eveniment crucial din istoria comunismului: cuvântarea lui Lenin din aprilie 1917, când a revenit din emigraţie ca să pregătească lovitura de stat cunoscută în istoriografia sovietică cu numele Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie. Cuvântarea a intrat în istorie cu numele *Tezele din aprilie*. Într-un fel, în toată secvenţa ce urmează sunt parodiate aceste „teze”, precum şi orice gen de discurs „electoral” sau ideologic din timpul sovietic. Dar parodia e valabilă pentru orice discurs demagogic” [47, p. 26]. Chiar şi un cititor care nu se declară iniţiat în istoria comunismului, poate să discearnă acurateţea stilului lui Busuioc pentru profilarea unui domnitor manipulator.

În al doilea rând, piesa pune problema patriotismului, fapt evidenţiat în replica lui Radu atunci când află că Răzvan va fi următorul domnitor: „Eu nu-s patriot... Muzica! (*O ia pe Safta la dans*). Da, nu-s patriot! Eu nu vreau să se verse sânge în numele meu şi pentru ambiţiile mele! În zilele noastre a domni înseamnă a jecmăni şi nici un fel de demagogie nu mă poate convinge de contrariul! Patriotism, patrie, popor! Ha! Vorbe mari şi umflate! Aici fur cinstit şi cu

conștiința împăcată! Cu voia ta, Răzvane! Cu voia ta am să-ți iau acum trei galbeni pentru băutura în care-am băgat numai jumătate de creișar! Și ai să plătești, și o să-ți pară ieftin! Pentru că plătești nu pentru dreptul de a cădea, cântând, pe câmpul de onoare, nu pentru dreptul de a muri de foame și ciumă, ci pentru bucuria pântecelui și a picioarelor! Da, nu-s patriot! Muzica! Și cară-te, hai, șterge-o, cât nu m-am răzgândit și nu ți-am luat înapoi tinicheaua ceea de coroană!” [24, p.164]. Domnia este sinonimul hoției, patriotismul este doar un cuvânt, dacă nu este susținut de fapte constructive, conducătorii sunt purtătorii ambițiilor și intereselor personale – iată câteva dintre dominantele tematice ale piesei *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul*. Coborârea în actualitate, aluziile și parodiarea modelului cronicăresc, fac ca acest text să poată fi considerat unul original, o avanpremieră a postmodernismului în dramaturgia românească din Basarabia.

Acest text dramatic era privit de scriitorul Aureliu Busuioc drept o lucrare exemplară. Iată ce recunoaște dramaturgul într-un interviu oferit lui Nicolae Leahu pentru revista *Semn*, fiind provocat să explice apariția unor scrieri realist socialiste pe care le semnase: „Cred că știi prea bine istoria literaturii noastre de până prin anii șaiszeci, ca să înțelegi cauza, sau, cum îi zici – imboldul. A apărut în acele timpuri vreo carte care să nu plătească bir proletcultismului, cel puțin parțial? Ah, gândind retrospectiv, ce titlu de mândrie și glorie m-ar fi încununat azi dacă aș fi fost un disident atunci! N-am fost un disident. M-au ajutat să mă salt puțin din mocirla realismului socialist lecturile străine, unele lucrări tipărite pe vremea dezghețului hrușciovist. Am apărut atunci și cu *Singur...*, și cu *Radu Ștefan*, care mai aduceau puțin a literatură, dar, aproape paralel și cu *Sub cerul acela*, și cu *Local, ploi...* Cauza? Groaza de a fi cioară albă. În subconștient încerc să-mi explic azi că asemeni unui avion în pericol, încercam să lansez obiecte incandescente, care să nu permită rachetelor dirijate de la sol să mă doboare. Deși... sincer vorbind, cred că îmi fac iluzii...” [48, p. 149]. Acest fragment este o mărturisire lucidă, dureroasă și profund auto-reflexivă, despre compromisurile artistice făcute în perioada realismului socialist și despre lupta interioară a scriitorului care a vrut să rămână demn, dar nu a avut curajul sau poziția de a deveni un disident autentic. Busuioc introduce în opera sa elemente de autenticitate literară, dar dozate atent, pentru a nu fi sancționat de regimul politic. „Obiectele incandescente” sunt poate metaforele, ambiguitățile, referințele culturale mai subtile, mici gesturi de rezistență mascată. Modestia și sinceritatea lui Busuioc sunt un model de moralitate artistică, care a simțit teama de a fi diferit, nevoia de a supraviețui, dar și dorința de a crea în adevăratul sens al cuvântului, admitând și prețul unor compromisuri. Își recunoaște greșelile, și le asumă ca pe o dovadă a fricii de altădată, și este nesigur dacă literatura îndrăzneță lansată în acea perioadă este capabilă să-l salveze. Astăzi, este evident, comedia pseudoistorică *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul* este nu numai un text incandescent, ci și orientat exact spre lumea (post)modernității literare.

În 1971, romanul *Singur în fața dragostei* va fi dramatizat la Riga, spectacolul fiind jucat pe scena Naționalului din Letonia. În același an, piesele *Și sub cerul acela...* și *Plecarea fiului risipitor* văd lumina rampei la Teatrul „A. S. Pușkin”, la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău, la Teatrul „Vasile Alecsandri” din Bălți. Sunt două texte îndatorate ideologic. Să trecem în revistă câteva dintre preocupările acestor piese dramatice. În *Și sub cerul acela...*¹ protagonistul este Bazil, un profesor de istorie la liceul din localitate. Acțiunea este plasată într-un oraș din Basarabia în anul 1943. Intriga piesei o constituie descoperirea unei tipografii a unor tineri ilegaliști, dintre care doi fuseseră arestați. Vom reține că această linie de subiect apare și în *Unchiul din Paris*: protagonistul plecase din țară tocmai când autoritățile au descoperit multiplicatorul în garsoniera rudei sale. Dorina, George zis Seneca, Igor și Nina, Nicolae sunt niște revoluționari care așteaptă un reprezentant de la Centru pentru a ști ce măsuri de precauție să ia. Această istorie se împletește cu povestea de familie a profesorului Bazil Moșandrei, care își așteaptă fiul să revină de pe front. Toni, fiul acestuia, este însă chiar omul de la Centru, „Leul”, lucru ce va fi descoperit doar de Seneca. Istoria politică se intersectează cu cea sentimentală. În 1940, Toni fugea, deși era logodit cu Dorina. Ea l-a considerat un trădător și a decis să se logodească cu Seneca. Amenințarea primei iubiri este cea care îl sperie pe Seneca și el decide să-și trădeze prietenii, și astfel, renunță la susținerea cauzei. În final, toți sunt arestați, Seneca nu vrea să-și recunoască vina de trădător și îl ucide pe Neacșu, inspectorul care se ocupa de cazul acestor tineri, iar Dorina va acuza fapta logodnicului său și îl va condamna la moarte pe trădător. În așteptarea semnalului de la Centru, tinerii, al căror ideal a fost libertatea, vor fi uciși de gardieni.

Desigur, subiectul este unul marcat ideologic, dar, pe alocuri, se pot observa aluzii elegante la adevăratele valori promovate de scriitor. Iată doar câteva exemple. Pe de o parte, este abordată problema intelectualului, care în vreme de război, nu se putea ocupa de știință. Protagonistul este un profesor de istorie, care nu-și cunoaște fiul și nu-și poate îndrepta nici nepotul Nicolae spre cunoașterea adevărului istoric. Acesta citește zilnic publicații periodice, considerând că aceasta îi este menirea: „Adi, sunt profesor de istorie... ai putea să mă înțelegi... Se face istoria, acum, azi, și aș arăta grozav să fiu ultimul care ar cunoaște lucrul ăsta...” [32, p. 472]. În același sens, se urmărește destinul intelectualității, pentru că doar mințile deschise au capacitatea de a influența tinerii neinițiați: „Bazil, avem prea multă bătaie de cap... Azi am pus mâna pe o tipografie clandestină. Mai zilele trecute ne-a scăpat printre degete un tip cu niște

¹ Piesa a fost publicată pentru prima dată în 1970 (în revista literară *Nistru*) și editată în volum, în grafie chirilică în 1971. Referințele la *Și sub cerul acela...* și *Plecarea fiului risipitor* sunt din ediția din 1981, în volumul *Aureliu Busuioc. Scrieri alese*, apărut la Editura Literatura artistică din Chișinău. Transcrierea citatelor cu grafie latinească ne aparține.

proclamații. Mi se par prea bine redactate hârtiile alea... Intelectualii... Cu ceilalți o mai scoatem noi, dar intelectualii ne mănâncă” [Ibidem, p. 487]. Pe de altă parte, titlul piesei, cât și câteva replici ale personajelor, susțin idealul libertății, care era suprimată în Uniunea Sovietică. Mijlocul ales de acești tineri este nepotrivit, dar visul lor țintește spre o lume pașnică și democratică. Să urmărim expresiile acestor idealuri din perspectiva lui Seneca, Neacșu și Nicolae, în ordinea în care apar în piesă. Vom reține, de asemenea, că unul, este un revoluționar trădător, Neacșu – omul cu experiență, nefericit, dar convins că-și face datoria cu onestitate, iar Nicolae este un tânăr îndrăzneț și neînfricat.

Personajul	Idealul de viață
Seneca	„Mă gândesc uneori cu atâta dor... la ziua aceea când... vom uita cuvintele ură, răzbunare, durere pentru tovarășii pierduți... Când vom deveni iar oamenii aceea normali, făcuți pentru fericire, pentru dragoste... Când vom privi în ochii trecătorilor fără să vedem în ei dușmani, cotropitori, denunțatori, pe care să-i pândești apoi noaptea și să le bagi cuțitul în spate... Când vom trece amândoi, ca doi oameni liberi, îmbrățișați, și ne vor privi toți zâmbind... și poate invidiindu-ne un pic... Dorino, ce păr frumos ai, Dorino!”. – p. 480
Neacșu	„Bravo!.. (<i>Se ridică, trece în spatele lui, îi pune mâinile pe umeri</i>). Nicolae, băiatule... Ai putea să-mi fii copil... Îmi inspiri o simpatie grozavă... Nu. Nu-mi place meseria asta a mea, fiule, e murdară. Și nici războiul nu-mi place – e mârșav... Visez la o viață tihnită, în sânul familiei. Cu vreo două-trei escapade pe lună... Cu prietenii la vânatoare... la pescuit. În fiecare om trebuie să mocnească undeva dorința asta și în tine. Sunt sigur. Cum să facem oare ca să apropiem ziua aceea? Cum? Tu știi?”. – p. 497
Nicolae	„Transmite: noi știm că va veni dreptatea și pe meleagurile noastre! Va fi un cer senin! (<i>Strigă, ca să acopere bătaile</i>). Și sub cerul acela... Chiar dacă nu ne e dat nouă să trăim... Sub cerul acela vor trăi oameni liberi și mândri!..” – pp. 520-521

Deși au avut experiențe diferite, au urmărit interese opuse, toate cele trei instanțe dramatice exprimă un ideal general-uman, al libertății și stabilității, al unei lumi bazate pe încredere, siguranță și dragoste. Fără îndoială, acesta era și idealul scriitorului Aureliu Busuioc, care în prima sa etapă de creație nu și-a putut exprima firesc propriile viziuni. Așadar, simbolul cerului folosit în titlul piesei, dar și în finalul acesteia, este potrivit pentru a exprima un principiu al ordinii, pentru a semnifica absolutul aspirațiilor omului, ca plenitudine a căutării, ca loc posibil al perfecțiunii, de parcă cerul ar fi spiritul lumii. Asta era aspirația tânărului scriitor Aureliu Busuioc, de a trăi sub cerul senin al libertății și al onestității în creația literară.

Cea de-a doua piesă, *Plecarea fiului risipitor*, a fost apreciată de Mihail Dolgan pentru că „abordează chestiuni acute ce țin de educarea și formarea tineretului” [62, p. 43]. Obiectivul acestui text, declarat a fi o istorioară dramatică în 3 anotimpuri (scriitorul nu are pretenția de mare dramaturg), nu este numai moralizator, dar surprinde drama unei familii. Observăm că titlul face referire, în cheia modernității, la parabola biblică, adevărat că întoarsă pe dos. Întoarcerea fiului risipitor în Biblie este sfârșitul poveștii și motiv de mare bucurie; în textul lui Busuioc, deznodământul rezidă în decizia lui Toma de a gândi pe cont propriu și de a părăsi casa

părintească. Mărturisirea autorului din *Predoslovie* (modelul cronicăresc) este incitantă. Cititorul este avertizat că detaliile care construiesc decorul referitor la cele trei anotimpuri – toamna, iarna, primăvara – nu trebuie înțelese în sens simbolic sau prin analogii. Dar acest avertisment, se pare, este un joc: „Ba chiar mai mult. Vederile sale de incurabil tradiționalist îl împing să comită gestul nesăbuit de a pretinde din partea regiei (auzi la el, mai are și pretenții!) ca, în eventualitatea unui spectacol, respectivele anotimpuri să fie tratate ca atare. Toamna, de exemplu, să fie reprezentată printr-o crenguță goală de salcâm (de tei, de plop...) la fereastră, sau prin orice modalitate inspirată de recuzita prăfuită și uitată în podul mai fiecărui teatru. Și toate acestea pentru că cele ce se vor petrece mai la vale se pot petrece doar în anotimpurile invocate, când presiunea atmosferică, temperatura aerului, precipitațiile nasc stări sufletești caracteristice numai și numai respectivului pătrar de an. De unde și larga circulație a plantelor: toamnă meditativă, exuberanta primăvară...” [32, p. 415]. Din această prezentare scenică a anotimpurilor invocate, rezultă contrariul afirmației lui Busuioc. Cele trei anotimpuri sunt analogii la stările pe care le va trăi tânărul Toma Roșcovan. Autorul justifică necesitatea cadrului temporal nu ca un simplu fundal decorativ, ci ca un factor declanșator al stărilor afective și al dinamicii interioare a personajelor. Prin sintagma „larga circulație a plantelor” (probabil o formulare ironică/metaforică pentru clișeele sau figurile de stil vegetale din literatură), autorul aduce o notă de luciditate critică asupra modului în care imaginariul colectiv a asociat toamna cu melancolia, iar primăvara cu vitalismul și regenerarea.

Să revenim, aşadar, la subiectul din *Plecarea fiului risipitor*. Acțiunea este plasată într-un oraș de provincie (alegerea spațiului urban este o evidentă replică la adresa dramaturgului Ion Druță, care-și alegea personajele doar din Câmpia Sorociei, din satul basarabean). După examenele de admitere la facultate, Toma se întoarce acasă și așteaptă, alături de familia sa și iubita Rodica, rezultatele de la proba scrisă, care vor certifica sau nu examenul de admitere. Pavel Roșcovan, tatăl lui Toma, de curând numit șef al departamentului de cultură, visează să-și vadă copii realizați. Fiul este admis la Politehnică, așa cum își dorea tatăl, deși visul său era facultatea de Litere. Toma consideră că admiterea sa este un noroc special al ignoranței, pentru că prietenul său, Nelu, care este foarte bun la fizică și matematică, nu a trecut concursul de admitere. O linie de subiect secundară este a lui Pavel, Neagu, care s-a gândit să se lanseze în dramaturgie prin intermediul funcției colegului său. Acesta îi prezintă lui Pavel o piesă dramatică și așteaptă s-o vadă aprobată pentru montare.

Urmează primul semestru din viața studentului Toma. Rezultatele sunt mediocre, pentru că domeniul ales nu reflectă aptitudinile sale. Mama, Lavinia, nu o poate accepta pe Rodica, pentru că vine dintr-o lume diferită, din clasa muncitoare. Faptul în sine constituie o ofensă

pentru tânărul îndrăgostit. Se planifică o căsătorie aranjată cu fiica decanului de la Politehnică, Elizaveta, plan pe care Toma îl va zădărnici prin inteligența sa. În finalul iernii, vine o scrisoare de la Nora, sora lui Toma, care constituie o adevărată amenințare pentru prestigiul familiei Roșcovan. Nora anunță că pleacă în călătoria de nuntă cu cel pe care-l iubește, un mic funcționar pe care părinții nu l-ar accepta niciodată. Se evidențiază o comunicare deficitară între părinți și copii, din moment ce Nora nu are curajul să vină să le mărturisească părinților alegerea. Aceasta absolvise facultatea de limbi străine și viitorul imaginat de părinții săi era unul strălucit.

În partea a treia, primăvara, se pare că Toma va ieși din amorțire, va lua atitudine în legătură cu destinul său. La sfârșitul lui aprilie, Roșcovan este eliberat din funcție. Motivul este, după câte se pare, o scrisoare anonimă scrisă chiar de Neagu, cel căruia Pavel i-a refuzat lansarea dramei pe care o scrisese. Între timp, fiul se întoarce acasă să-și anunțe părinții că a renunțat la facultate, pentru că este cât se poate de evident că nu aceasta îi era chemarea. Argumentația lui Toma este imbatabilă, pentru un tânăr independent în luarea deciziilor, care a aflat că a fost admis la facultate printr-o afacere murdară pusă la cale de tatăl său și decanul facultății: „Nu, tată. Nu jucăm într-un vodevil de prost gust. Eu am devenit student, ori, altfel zis... eu am intrat la institutul ăsta fără voința mea, contrar voinței mele, mă fac de râs la tot pasul, ocup locul unui băiat capabil dar ghinionist, care cine știe de-o să aibă noroc la anul ori altă dată...” [32, p. 462]. Decepția lui Toma se naște din lipsa de încredere pe care a avut-o tatăl în capacitățile sale. El nu mai știe ce poate face cu adevărat, nu se poate aprecia la justa valoare. Plecarea fiului este condamnată de Pavel, care-l avertizează că viața nu-i va rezerva vițelul cel gras (referință la parabola biblică). Cu toate acestea, decizia lui Toma este irevocabilă, acesta condamnă ambiția tatălui său de a vrea prestigiul în societate prin mijloace necinstite: „Dar am să mă întorc. Atunci când am să știu că am dreptul acesta. Și-am să mă întorc poate într-o caretă trasă de un cal alb, cu aripi... Sărut mâna, mamă. Rămâneți cu bine. (*O ia pe Rodica de mână*). Să mergem, Rodico, o să te conduc” [Ibidem, p. 465]. Și Toma își dorește să se realizeze, dar cu forțe proprii, chiar asumându-și riscul de a face anumite greșeli.

Așadar, istoria este cât se poate de banală, dar mesajul era actual pentru timpul când apare piesa. În primul rând, se subliniază existența posibilității de a-ți asigura un loc bugetar prin mijloace și relații necinstite și chestiunea delicată a admiterii la facultate chiar și a celor mai buni, cum era Nelu, colegul lui Toma, care a obținut un 3 pentru că a semnalat evaluatorului de la fizică o greșeală în formularea problemei. În plus, această povestire dramatică, care rescrie textul biblic, subliniază că și părinții pot greși atunci când aleg să hotărască destinul copiilor.

O altă observație se raportează la stilul lui Busuioc. Așa cum tânărul protagonist este un pasionat poet, el va insera diverse meditații filozofice din perspectiva personajului Toma. La

începutul piesei, în partea ce are loc toamna, înainte de a merge la facultate, fiul va face foarte multe referințe la noțiunea „râsului”, care poate avea mai multe definiții. Iată câteva dintre acestea:

- ✓ „Râsul este critica cea mai eficace”. – p. 416
- ✓ „Râsul este un apanaj al indiviziilor lipsiți de simțul umorului”. – p. 417
- ✓ „Zâmbește. Zâmbetul parazitează pe optimism”. – p. 419
- ✓ „Râzi. Râsul te ajută să recapeți încrederea în aproapele tău”. – p. 436

Pentru personajul piesei, râsul reprezintă, de fapt, cel mai evident fapt al sentimentalismului, al sensibilității. Râsul nu este interpretat ca un semn al detașării, al superficialității sau al veseliei autentice, ci ca un mecanism de apărare și o formă mascată a vulnerabilității afective.

Prin urmare, dramaturgul Aureliu Busuioc se poate lăuda mai ales cu prima sa piesă, așa cum concluzionează Eugen Lungu: „comedia „pseudoistorică” *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul*, o parabolă a puterii, care, prin scribii săi, denaturează prezentul, mizer și debil, încercând să-i dea aparențele unei false bunăstări. O parabolă a foșgăielii din jurul acestei puteri care atrage hipnotic, mai ales canală. Paralelismul între ficțiunea dramatică și ficțiunea ideologică a vremii (Busuioc a numit-o sarcastic „era culturii pleșcate”) s-a vădit pe dată. Represaliile nu au întârziat nici ele: spectacolul a fost interzis, iar textul piesei s-a „pierdut” [100, p. 152]. Piesa de teatru *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul* este o parabolă, „pseudoistorică”, cu un pronunțat caracter critico-politic, care, sub masca ficțiunii istorice; ea demască mecanismele corupte ale puterii contemporane cu autorul. Busuioc folosește aparente decoruri istorice, dar în mod deliberat falsificat, pentru a vorbi despre realitate, trecutul fiind, așadar, doar un pretext. Rămâne o creație artistică de rezistență – subtilă, inteligentă și curajoasă – care a plătit, însă, prețul adevărului spus la momentul nepotrivit. Celelalte două texte dramatice nu ne surprind, dar să nu uităm de perioada când apar. Abandonarea definitivă a dramaturgiei de către Aureliu Busuioc, chiar și în climatul de libertate creativă de după anii '90, atestă o reorientare spre universul romanesc, ale cărui structuri le va dinamiza prin transferul tehnicilor de tensiune specifice discursului dramatic.

Prozatorul pentru copii. Un alt spațiu în care Aureliu Busuioc a demonstrat o creativitate memorabilă în producerea poantei umoristice, a unui autentic spirit didactic este literatura pentru copii. Textele destinate celor mici nu sunt de mare întindere și, cum era firesc, surprind un personaj central memorabil: Nătăfleață, Rățoiul Max, Cocoșica ș.a. Specia dominantă cultivată în acest spațiu al literaturii este povestirea, dar scriitorul a propus cititorului inocent și poezie, și chiar un roman (declarat de autor, la care ne vom referi într-un capitol separat). Imaginația creatoare este evidentă în prima perioadă de creație, atunci când apar *Aventurile lui Nătăfleață*

(1961), *Cizmele cocostârcului* (1967) și *Marele Rățoi Max* (1968), *Noile aventuri ale lui Nătăfleață* (1978). Revine la dimensiunea ludică a copilăriei spre sfârșitul vieții cu textele *Când bunicul era nepot* (2008), *Sfredeluș* (2009), *Vizavi de vizavarză* (2010).

Personajul Nătăfleață este figura epică cea mai pronunțată din creația lui Busuioc. Acesta inventează jocuri, aventuri, scuze pentru a refuza paste și supă de cartofi, propune un exercițiu detectiv alături de cățelul Bimbirel pentru a găsi căciula lui Tache, se lansează (cu ajutorul unui casetofon) ca mare viorist după ce a întins o bucată de unt pe arcușul viorii dăruite de bunica – toate în numele veșnicului copil universal, al naivității și inocenței inerente vârstei. Cititorul este provocat să vadă limitele adevărului, onestității, bunătății și empatiei. Bunăoară, bunica lui Nătăfleață va pleca acasă cu o întreagă cutie de bomboane destinată copiilor, fiind dezamăgită de modul în care nepotul a valorificat darul primit, vioara. În finalul acestor aventuri, Aureliu Busuioc formulează, într-o poezie mnemotehnică, rostul acestor povestiri: „Iar acum, fiindcă-i seară,/ Și cum somnul n-are leac,/ Vreau să-mi spună fiecare:/ Cartea mea v-a fost pe plac?/ Dacă nu v-a fost pe plac,/ Ce să fac?... // Poate-i acra, nesărată?/ Poate s-o mai scriu o dată?// Căci vă spun așa, pe față,/ Dragi fete și băieți:/ Cartea asta vă învață/ Cum să nu fiți... nătăfleți!// Dacă vreți...” [26, p. 226]. Categorie, experiențele lui Nătăfleață sunt educative, vor să modeleze tânărul cititor.

Marele Rățoi Max este o colecție de povestiri care urmărește noțiunea de curaj în aventura cunoașterii lumii. Max a aflat că lumea poate fi mai bună și a construit un plan pentru a-și înfrunța dușmanii: „Luă așadar de pe poliță un volum numit *Abecedar* și o *Carte de telefoane* și, până să coboare cea de a doua noapte, le învâță pe amândouă din scoarță în scoarță, la care mai adăugă și cuvântul *extraordinar*; auzit de la bucătăreasă atunci când aceasta îl vopsea. În cea de a treia zi, Max citi într-un ziar uitat pe masă că lumea nu-i chiar așa cum ar trebui să fie, că mai sunt încă multe rele pe lume și cel mai potrivit lucru ar fi s-o schimbe ceva” [Ibidem, p. 230]. Procesul devenirii este unul ghidat de lectură, ceea ce poate constitui un model pentru copil. Înfrângerea adversarilor săi reprezintă rodul perseverenței, căci distrugerea oalei, a uliului nu sunt neapărat victorii datorate vitejiei lui Max, ci mai degrabă a insistenței acestuia. Ca în formula basmelor populare românești, binele învinge, iar Max și Cicoșica, cei doi prieteni fideli, se întorc acasă cu amintirea aventurii. În finalul povestirii, autorul va exprima intenția moralizatoare și va alege o cale ludică: „Iar voi, dragi cititori, până se vor întoarce cu armata lor cei doi viteji, mâncați cât mai mult orez, și nu uitați că, fără ajutorul lui Max cel Mare, nicio bucătăreasă nu poate face un pilaf ca lumea!”. Așadar, micul cititor primește invitația să fie atent la realitățile ce-l înconjoară, să citească natura cu toate legitățile ei, pentru a însuși lecții utile de viață, așa precum nota Mihail Dolgan: „Prin cele câteva culegeri de proză autentică pentru copii

Aureliu Busuioc și-a câștigat meritul de a evita locurile comune ale acestui gen de literatură și de a propune cititorului un discurs epic mai inovator și mai înaripat, mai străbătut de umor instructiv și mai plin de valențe sugestive” [62, p. 68].

Spiritul de observație este încurajat și în *Cizmele cocostârcului* și *Vizavi de vizavarză*. Fie că este un gândăcel, o barză, un uliu, realitățile naturale sunt ocazii de reflecție și invitație la joc serios, la cunoaștere. Pe bună dreptate, Arcadie Suceveanu sublinia că Aureliu Busuioc este o piatră de la întemeierea literaturii pentru copii din Basarabia: „Se poate spune că scrierile sale destinate micilor cititori, alături de cele ale lui Valentin Roșca, Spiridon Vangheli și Grigore Vieru, au pus fundamentul literaturii noastre pentru copii cu adevărat naționale. În ele Aureliu Busuioc îmbină în chip firesc faptul de viață cu aventura și cu fantezia parabolică, spiritul ghidușar cu tâlcul și învățătura, cultivă cu talent și dezinvoltură expresia elevată, spiritul ludic debordând de fantezie și umor. În același timp, creând situații umoristice sau de-a dreptul anecdotice, autorul nu încetează să fie instructiv și cognitiv” [134, p. 83]. Cu certitudine, paginile dedicate copiilor, denotă dorința lui Aureliu Busuioc de a cultiva gustul cititorului. E mai ușor să modelezi o minte de copil, și dacă aceasta este ținută corect, te poți bucura de o societate cultivată. Din păcate, generațiile pe care le urmărise Busuioc, nu avuseseră privilegiul unei formări de calitate, iar sugestia utilizată de Busuioc în scrierile sale era un mijloc rafinat de a îndrepta lucrurile: „-Mami, păsărele nu-s,/ De ce cade puf de sus?// -Nu e puf, comoara mea,/ Iarna cerne fulgi de nea!// -Dar de ce tot cerne, cerne?/ -Îngerii se bat cu perne!...”. Răspunsul artistic al personajului liric referitor la bătaia îngerilor este o reflecție a spiritului în care se cere educată tânăra generație. Îndrăzneala de a crede că și îngerii sunt copii jucăuși, poate lansa idei în spiritul imaginației creatoare, iar Aureliu Busuioc va cultiva acest joc al fanteziei nu doar în literatura pentru copii. Așadar, chiar dacă tratează literatura pentru copii ca pe un instrument auxiliar, Aureliu Busuioc este un autor complex, cu o operă matură, înalt reflexivă. Producția sa destinată copiilor, deși sporadică, nu renunță la caracteristicile fundamentale ale scriiturii sale, păstrând filonul ironic care îi garantează singularitatea și în această zonă a creației.

Diaristul. În 2011 apare în volumul *În căutarea pierderii de timp* un text dedicat memoriei lui Tanți, *Jurnal cubanez*, amintind de felul de scriitură pe care îl cultivase Busuioc și în romanele sale (personajele țin un jurnal în *Singur în fața dragostei*, romanul este o reconstituire a unui jurnal în *Pactizând cu diavolul*). Genul diaristic oferă anumite oportunități și este gândit, de regulă, în paradigma literaturii de frontieră. Câtă identitate și autenticitate găsim într-un jurnal ținut de un scriitor? Poate jocul imaginației creatoare să acopere realitatea și notele jurnalului să fie adevărate invenții? Acestea sunt întrebări intrinsece procesului de lectură a unui jurnal, însoțind și receptarea *Jurnalului cubanez*, care a fost catalogat drept un (*pseudo*)jurnal,

fiind astfel pusă la îndoială autenticitatea acestei călătorii în Cuba. Totuși, descrierea detaliată a atmosferei, a locurilor și obiceiurilor întâlnite în Cuba îi conferă credibilitate scriitorului.

Nu este lipsit de semnificație nici titlul volumului *În căutarea pierderii de timp*, care pare un joc intertextual realizat în cheie postmodernistă. Filozofia timpului este ceea ce-l va motiva pe Aureliu Busuioc să publice jurnalul, chiar și după o perioadă îndelungată de la realizarea acestuia. Referințe la conceptul de *temporalitate* sunt în textele scrise mai târziu, în prefață și în postfață. Autorul nu se declară disident și-și regretă trecutul: „De altfel, nu am acest chef nici acum: recitindu-l atent, nu am găsit în el nici urmă de disidență, doar impresiile și observațiile unui cetățean nimerit prin voia destinului dintr-o colonie în alta, ale unui om bântuit de mentalitatea timpului (care mentalitate dea Domnul să dispară odată cu noi!), educat în spiritul vremii, și dacă eventual notele lui par mai acide pe alocuri, par doar din cauza că autorul a respectat plenar realitatea de care s-a ciocnit și n-a folosit vopseaua roz în relatarea ei...” [28, p. 11]. Adevărul este că Busuioc nu va lăsa ca spiritul vremii să-l mutileze. El rămâne problematizat de esențe, de adevăr. În postfață, revine la meditația asupra timpului, dându-i, de această dată, o notă de sentimentalism: „Ei bine, oricum: a fost o pierdere de timp? Dacă discuțiile cu oamenii la care te-ai dus au durat în total două ore și douăzeci de minute și nu au adăugat nimic, dar absolut nimic la ce ai văzut și ai pipăit, dacă ai fost nevoit să recurgi la fel de fel de tertipuri pentru a afla unde ai nimerit, înseamnă că ai pierdut timpul de pomană? Nu vreau să cred așa ceva, zicea și șmecherul acela de francez că nimic nu se pierde, totul se transformă. Chiar și timpul... Iată substratul care rămâne și pe care – nu, nu aici cu uruitul turbinelor în urechi! – vei crește rodul viitor, ce nu va putea să nu-ți fie de folos” [Ibidem, p. 56]. Într-adevăr, Aureliu Busuioc nu a descoperit mare lucru în călătoria sa, căci i s-a creat impresia că această țară fascinantă este fără oameni, toate încercările sale de a avea un dialog sincer despre starea de fapt din țară au eșuat din cauza prudenței/fricii cubanezilor. Un singur fapt va afla totuși, printre altele, de la o negresă tânără, care a întârziat cu dereticatul la hotel. Aceasta îi mărturisește despre cartelele de rația de zahăr, carne, făină ș.a. Ceea ce este de-a dreptul scandalos, este că în patria trestiei de zahăr li se oferă câte un kilogram de om pentru trei luni. Adevărata față a omului cubanez nu se dezvăluie călătorului. Fiind obligat să respecte un program de activitate, Busuioc nu interacționează cu oameni vii, nu polemizează cu intelectualii locului. În cheie ironică, plictisindu-se, în una din zile, va căuta să se amuze pe seama celor ce-i vede la Santa Maria: „La Santa Maria încep să am cunoscuți. Cunoștințe, ce e drept unilaterale, în sensul că-i cunosc eu, nu și invers, dar, oricum, nu sunt un străin singuratic. Iată-l, de-o vorbă, pe neamțul acela gras, l-am botezat Göring, deși poate fi chiar un luptător pentru pace, dar n-am făcut-o cu răutate, e doar o joacă. Și nici nu spun la nimeni... Sau soția lui (presupun!) – o jordie cu un cap

mai înaltă și totalmente lipsită de proeminențe. Îi zic Lily Marlen și nu are de ce se supăra, cântecul îmi place. Sau să zicem, latinoamericanul acela cu mustața-omidă și părul negru lins, cu brațele în veșnică gesticulație și înconjurat de vreo patru femei blonde, trecute bine cu vârsta. Să aibă și el peste cincizeci și ceva, dar cred că e un gigolo, i-am zis Don Alfons, după o baladă cu mare răspândire secretă printre liceenii din vremea mea... Mă distrez și eu cum pot. La urma urmei, plătește US” [28, p. 40]. În această secvență de (pseudo)portretizare se evidențiază scriitorul Busuioc, nu diaristul. Jocul este unul inventiv, miza fiind caricatura, diaristul folosind asocieri care sunt capabile să producă râsul. Este o activitate prin care se distrează și așa și-ar dori să fie și întâlnirile cu redactorii și scriitorii cubanezi. Din păcate, totul se rezumă la discuții seci, lipsite de savoare și cu atât mai puțin de ironii.

În plus, dacă ne gândim la planul romanescului, vom observa o unitate de conținut coerentă cu acest jurnal. Amintim, în acest context, de romanul *Lătrând la lună*, care este tot un jurnal al șoricarului Enrique, certificând vizita scriitorului în Cuba: „Cu vreo doi ani înainte, încă pe vremea totalitarismului multilateral dezvoltat, pe care eu nu l-am prins și nici nu prea știu ce înseamnă (se zice că pe atunci aveai nevoie de un carnet special ca să poți lătra!), Grăsanul fusese timp de vreo două luni cu o deplasare de serviciu în Cuba”. În plus, chiar botezul șoricarului a fost în cinstea însoțitorului pe care l-a avut cu ocazia acestei călătorii. Grăsanul din roman are o poveste pe care o repetă cu satisfacție nepoțelei și celor apropiați ai săi, experiență ce este echivalentă cu o întâmplare din jurnal. La câțiva kilometri de capitală, el îl obligă pe Enrique să oprească în apropierea unui lac, chiar dacă oprirea nu era prevăzută de program. Deși lacul era tulbure și nu prea adânc, intră să se scalde, apoi zări o atenționare că apa ar fi un pericol din cauza crocodililor. Enrique s-a amuzat, insinuând că sovieticii nu se tem de crocodili. Este de remarcat că romanul *Lătrând la lună* apare în 1997 și tot în acest an scriitorul se hotărăște să revină la jurnal, îl completează cu informații parantetice și-i scrie o prefață. Așadar, istoria călătoriei în Cuba este posibil să se fi aflat în sfera amintirilor, îl marcase și de aceea revine la experiența călătorului și în roman.

Din prefață vom afla în ce condiții a fost privilegiat Aureliu Busuioc să facă o vizită în Cuba: „Pe la jumătatea anului 1982, mă sună Iu. Vercenko, șeful efectiv al Uniunii Scriitorilor din URSS, și-mi propune, la alegere, o călătorie în Cuba sau în Vietnam. Nu ascundea nicicum că e vorba de o răsplată pentru faptul că la congresul scriitoricesc din Moldova acceptasem, în cele din urmă, să rămân secretar pentru un nou termen (adică să nu mai pot scrie), iar lucrul acesta îi oferea ocazia lui G. Markov, președintele US, să raporteze „acolo sus, lui Brejnev” că „a reușit să păstreze toate cadrele vechi, așa că situația este stabilă” [Ibidem, p. 10]. Cu prețul libertății scrisului, va accepta funcția de secretar al Uniunii Scriitorilor, iar aceasta se va reflecta

și asupra productivității sale literare. În jurnal, Busuioc notează și locul, timpul în care și-a făcut însemnările și este cât se poate de clar că a fost gândit instantaneu: „în avion, pe genunchi”, „după miezul nopții”, „pe genunchi, în aeroport”. Întoarcerea la jurnalul său și îmbogățirea acestuia cu note ironice este un gest ce trădează dorința scriitorului de a se înțelege, de a-și autoevalua trecutul, cum nota Mircea V. Ciobanu: „Autorul nu a fost niciodată un disident. O declară o dată în plus în finalul *Jurnalului cubanez*. Mi se pare un fenomen necesar, această ne-disidență, într-un mediu bicolor, populat exclusiv cu „scriitori-martiri” și cu „trădători de neam”. Personajul cu care poate fi asociat este Voltaire, nici pe departe un martir, dimpotrivă, un bun cunoscut al monarhilor. Care însă nu a pregetat să râdă atunci când era cazul. O poză regală, potrivită unui artist. Cu atâta libertate câtă și-a dorit-o el însuși, nu câtă au vrut să i-o dea cei care porționau acest produs deficitar” [47, p. 140, 141].

În planul descoperirilor, Busuioc va mai avea câteva mici bucurii în Cuba. Bunăoară, va considera cea mai reușită întâlnirea cu directorul editurii UNEAC-ului, Joaquin Santana, un tânăr prozator. Acesta îi va mărturisi (informație ce e consemnată în parantezele adăugate din 1997) că potrivit unor înțelegeri dintre autorități, cărțile sovieticilor se editează în Cuba fără a se plăti onorar autorilor, dar acest lucru nu-i viza și pe cubanezi. Așa se explica lipsa de interes pentru cei de pe insulă, care rămâneau a fi necunoscuți. O altă realizare va fi vizitarea unei cârciume preferate de Hemingway. Va fi uimit de pereții plini de semnături ale marilor personalități ce au vizitat cârciuma și de fotografiile lui Salvador Allende și Nicolás Guillén, ale lui Gabriel García Márquez și Françoise Sagan. Dincolo de aceste revelații, vizita în Cuba nu-i satisface nevoia de cunoaștere: „Se suprapun visele din copilărie, dorurile de țărâmurii îndepărtate și fantastice cu realitatea trăită? Și da, și nu. Poate pentru că intervin și alte elemente, chemate de vârsta maturității și numite interese. Totuși, ce mai junglă, ce mai întâlniri extraordinare îți poate organiza într-un simplu tufiș copilăria cu fanteziile ei, și cât de pretențioși sunt anii adunați cu vremea: nu doar să vadă, nu doar să pipăie, ci să audă. Și am auzit atât de puține...” [28, p. 56]. Prin urmare, ipostaza de diarist a scriitorului Aureliu Busuioc completează imaginea unui artist ce a trăit regretul propriului timp, limita existenței impuse de sistemul sovietic. În plus, textul diaristic este și el o ocazie de a ironiza, mai ales în parantezele care și-au luat o distanță de timp, o încercare de a spune același adevăr durut și nedrept, care va fi evident și în romanele lui Busuioc.

Așadar, diversitatea ipostazelor scriitorului Aureliu Busuioc este o expresie a insistenței unui creator de a se descoperi pe sine, de a se afirma în genul în care se simte autentic. Aureliu Busuioc rămâne plin de sentiment și spirit parodic în orice gen literar, dar este clar că proza îl ispita cu precădere. Trebuie să abordăm universul romanesc al lui Aureliu Busuioc prin grila de

lectură furnizată de poezia și dramaturgia sa, interpretând această continuitate generică drept o marcă identitară și o expresie a modului său specific de a fi în literatură. În această ordine de idei, iată ce observație face Sanda-Maria Ardeleanu în *Cuvânt înainte la Periferia textului* de Philippe Lane: „Nici un text nu este scris doar într-o limbă: el este scris într-un gen și în interiorul unui discurs, ținând cont, bineînțeles, de constrângerile unei limbi” [94, p. 10]. Așadar, textul literar este o pânză alcătuită din multiple elemente. Limba nu este singurul cadru de manifestare al unui text. Orice scriere aparține unui gen literar, este înscrisă într-un discurs și este condiționată de norme stilistice, culturale, istorice și ideologice. Scrisul nu este pur și simplu un exercițiu de organizare a limbii, ci implică o alegere conștientă a formei, funcției și scopului comunicării. Pentru o receptare corectă, uneori, trebuie să pornim din afara textului. Elementele de paratext, limba și perioada în care a fost scris, inclusiv alte genuri de texte pe care le-a cultivat un scriitor, întregesc imaginea acestuia. Considerăm că lectura romanelor lui Aureliu Busuioc trebuie raportată neconținut la eterogenitatea ipostazelor acestui scriitor (poet, diarist, traducător), pentru a avea conștiința unei personalități complexe.

2.4. Receptarea critică a romanelor lui Aureliu Busuioc

Metatextul criticului este, din perspectivă estetică, un instrument de investigare a operei literare, dar și un act de creație, care implică, indiscutabil, subiectivitatea perspectivei de abordare a textului, cum nota Nicolae Manolescu: „Critica fiind o artă și nu o știință, ea poate și trebuie să fie totuși distinsă de literatură, al cărui «studiu sistematic» este” [101, p. 10]. Având obiectivul de a evalua calitățile și limitele operei, criticul literar își va exprima punctul de vedere în raport cu propria sa experiență de cunoaștere, stadiul evoluției literaturii la o anumită etapă, dar și realizările artistice ale altor scriitori. Opera rămâne deschisă la multiple interpretări, iar aspirația spre analize exhaustive nu este decât iluzorie, pentru că, mai ales capodoperele, ni se revelează pe deplin în timp.

Romancierul Aureliu Busuioc s-a bucurat de atenția criticii literare încă din debut. Primele sale texte romanești au fost apreciate mai ales pentru nonconformismul lor artistic. Chiar și așa, recunoaștem că revenirea la *Singur în fața dragostei* sau *Unchiul din Paris* este o ocazie de relectură productivă, în plan critic, inclusiv pentru cititorul contemporan. Romanele postsovietice ale lui Aureliu Busuioc rămân încă în așteptarea unor validări exegetice capabile să prezinte profilul scriitorului. Materialele metatextuale se rezumă, în mare parte, la articole omagiale sau cronici de întâmpinare, sintezele de profunzime fiind relativ puține. Pe de altă parte, cele câteva monografii dedicate creației lui Aureliu Busuioc, nu prezintă o imagine de ansamblu, ci mai degrabă sunt doar piste de lansare a unor viziuni critice. Tocmai din acest

motiv, în articolul *Toamna patriarhilor*, scriitorul Nicolae Leahu sublinia: „Critica, totuși, l-a nedreptățit, neștiind cum să-i motiveze sau să-i explice discursul, care cerea o abordare flexibilă, atentă la nuanțe, la trecerea abruptă de la o dispoziție la alta, de la un registru la altul și, nu mai puțin, la tensionarea conflictului dintre instinctul ludic și reflecția gravă, în ton cu retorica epocii în care își are structura rizomică” [95, p. 2]. Criticul remarcă, în fond, că discursul lui Aureliu Busuioc a fost subevaluat de exegeza vremii, care nu a avut instrumentele sau deschiderea necesară pentru a-i surprinde profunzimea și particularitățile stilistice. Cel mai adesea critica nu a reușit să valorifice această voce polifonică, ba nici să încadreze pe deplin o scriitură ce refuza formulele rigide, folosind treceri abrupte de ton (de la grav la ludic), amestecul de registre (liric, satiric, eseistic), tensiunile interne din paradigma ludicului (ironia, parodia) și reflexia filozofică (meditația asupra realității politice sau morale). Așadar, să prezentăm unele dintre aceste perspective, care vor fi valorificate în prezenta lucrare în capitolul dedicat analizei și sintezei romanelor lui Aureliu Busuioc.

În *Romanul moldovenesc contemporan*, din 1969, criticul Vasile Coroban constata că *Singur în fața dragostei* dă o lovitură destul de serioasă unor scheme literare, rupte de realitate; romanul este interesant prin faptul că autorul „nu-și face chipuri cioplite, zugrăvind pe ele virtuți abstracte, pentru ca să bată mătănii în fața lor, ci privește mai real, mai obiectiv, la lucru și la oameni” [57, p. 228]. Pe de o parte, în *Singur în fața dragostei* era metamorfozată schema povestirii, prin inserarea unor pagini de jurnal și a elementelor epistolarului. Pe de altă parte, tipul personajului adus în literatura din Basarabia, intelectualul Radu Negrescu, a fost cu desăvârșire o noutate. Amintim, în acest sens, o perspectivă asupra tipologiei personajului din dicționarul de *Terminologie poetică și retorică*, coordonat de Val. Panaitescu, care ne interesează în mod special în legătură cu profilul conturat de romancierul Aureliu Busuioc: „François Mauriac a menționat existența a două mari categorii de personaje: „utilitățile” (*les utilités*) și personaje de prim plan, acestea din urmă ilustrând una din virtualitățile romancierului. În aceeași perioadă, Albert Thibaudet sublinia că romancierul autentic este cel care „își creează personajul pe direcțiile infinite ale vieții sale posibile”. Între cele două războaie mondiale, au existat însă și scriitori care s-au pronunțat în favoarea autonomiei personajelor românești în raport cu creatorii lor, dezbateri care au drept punct final articolul polemic al lui J.-P. Sartre, din 1937, *M. François Mauriac et la liberté*”. Așadar, romanul modern pledează pentru personaje autonome, depășind dihotomia clasică personaj-subiect și personaj-obiect. În romanul *Singur în fața dragostei*, toate rolurile românești sunt asumate, ținând în modele cunoscute din literatura timpului. Dar felul în care acestea aleg să se manifeste, să-și exprime individualitatea, contribuie la efectul-surpriză al romanului, fapt apreciat de critica literară încă de la primele texte publicate ale scriitorului.

Literatura română din Basarabia avea nevoie de un suflu nou, după o perioadă de literatură propagandistică. De altfel, și în România, evoluția literaturii a fost mutilată grav de ideologia comunistă. Avangarda istorică românească și-a temperat avântul odată cu impunerea ca metodă de creație a „realismului socialist”, după instalarea puterii comuniste la sfârșitul anului 1947. Supusă unei cenzuri drastice, literatura suferă un proces de regresivitate estetică, devenind servitoarea umilă a ideologiei comuniste. În spațiul literaturii românești, interbelicii oferiseră câteva nume de referință pentru ceea ce însemna negarea canonului. În literatura din Basarabia, Aureliu Busuioc devine unul dintre inițiatorii inovației în spațiul romanescului, iar romanul *Singur în fața dragostei* este exemplar pentru intenția sa de înnoire.

Critica literară din Basarabia a formulat noutatea lui Radu Negrescu prin raportare la modelul antieroului. Perspectiva ironică, dar și refuzul de a protesta îi erau atât de proprii scriitorului Aureliu Busuioc. Mihail Dolgan, în 1990, realiza o sinteză despre poezia, romanul și creația pentru copii a scriitorului Aureliu Busuioc. În legătură cu romanul *Singur în fața dragostei*, criticul formula rolul acestuia în epocă astfel: „Spre deosebire de alte lucrări cu tema intelectualității de la țară, deprinse să trateze rolul învățătorului în conformitate cu o anumită «schemă» bine statornicită [...], romanul *Singur în fața dragostei* de A. Busuioc vine ca o replică polemică la această tratare șablonară, dogmatică, artificială, ca un anti-roman, ca un anti-erou” [62, p. 54]. Radu Negrescu se declară sceptic și individualist în gândire, dar și acțiune. Acest antierou nu rezona cu caracterul pozitiv al eroilor din romanele perioadei postbelice, președinți de colhoz și secretari de partid în majoritate.

În recentul său studiu privind *Literatura basarabească între imaginarul patternului național și cel al rupturilor ontologice*, Andrei Țurcanu preciza nevoia discursului (auto)ironic pentru revitalizarea modelului personajului romanesc: „Ironia și speranța într-un mirific „Mare semnal” (înștiințarea de admitere la aspirantură) îl mai țin pe Radu Negrescu, personajul din „Singur în fața dragostei”, într-o stare de flegmă senină” [142, p. 254]. Protagonistul exprimă o detașare ironico-sceptică față de realitatea în care se consumă tensiunile sale interioare, lirismul său irigă sensibilitatea, iar ironia sceptică ține la distanță dogmele sociale. Maier, profesorul de matematică, pare că-i înțelege frământările: un evreu sensibil, o fire kafkiană, neliniștită în fața absurdității existențiale. Radu nu se poate apăra prin detașare (așteaptă să-l salveze dragostea sau cercetarea științifică), și resimte acut presiunea lumii exterioare, ceea ce îl expune suferinței și crizelor de identitate.

O notă comună a exegeților referitoare la *Singur în fața dragostei* este viziunea ironică adoptată de scriitor asupra realității. Busuioc reușește să împrăști epicul basarabean al anilor '60: „Și sub aspect naratologic, nu doar tematic, primul roman al scriitorului era o lucrare inedită:

naratorul substituia cu bună știință pe autor; spațiul românesc se umplea, după modelul camilpetrescian, cu pagini dintr-un jurnal intim etc. Romanul punea începutul unui discurs ironic, al unui provocator joc de perspective homo/heterodiegetice” [134, p. 128]. Atât la nivel formal, cât și în ceea ce privește relația narator–autor–personaj, romanul lui Busuioc se definea prin caracterul său novator. Oferind textului o dimensiune autoreflexivă, naratorul este conștient de rolul său de „constructor” al lumii narrative, strategie inspirată din proza lui Camil Petrescu, dar reinterpretată într-un registru ironic și parodic. Preluarea elementelor de jurnal (tehnică introspectivă) transformă romanul într-un spațiu al autenticității interioare, unde se amestecă gânduri, senzații, contradicții, reflecții filozofice asupra realității sociale.

În plus, originalitatea primului roman al lui Busuioc rezidă și în utilizarea modalităților de analiză psihologică, aceasta fiind o dominantă a naratorilor șaizeciști din Basarabia, precum evidenția Vasile Coroban: „Nu mai puțin semnificativ este efortul depus de autorii romanelor *Singur în fața dragostei*, *Zbor frânt*, *Povara bunătății noastre* ș.a., de a pătrunde și evidenția anumite stări psihologice complicate, adoptând bineînțeles o poziție nu numai de observatori imparțiali, ci și de scriitori cu vederi largi, umaniste” [57, p. 189]. Tocmai aceste *vederi largi* urmau să fie valorificate în romanele postsovietice, când Busuioc va avea libertatea de a-și manifesta întreaga creativitate artistică.

O lucrare ce încearcă să prezinte câteva caracteristici ale primelor texte românești scrise de Aureliu Busuioc este cea a Victoriei Fonari, intitulată *Factorii intelectual și sentimental în opera lui Aureliu Busuioc*. Pornind de la obiectivul de a aprecia opera românească a lui Busuioc din perspectiva celor doi factori, intelectual și sentimental, textul critic era dintru început expus unor riscuri. Busuioc nu poate fi citit doar urmărind dimensiunea inteligenței și a spiritului sensibil, pentru că parodia, cinismul, aluzia în cheie postmodernă sunt factori ce trebuie avuți în vedere pentru a aprecia obiectiv activitatea scriitorului. Intuind, probabil, polifonia vocilor și măștilor pe care și le asumă scriitorul, Victoria Fonari afirma: „A. Busuioc este un scriitor rafinat, cu un lexic intelectual bogat și variat. Considerăm că parodistul trebuie să întreaacă limitele scriitorului parodiat, or, imitarea doar a tematicii este un prag de jos al speciei. Dificultatea de a-l parodia pe A. Busuioc vine din caracterul complex și polifonic al scriitorului, care, deseori, poate fi concomitent satiric și elegiac” [68, p. 71]. Aparent coerentă, această poziție naște câteva contradicții. În primul rând, Busuioc este un rafinat nu doar pentru lexicul pe care-l utilizează, ci și pentru poanta ironică, pentru tensiunea aluzivă a ideilor. Este adevărat, în contextul literaturii din Basarabia când apar romanele lui Busuioc, o *limbă de lemn* părea să fi pus stăpânire pe mulți scriitori ce susținuseră literatura realist-socialistă. Dar rafinamentul scriitorului rezida și din atitudinea pe care o are scriitorul față de problemele abordate și față de

literatură, în general, pentru că aproape fiecare roman al său este o expresie codificată artistică a condamnării unui regim, a unor tipologii umane, a unor evenimente istorice, a unui fel de a concepe romanul, urmând modelele oarbe ale proletcultiștilor. Pe de altă parte, considerăm irelevantă paralela dintre un parodist (care ar trebui să *întreacă limitele scriitorului parodiat*) și textul parodiat. Uneori, parodia are și rolul de a elogia un alt text. Discursul parodic, întâlnit pe larg în literatura postmoderniștilor, a fost lansat în spațiul literaturii din Basarabia de Vasile Vasilache, în *Povestea cu cocoșul roșu*, și de Aureliu Busuioc, în *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul*. Dar Busuioc se va raporta neconținut la texte cunoscute cititorului rafinat, așa cum o face, bunăoară, în *Spune-mi Gioni!*. Astfel, nu ni se pare potrivită comparația valorică a textului parodiat și a parodistului, idee susținută și de Alain Robbe-Grillet: „În literatură, în fiecare moment, se reia o veche poveste care provine din trecut și continuă să se reproducă. Ideea exista deja în secolul al XVII-lea, dar, curios, în contextul noțiunii de perfecționare. Imitarea măștrilor vechi însemna a face același lucru, însă a-l face mai bine. Această viziune îmi este în întregime străină. Nu există ierarhie între epoci; literatura nu este din mai bine în bine. E poate din ce în ce mai complexă, e posibil, însă în orice caz ceea ce se schimbă e forma sa [...]”. Arta în general, mai precis literatura, pentru că ea ne preocupă aici, ar fi un lanț transmisibil, mereu pe cale să reproducă aceleași lucruri, însă diferit. Revenim la ceea ce spuneam în legătură cu noțiunea de ruină: opera trecută este perfectă, însă e ca și căzută în ruină și trebuie reluată” [125, p. 98-99]. Prin urmare, complexitatea operei, originalitatea acesteia este un obiectiv demn de apreciat la analiza unui text parodic. Romanul lui Busuioc, de altfel, ca și arta în general, este supus unei estetici a continuității creatoare, în care fiecare operă nu este o ruptură cu trecutul, ci o relansare a lui într-o altă formă. Este o perspectivă ce aparține unei gândiri postmoderne sau post-structuraliste, care valorizează pluralitatea, relativismul temporal și nevoia de reinterpretare perpetuă. În funcție de tipul de cititor și perspectiva timpului, textul romanesc se poate deschide neconținut spre noi interpretări.

În 2017, Vasile Iftimie își propune, în eseu *Pactizând cu Aureliu Busuioc*, să studieze retorica, temporalitatea, personajele și construcția romanelor scriitorului. Autorul analizează palierele narrative din *Lătrând la lună*, elementele cronicii postmoderniste *Hronicul Găinarilor* și metamorfoza personajului din *Spune-mi Gioni!*. Deși observațiile scriitorului sunt relevante, ele se rezumă, mai degrabă la câteva meditații eseistice, pe alocuri poetice, despre cele trei romane luate în discuție. Bunăoară, Vasile Iftimie formulează foarte expresiv valoarea perspectivei temporale din romanul al cărui protagonist este șoricarul Enrique: „La nivel de percepție cognitivă, socialul dă dimensiune temporalității. Aureliu Busuioc, în *Lătrând la lună*, nu uzează de indici cronologici tocmai pentru a imprima scrierii tușa de ambiguitate necesară unei narațiuni

cu elemente de tematică suprarrealistă. Busuioc nu are nevoie de repere calendaristice pentru a-și fixa romanul într-un anumit timp; la autorul basarabean, în genere, socialul dinamic substituie timpul. Fără prea mari eforturi, cititorul fixează secvențele narate ca pe niște piese de puzzle în tiparul istoriei” [86, pp. 44-45]. Vom reține din această afirmație sintagma care poate fi extrapolată la cele mai multe dintre textele lui Busuioc, și anume: *socialul dinamic substituie timpul*. Într-adevăr, Aureliu Busuioc a ținut neconținut spre social, făcând de maxim interes acest dialog dintre literar și social.

Totuși, așa cum spuneam deja, cele mai multe dintre exegeze romanelor lui Busuioc sunt articole care lansează viziuni critice meritând a fi dezvoltate. Amintim de articolul *Un roman despre „găinăriile” istoriografiei* de Aliona Grati. Materialul analizează relația romanului *Hronicul Găinarilor* cu realitățile istorice din Basarabia. Acceptând viziunea lui Andrei Țurcanu, potrivit căruia Parascovia este o întruchipare a împărătesei Ecaterina, intervenția ei reprezentând simbolico-ironic „duhul fertilizator al expansiunii rusești”, Aliona Grati prezenta romanul *Hronicul Găinarilor* drept o replică parodică la viziunea exprimată în *Biserica Albă* de Ion Druță: „E limpede că Aureliu Busuioc își asumă o altă hermeneutică a istoriei, refuzând pseudomitologia utopizantă despre generoasa și protectoarea împărăteasă Ecaterina și bravul eliberator Potiomkin. Miza romanului e mai mare decât deconspirarea „găinăriilor” istoriografiei sovietice, povestea personajelor principale din *Hronic...* poate fi interpretată ca o parodie la fragmentele din romanul lui Ion Druță dedicate acestor două personalități istorice” [78, p. 112]. Trebuie reținută viziunea dialogului parodic pe care-l inițiază Aureliu Busuioc cu Ion Druță, pentru că, se pare, scriitorul simțea că laurii se îndreptau spre Druță, chiar dacă acesta rămânea în spațiul personajului din mediul rural și romanele druțiene se apropiiau foarte mult de formula realismului. Busuioc vrea să fie altfel, pentru că are conștiința clară că romanul ar trebui să se reorienteze spre altceva, să folosească alte mijloace pentru a evolua.

Acceași cercetătoare va urmări, în *Despre efectele ideologizării monologice a persoanei*, valoarea documentară a romanului *Spune-mi Gioni*: „Deși realitatea istorică este trecută prin prisma unei conștiințe tot mai alterate de năluca comunismului, romanul lui Aureliu Busuioc suplinește și funcția de document al unei epoci ce reflectă fapte autentice și evenimente ce reconstituie starea de lucruri din orașul Chișinău înaintea celui de-al Doilea Război Mondial, retragerea trupelor românești în 1940, venirea rușilor, instaurarea noilor reguli ale regimului proletar, revigorarea monstruoasă a armatei bolșevice după refugiul ei în partea cealaltă a Nistrului, colectivizarea forțată, deportările țăranilor înstăriți, masacrul evreilor și alte atrocități din perioada postbelică” [79, p. 173]. Și de această dată, Aliona Grati punctează relația

romanului cu filmul istoric al Basarabiei. Perspectiva pe dos a veteranului Verdikurov este folosită de Busuioc cu ingeniozitate pentru a exprima repulsia față de un sistem oripilant.

Referindu-ne la romanul *Hronicul Găinarilor*, trebuie să recunoaștem că poate cel mai consistent articol este *Râsul seniorial al lui Aureliu Busuioc* de Andrei Țurcanu. Criticul aprecia valoarea romanului pentru capacitatea acestuia de a sintetiza istoria basarabeianului, apelând la vocea Râsului: „Precum istoria de azi a Republicii Moldova reprezintă prelungirea în absurd și tragic a Utopiei Basarabiei, cu „întemeierile” și „reîntemeierile” ei de la 1812 și 1940, *Hronicul Găinarilor* ne înfățișează moartea comică a acestui proiect al unei istorii ingrate. Istoria reală și istoria ori istoriile scrise se întâlnesc și fuzionează într-un joc de imagini fabulos-grotești, ca într-un labirint de infinite oglinzi curbe aflate față în față. O adevărată sarabandă a „lanțului slăbiciunilor”, o lume a deformărilor succesive, o realitate în degradare, desfigurată, care în final nu mai poate fi desprinsă de imaginile suprapuse ale unei mitologii falsificatoare, impusă din exterior” [143, p. 23]. Pe lângă păcatul ei de a fi *ingrată*, istoria mai are capacitatea de a fi reinterpretată. Istoria reală rămâne un mit, pentru că istoricii o prezintă subiectiv. Desigur, Aureliu Busuioc nu își asumă rolul de istoric, dar proiecția artistică a unei povești-parabolă, care face aluzie la un neam concret, explică cititorului atent intenția scriitorului. Aceeași imagine de întregire a unei istorii nefericite este văzută și de Aliona Grati: „*Hronicul...* lui Aureliu Busuioc are toate atributele și clișeele unei istoriografii naționale, doar că evenimentele sociale, politice și familiale descrise, în care indivizii unei națiuni ar trebui să se regăsească pentru a-și cunoaște specificitatea în raport cu alții și care ar trebui să le confere garanția unei perenități, ies anapoda, fără alură eroică” [78, p. 108]. Așadar, viziunea critică exprimată de Andrei Țurcanu are imaginea întregului și, se pare, că ideile lansate de alți exegeți despre *Hronicul Găinarilor* sunt coerente cu cele exprimate de Andrei Țurcanu. O afirmație generalizatoare, ce merită reținută, este cea a Mariei Șleahțișchi: „Romanul *Hronicul Găinarilor* (2006) pare să fie cel mai elaborat din punct de vedere al construcției. Narațiune, parodii, text, intertext, ironice firește. E un roman sinteză a istoriei neamului basarabeian, un fel de cronică cu rădăcini medievale. Deși pornește de departe, cu acest text, autorul reușește să treacă într-o altă paradigmă estetică, în cea postmodernistă de fapt, intrând în competiție cu un întreg pluton de romancieri care au debutat, mulți din ei, în anii nouăzeci” [129, p. 130]. Într-adevăr, atât construcția riguroasă, cât și tematica, tehnicile literare utilizate, au făcut ca acest roman să fie cel care a intrat cel mai des în discuțiile criticii.

Reținem și prezentarea sintetizatoare, cu țință monografică, *Aureliu Busuioc: poetul, prozatorul, dramaturgul*, datorată lui Mircea V. Ciobanu. În debutul lucrării, scriitorul realizează o imagine generală a romanelor lui Busuioc. Ne-a atras atenția, referința la *Pactizând cu*

diavolul, văzut drept „un roman dramatic, care nu se compară cu niciunul dintre textele lui Aureliu Busuioc. Există aici până la un punct și elementul autobiografic, or, cartea relatează drama unui basarabean „repatriat” din Româna după război, fenomen impus autorităților române de aliații sovietici” [47, p. 29]. Insistența pe cuvântul *dramatic* ni se pare cât se poate de potrivită, pentru că, în fond, în spatele (auto)ironicului și parodicului Aureliu Busuioc se afla o personalitate sensibilă, care este posibil să-și fi regretat timpul existențial, să se fi visat într-o altă dimensiune temporală. În acest sens, romanul *Pactizând cu diavolul* devine interesant pentru perspectiva narativă a personajului-narator Mihai Olteanu: „În tipul narativ actorial personajul-narator (eul-narant) se identifică pe de-a-ntregul cu personajul actor (eul-narat), pentru a-și re trăi mental trecutul. Cititorul împărtășește prin urmare perspectiva narativă a personajului-actor” [98, p. 102]. Acest eu care ni se mărturisește are mai multe identități, toate venind din Basarabia. Iată de ce, istoria din roman se întâlnește doar parțial cu viața scriitorului Aureliu Busuioc.

Prin urmare, receptarea critică a romanului lui Aureliu Busuioc a făcut posibilă situarea acestui scriitor în rândul novatorilor din literatura din Basarabia. Desigur, considerăm că unele texte românești au fost cu desăvârșire neglijate de critica literară, altele doar sumar prezentate. Este cât se poate de evidentă, așadar, necesitatea unei sinteze de prezentare a romanului lui Busuioc, prin valorificarea trăsăturilor ignorate de exegeza existentă.

În *Gândirea romanului* Toma Pavel generalizează libertatea pe care o are interpretul de literatură: „Considerată în sine, atitudinea estetică posedă așadar o dimensiune *subiectivă*, pentru că se bazează pe libertatea subiectului de a privi lucrurile, acțiunile și stările de spirit dintr-un punct de vedere care le depășește scopul imediat, precum și o dimensiune *obiectivă*, dat fiind că atenția estetică apreciază calități care se află într-adevăr în lucrurile, în acțiunile ori în stările de spirit avute în vedere” [137, p. 377]. Așadar, chiar dacă procesul critic implică o dimensiune a subiectivității, pentru un cercetător onest ea trebuie să țină seama spre obiectivitate. Calitățile estetice ale operei de romancier a lui Aureliu Busuioc sunt mărturiile ale unui prozator ce merită atenția noastră pentru originalitatea scriiturii, în contextul maturizării romanului din Basarabia. Am prezentat câteva dintre opiniile critice, la alte viziuni vom reveni, fără pretenția epuizării lor, în capitole dedicate analizei romanelor.

2.5. Concluzii ale capitolului II

O abordare monografică a romanelor lui Aureliu Busuioc se impune astăzi nu doar ca un demers oportun, ci ca o necesitate critică în vederea stabilirii cu rigurozitate a locului pe care scriitorul îl ocupă în evoluția literaturii române din Basarabia. O asemenea perspectivă permite

inventarierea și descrierea componentelor operei, dar și integrarea acestora într-un cadru interpretativ coerent, capabil să evidențieze specificul estetic, originalitatea viziunii și contribuția autorului la dinamica prozei basarabene din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Studiul de față nu își propune o analiză exhaustivă a întregii activități a lui Aureliu Busuioc, cel puțin nu în accepțiunea tradițională a monografiei clasice, care presupune o abordare amplă și echilibrată a tuturor dimensiunilor creației unui scriitor. Astfel, componentele biografică, poetică, dramatică sau diaristică sunt prezentate într-o manieră de sinteză, având rolul de a oferi repere contextuale necesare înțelegerii operei, fără a constitui obiectul central al investigației. Aceste dimensiuni existențiale devin elemente relevante pentru înțelegerea devenirii sale literare și pentru identificarea surselor de originalitate ale operei. Opțiunea pentru această delimitare metodologică a studiului monografic derivă din necesitatea concentrării analizei asupra prozei, considerată nucleul definitoriu al creației lui Aureliu Busuioc. Monografia romanelor lui Busuioc poate oferi un model de lectură a unui scriitor reprezentativ din Basarabia, deschizând o perspectivă sistematică și contextualizată asupra operei, depășind fragmentarismul abordărilor critice anterioare.

Mai mult, în acest capitol am conturat profilul vieții scriitorului, concentrându-ne pe momentele cruciale ale formării. Biografia reală ne interesează până în punctul în care ea devine sursă a biografiei creatoare și se reflectă în opera literară. Nu avem instrumente care să ne permită măsurarea procentuală a empiricului care influențează textul, dar este sigur că, în cazul lui Aureliu Busuioc, acest lucru a funcționat (mărci ale biograficului fiind recognoscibile în *Pactizând cu diavolul*, *Lătrând la lună*, *Jurnal cubanez*). Biografia scriitorului prezintă un interes deosebit în cadrul demersului critic, întrucât oferă un ansamblu de repere interpretative esențiale pentru înțelegerea operei sale, facilitând totodată contextualizarea acesteia în raport cu realitățile istorice, sociale și culturale în care a fost concepută. Din această perspectivă, datele biografice nu au doar o valoare informativă, ci devin instrumente hermeneutice, capabile să reveleze sensuri profunde ale discursului literar și să evidențieze conexiunile subtile dintre experiența de viață a autorului și universul ficțional pe care acesta îl construiește. Analiza biografiei permite, astfel, identificarea acelor experiențe formative care au modelat sensibilitatea artistică a scriitorului și i-au influențat opțiunile tematice și stilistice. Mediul în care a evoluat, educația, contactul cu diverse forme de cultură, precum și confruntarea cu realitățile unei epoci dominate de constrângeri ideologice constituie factori determinanți în configurarea unei viziuni literare specifice. Totodată, personalitatea autorului, în complexitatea sa, se reflectă în mod discret, dar semnificativ, în structura operei. Trăirile, dilemele, opțiunile morale și atitudinile față de lume se regăsesc transfigurate artistic în personajele, conflictele și situațiile narative propuse.

Această reflectare nu trebuie însă înțeleasă ca o transpunere directă sau mimetică a realității biografice, ci ca un proces de sublimare și reconfigurare estetică, în care experiența individuală este filtrată prin imaginație și transformată în material literar. În mod particular, relația dintre biografie și operă relevă modul în care scriitorul își proiectează propria conștiință în universul ficțional, conferind acestuia o dimensiune reflexivă și autentică. Personajele devin purtătoare ale unor tensiuni interioare și ale unor conflicte existențiale care, deși individualizate, trimit la experiențe universale. Viziunea despre lume reflectă un sistem de valori conturat în urma interacțiunii dintre individ și contextul său istoric, ceea ce conferă operei lui Aureliu Busuioc o densitate etică și filosofică aparte.

De asemenea, în capitolul II am realizat o prezentare a celor mai importante viziuni critice privitoare la opera de romancier a lui Aureliu Busuioc. Costatarea faptului că metatextul critic prezenta o imagine fragmentară, nu cuprindea toate textele romanești ale lui Busuioc, ne-a stimulat să recitim și să reinterprețăm punctual textele lui Busuioc (neglijate fiind mai ales romanele *Unchiul din Paris*, *Local*, *ploi de scurtă durată*, *Și a fost noapte...*) unele romane au avut parte doar de articole critice sumare, iar altele au fost interpretate doar dintr-o perspectivă îngustă (cum ar fi cele din monografia Victoriei Fonari). Analiza acestor perspective permite configurarea unui tablou complex al receptării, în care se pot identifica atât convergențe interpretative, cât și diferențe de accent în raport cu temele, tehnicile narative și semnificațiile ideologice sau estetice ale textelor sale. Totodată, examinarea metadiscursului a relevat faptul că acesta nu explică întregul corpus romanesc al lui Aureliu Busuioc, dar servește drept un important stimul pentru cercetare, provocând comunicarea exegetică, mai ales ne referim la contribuții ale unor critici, precum Mihai Cimpoi, Vasile Coroban, Andrei Țurcanu, Maria Șleahțișchi, Aliona Grati, Mircea V. Ciobanu, ș. a.

Prin urmare, analiza avantajelor metodei monografice, studiul biografemelor, compararea perspectivelor metatextuale, facilitează o lectură integratoare a operei de romancier a lui Aureliu Busuioc, abordată din dinamica unui unic *bildungsroman* sau a unui roman al căutării absolutului. Demersul hermeneutic evidențiază remarcabile calități estetice, precum și inovații la nivel stilistic și tematic, fără a omite însă prezența unor inerente sincope, ulterior asumate și depășite în evoluția creatoare a autorului.

3. Aureliu Busuioc în căutarea romanului nescris

Necesitatea de a identifica și, ulterior, de a urma un model, acel sistem ideal sau material cu ajutorul căruia pot fi studiate, prin analogie, proprietățile și transformările unui mecanism complex, care poate servi, uneori, ca orientare pentru imitație, este intrinsec asociată cu natura umană (bunăoară, rostirea și scrierea cuvântului sunt performanțe pe care le atingem în copilărie doar urmând un model). În literatură, inclusiv în spațiul românesc, un model se impune nu neapărat din intenția unui scriitor de a deveni *exemplar*, ci, mai degrabă, din nevoia posterității de a se raporta la un reper (este de bănuț că și intuiția anticilor ar fi căutat acest model și, chiar negăsindu-l în variantă scrisă, el exista în mit, rit, datină), viziune formulată de Harold Bloom: „Canonul este, într-adevăr, un etalon de vitalitate, o normă care încearcă să schițeze incomensurabilul” [16, p. 35].

În spațiul literaturii române din Basarabia, povestea romanului este relativ recentă. Evident că evoluția romanului din acest areal geografic, ca orice manifestare culturală, a fost influențată de existența unui mediu social și istoric dramatic și neprielnic. În acest sens, amintim de una dintre caracteristicile operei de artă enunțate de Maurice Blanchot în *Spațiul literar*: „Istoria nu se ocupă de operă, ci face din operă un obiect de care se ocupă. Și totuși, opera este istorie, ea este un eveniment, însuși evenimentul istoriei, și asta se întâmplă pentru că cea mai fermă pretenție a operei este să-i dea întreaga lui putere cuvântului început” [15, p. 303]. Așadar, dincolo de circumstanțele care au dezavantajat, pe alocuri, dezvoltarea romanului din Basarabia, vom privi orice text ca o istorie complexă, un eveniment în sine, o formă de cunoaștere a lumii.

Deși ele sunt mai vechi (dacă ne gândim la romanul *Aglaia*, scriere fondatoare a genului, atribuită unui anonim basarabean), semnele constituirii romanului în stânga Prutului trebuie căutate în perioada interbelică, atunci când se trezește la viață întreaga cultură națională. Ruptă vreme îndelungată de procesul literar național, Basarabia a trăit acut lipsa modelelor literare. Și oricât s-ar fi insistat pe cantonarea în autohtonism, pe promovarea unei literaturi născute într-un spațiu popular, pe refuzul imitației și al împrumuturilor, literatura interbelicilor este totuși în căutarea unor modele noi. Fie că se orientează spre tradiționalism sau că încearcă să cocheteze cu „modernismele” momentului, literații basarabeni se apropie în mod cert de înțelegerea condiției esențiale a literaturii și în special a romanului, condiție pe care o formula limpede Camil Petrescu la 1927: „Literatura presupune firește probleme de conștiință. Trebuie să ai deci, ca mediu, societate în care problemele de conștiință sunt posibile”. Experiența românească a lui Proust impunea și literaturii române din Basarabia preocuparea prioritară pentru fluxul conștiinței, pentru „inefabilul devenirii”, pentru problematica nouă a personalității mutate din

zona clară a rațiunii și voinței în cea a inconștientului arhetipal, pentru subiectivitate în locul obiectivității” [46, p. 101]. Scriitorul basarabean a trăit o dramă de conștiință, iar personajul romanesc din perioada interbelică refulează stările derutatului, inadptatului. Amintim, în acest sens, de câteva texte apărute în această perioadă: *Înapoi* (1935) de Nicolae Spătaru, *Al nimănui* (1937) de Dominte Timonu și *Însemnările unui flămând* (1937) de Ioan Sulacov. Este de remarcat că în romanul lui Sulacov, considerat de Alexandru Burlacu „primul și cel mai caracteristic roman al autenticității” [22, p. 212] în literatura din Basarabia, se produc modificări la nivelul personajului, protagonistul fiind un intelectual cu probleme de conștiință.

Având în față apariții românești sporadice, influențate deseori de ideologia comunistă, scriitorul din perioada postbelică se vede nevoit să reinventeze romanescul. Literatura română din Basarabia „ia avânt” (cu o vorbă a lui Vasile Coroban) „abia după 1950, când încep să apară sistematic narațiuni mari cu teme și problematică variată, iar procedeele literaturii capătă greutatea cuvenită” [57, p. 164]. Să reținem sintagma „procedeele literaturii”, care este o aluzie la faptul că producerea romanului după 1950 lua calea spre modernitate. Prozatori precum Ion Druță, Vladimir Beșleagă, Aureliu Busuioc, Vasile Vasilache nu numai că surprind viața socială sau explorează universul uman, dar ei încearcă să regândească însăși natura romanului.

3.1. Reinventarea romanescului din Basarabia

Activitatea romancierului Aureliu Busuioc pare să fi fost dintru început îndreptată spre regândirea schemelor literare, prozatorul încercând să fie *altfel* în fiecare roman al său, să ofere literaturii din Basarabia noi tipare românești. Astfel, scriitorul explora mai multe modele de artă narativă, fie și numai pentru contextual literar basarabean: romanul epistolar, romanul alegoric, romanul-confesiune, romanul satirico-parodic, romanul cu miză morală, romanul iubirii în condiții-limită ș. a. Având în vedere miza auctorială, romanele lui Busuioc sunt romane ale aspirației, în sensul că ele ofereau modele de artă romanescă. Modest din fire, autorul însuși recunoștea că nu și-ar fi orientat activitatea pe dimensiunea talentului (chiar dacă acesta nu numai că nu-i lipsea, ci era asociat cu rafinamentul): „Fără să fi avut vocația scrisului, m-am băgat totuși în arena literelor, din simplul motiv că existau prea multe lucruri ce meritau atenția unui om care știa, cel puțin, să vorbească, știa cam ce trebuie să însemne literatura în fața căreia se închinase până atunci. Îți închipui, probabil, cam cum arăta firmamentul literaturii noastre la începutul anilor '50” [48, p. 48]. Aureliu Busuioc a simțit că spațiul și timpul apariției romanelor sale era un teren propice pentru a persifla, a satiriza, a parodia. Ironic fiind, scriitorul nu-și declara valoarea de scriitor, conștiința căreia o avea suficient de clară. Reținând modestia acestei mărturisiri, vom recunoaște (asemeni altor comentatori) valoarea de inovator a lui Aureliu

Busuioc care rezidă, pe de o parte, în clara diagnosticare a stării literare de fapt, iar, pe de cealaltă parte, în conștiința necesității subminării structurilor narrative proletcultiste și a regândirii romanescului în context basarabean, unde romanul, rupt (în fond, 50 de ani, sovietici) de evoluția romanului românesc, s-a văzut nevoit să-și inventeze un fel de regim „autonom” de funcționare.

Romanul *Singur în fața dragostei* (1966) a fost publicat mai întâi sub formă de foileton în revista *Nistru* (1965), intrând în circuitul valorilor literare nu doar pentru că aborda problema intelectualului în spațiul rural, ci și pentru că naratorul lua locul autorului, utilizând procedeul mărturisirilor, jurnalului ca forme de comunicare a personajelor cu cititorul. Radu Negrescu și Viorica Vrabie sunt doi tineri intelectuali a căror dragoste se definește prin atracție sentimentală, dar și printr-o unitate de convingeri și principii. Reflecțiile lui Radu, ca o marcă a unei conștiințe (auto)critice, și unele pagini din jurnalul Vioricăi conferă romanului spațiu pentru intimitate, și mai puțin pentru acțiune. Paginile confesive nu realizează o sincopă în narațiune, ci îmbogățesc istoria cu acest monolog feminin: „Și totuși, cât aș vrea, cât de tentată mă simt să închid ochii și să pășesc în urma lui orbește, fără să-mi întorc privirile îndărăt! Chiar de-ar fi să-i contrazic teoria!... Ah, veșnicele lui teorii! Și aceea cu specia umană ce degenerază, și toate celelalte! Le plămădește în serie, în joacă, și se leapădă de fiecare dintre ele de îndată ce născocoște o alta nouă! O joacă, un *exercițiu pentru mâna stângă*, cum le zice el ” [34, p.106]. Jurnalul Vioricăi este o expresie a sincerității. Pentru Radu Negrescu, scrisoarea își pierde funcția de confesiune sinceră și devine un mecanism defensiv: un spațiu al ironiei, al disimulării și al persiflării. El folosește confesiunea nu pentru a-și exprima vulnerabilitatea afectivă, ci pentru a o masca sub paravanul cinismului și al jocului intelectual: „La dracul autoironia în care m-am consumat, acum știu, doar pentru a face impresie! Acum știu și simt că mă voi descoperi în tine și simt că mă voi putea iubi așa nou cum sunt [...]. Mă așez la masă să aștern scrisoarea în care voi minți pentru ultima oară. În numele dragostei noastre...” [Ibidem, p. 130]. Textul acestei scrisori nu mai apare în roman, așa că nu există certitudinea că Radu s-ar fi adunat să o scrie. Jocul dialogic dintre personaje reorientează direcția romanului, care nu este obligat numai să nareze, ci pare a șterge hotarele dintre genuri literare, fiind liric, epic și dramatic în același timp.

O altă experiență ludică, dar originală pentru producțiile românești din Basarabia, este romanul *Lătrând la lună*, apărut în 1997. Modalitățile de exprimare ale ironiei se rezumă aici la comicul de limbaj, dar și la ironia de situație, având în vedere că perspectiva narativă se structurează pornind de la jurnalul intim al șoricarului Enrique, câinele unui savant filolog. Romanul exprimă stările și reflecțiile acestuia privitoare la firea omenească și o proprie filosofie existențială, exprimată printr-un discurs alegoric. Jovialitatea exprimării personajului nu este nici pe departe doar un joc, ci mai degrabă o replică rafinată oferită celor care pretind că sunt

raționali (amintim că stăpânul șoricarului este un intelectual, care a deprins arta scrisului abia la doisprezece ani, odată cu venirea bolșevicilor). Enrique nu se consideră proprietatea Grăsanului și nici nu poate să-și înțeleagă stăpânul când acesta îl consideră infantil: „Dar unde-ai văzut tu, să mi-l arăți! Copil de trei ani care să te tragă de pantaloni când apuci pârjoala cu mâna sau îți scobești dinții cu furculița? Și n-are nici o importanță că o faci pe niznaiul și strigi: *Nu se mai satură potaia asta!* – principalul este că încerc să fac om din tine” [29, p. 10]. Intenția personajului-narator este una nobilă și ea răstoarnă niște raporturi acceptate dintre uman și inuman, rațional și irațional, inteligență și indiferență. Enrique este mai curajos decât orice intelectual al timpului său și am fi tentați, speculând, să admitem că acest personaj reprezintă masca lui Aureliu Busuioc. Tocmai acest joc de perspective face romanul lui Aureliu Busuioc să fie vivace, așa cum sublinia și Arcadie Suceveanu: „Oricât de caustice însă, ironiile lui Busuioc sunt aproape unanim acceptate atât de colegi, cât și de ștabii zilei, ca niște bufonade «necesare», ce dau culoare vieții literare, ca niște supape de defulare, bune să dezamorseze conflicte ori pur și simplu să înveselească banchete, recepții, «vânători regale». Or, miștoul său este mai întotdeauna inteligent și are gust de elită...” [134, p. 78].

Perspectiva romanului-mărturie o aflăm în *Pactizând cu diavolul*, romanul care continuă să bulverseze schemele epicului basarabean. Este mărturia unui timp pe care Aureliu Busuioc l-a trăit, evaluându-și raportul cu adevărul. Autorul atribuie discursul unui personaj inventat, iar în epilog cititorul descoperă că jurnalul a fost păstrat de Elvira, care în toamna anului 1991, a oferit cele două caiete ale lui Mihai Olteanu unui scriitor necunoscut, publicându-le pentru a apăra memoria victimelor regimului opresiv. Mihai Olteanu revine din Banat în Basarabia pentru a-și căuta părinții și surorile deportate în Siberia. În capitolul al II-lea, personajul-narator Mihai Olteanu se problematizează cu privire la ce anume scrie – un jurnal sau memorii – și recunoaște cu modestie și fără pretenții estetice: „nu va fi o probă de op literar, vor fi, repet, însemnările unui martor. Că vor fi solicitate cândva, că nu vor fi, nu pot să știu. Cert este că în condițiile de azi o încercare de a le face publice ar echivala cu o sinucidere” [31, p. 28]. Tânărul care făcuse *școală la români*, revenind în Basarabia, descoperă o lume debusolată. Autorul trădează nostalgia după o patrie idealizată, care între timp a suferit transformări ireversibile. Deși este conștient că timpul schimbă oamenii, el nu se așteaptă la o transformare atât de profundă încât să afecteze însăși limba maternă: „nici prin gând să-mi treacă să regăsesc un neam vorbind altă limbă decât cea suptă odată cu laptele mamei”. Limba reprezintă un reper moral prin care colectivitatea își reflectă propriile valori, prejudecăți și aspirații de emancipare spirituală, legată visceral de maternitate și de apartenență. Schimbarea materialului lingvistic implică o pierdere de identitate, un act de deșrădăcinare.

Fiind declarat *fiul unui dușman al poporului*, Mihai nu reușește să fie admis la facultate decât după ce Krasnovski, un securist prefăcut, va interveni în această chestiune. Mihai nu se va putea afirma nici în plan profesional. În pofida talentului, el rămâne un simplu stilizator de publicație periodică, numele căruia nu va apărea niciodată. În planul construcției românești, sunt foarte nuanțate diverse tipuri umane, așa cum observa și criticul Vitalie Ciobanu: „Autorul desfășoară o galerie diversă de caractere: contele S., aristocrat rus alb întemnițat de comuniști, o proprietăreasă inimoasă, primii demagogi komsomoliști, muncitorul necalificat (amator de relaxări bahice), redactorul șef al ziarului de partid unde lucrează Olteanu – un tip frust și cinic, dar complexat în fața intelectualului de școală veche – , și, bineînțeles, securistul, în dublă ipostază: de ipocrit insidios și de brută perfidă” [48, p. 159]. În plus, este de remarcat că și în *Pactizând cu diavolul* sunt inserate scrisori ale personajelor feminine, mama și surorile lui Mihai, care impresionează prin sentimentalism și dramă interioară. Așadar, deși este un roman de ficțiune, mărturisirea lui Mihai Olteanu rămâne una exemplară în ceea ce privește relația care ar trebui să se înfiripe între un scriitor onest și realitate.

Plăcerea jocului, cât și conștiința lucidă a receptării actului artistic îl motivează pe Aureliu Busuioc să conceapă romanul parodic *Hronicul Găinarilor*. În încercarea de a decodifica semnificațiile romanului, criticul Andrei Țurcanu observase că ironia și persiflarea sunt modalitățile predilecte de construcție a scriiturii românești busuiociene: „Același ochi atroce al râsului îl redescoperim și în „Hronicul Găinarilor”, roman-parodie a istoriei Basarabiei din ultimele două secole, narațiune-parabolă a hibridizării unui popor, a căderii sale în derizoriu și neant. Este romanul deconspirării tuturor clișeele istoriografice (sovietice și a celor foarte recente vehiculate în jurul ideii de Istorie integrată a Moldovei) și a tuturor utopiilor (mai vechi sau mai noi) încercate pe ființa națională a românilor din stânga Prutului” [143, p. 23]. Neamul Găinarilor are *talentul* imoralității, al hoției și al beției, iar culmea ironiei este surprinsă în finalul romanului, atunci când locuitorii Roșcoveților aplaudă în semn de identificare cu neamul Găinarilor, cu ocazia inaugurării Casei-Muzeu *Piotr Avadanov*, fără urmă de condamnare, remușcare sau dorință de a reorienta cursul istoriei. Sub aspectul scriiturii, naratorul va oferi câteva explicații *curiosului* cititor: „Departate de mine să condamn stilul prozei contemporane, nicio literatură nu poate progresa fără mișcare înainte, atâta doar că în perioada de coagulare și sedimentare a suspensiei din care se naște orice curent sau direcție se mai și exagerează (sau ni se pare nouă, celor mai rămași de timp, că ar fi așa![...] Dar scriu toate acestea nu pentru a aproba sau a dezaproba noua proză, sunt sigur că și fără mine lucrurile merg cum trebuie, în albia lor firească, le scriu pentru a dovedi că sunt un contemporan al propriei vârste, pentru a afirma că nu mă țin de stilul clasic din vocație, ci de nevoie. (Ah, provincialismul acesta mascat cu un

nume frumos: epigonism...)" [27, pp. 21-22]. Este important de remarcat sinceritatea cu care își justifică propria opțiune pentru stilul clasic: nu din „vocație”, adică dintr-o chemare interioară irepresibilă, ci „de nevoie” – probabil o nevoie de coerență, claritate, structură sau poate chiar de a se menține fidel propriei forme de expresie. Astfel, autorul își asumă locul în prezentul literar, declarând că este „un contemporan al propriei vârste”, idee ce sugerează atât conștientizarea timpului în care trăiește, cât și limitările (sau alegerile) ce derivă din această conștientizare. Anunțând că este de orientare clasică, urmând modelul cronicarilor, Aureliu Busuioc se distanțează atât de mult de tradiție, încât oferă un model pentru proza postmodernă, pentru care aluzia, intertextul, parodia vor fi caracteristici definitorii. Prin intermediul acestui roman parodic, Aureliu Busuioc oferă literaturii din Basarabia un model de atitudine scriitoricească, de atitudine morală față de propriul neam și destin.

Prin urmare, rolul prozatorului Aureliu Busuioc în literatura din Basarabia a fost acela de a reinventa romanescul, reușind să ilustreze ideea că romanul poate fi *altfel*, dezrobit de frica de a naște literatura din joc. Așadar, pentru Busuioc, de altfel, ca și pentru mulți prozatori originali, romanul „face din viață un destin, din amintire un act folositor, iar din durată un timp dirijat și semnificativ [...]”. În evidența intenției sale, sesizată în claritatea semnelor românești, recunoaștem pactul care leagă, prin intermediul întregii solemnități a artei, scriitorul de societate” [10, p. 34]. Așadar, este cât se poate de limpede că opera lui Busuioc exprimă aspirația scriitorului de a reorganiza tiparele românești. Valorificând parodia, confesiunea, alegoria, ironia, Aureliu Busuioc inovează privind înapoi și înainte, surprinzând uneori prin reluarea tradiționalismului, alteori prin paradoxuri neașteptate, dar întotdeauna prin conștiința clară de a oferi un model artistic pentru scriitorul din Basarabia. Rămâne de văzut care au fost sursele, lecturile, modelele care l-au format pe Aureliu Busuioc și i-au deschis perspective spre noutate și cum au influențat scrierile sale evoluția romanescului în literatura contemporană.

3.1.1. Paratextul în decriptarea romanelor lui Aureliu Busuioc

Descoperirea textului artistic presupune un tip de comunicare, orientată, pe de o parte, spre înțelegerea codului lingvistic utilizat de autor, iar, pe de altă parte, solicită depășirea lecturii lingvistice a textului, prin descoperirea sugestiilor artistice. Acest tip de comunicare este eficientă numai atunci când lectorul este inițiat în studiul tuturor semnelor care există în text, dar și în afara textului. Semnalele-accesorii, care au deseori rolul de a incita sau de a facilita lectura, de a problematiza sau de a contextualiza, cum ar fi titlul, epigraful, prefetele, postfetele, sunt prezentate în teoria literară drept *paratextualitate*.

Să comparăm câteva definiții ale paratextualității, fără a urmări intenția de a formula o definiție cuprinzătoare, pentru că, așa cum sublinia Reinhart Koselleck „a înțelege sau a conceptualiza ceva înseamnă că omul este, într-un mod cu totul particular, o ființă cu darul limbajului, de care se folosește frecvent [...]. De îndată ce omul trece din această condiție generală a sa și reflectează la conținuturile conceptelor și la experiențele concrete și reale descrise lingvistic de aceste concepte, el a și început să lucreze la transformarea conceptelor” [91, p. 55]. Prin urmare, de-a lungul timpului, este firesc ca noțiunile, conceptele să fie redefinite, căutându-se o abordare sintetică.

Gérard Genette a fost primul care a propus o prezentare a paratextului, desemnând un fenomen mai larg, numit *architextualitate*: „Introduc, în sfârșit, [...] acea relație de includere care unește fiecare text cu diversele tipuri de limbaj de care aparține. Aici vin genurile și determinările lor deja întrevăzute: tematice, modale, formale, și altele. Să le numim pe toate astea, cum se înțelege de la sine, arhitext și architextualitate, sau pur și simplu, arhitextură...” [76, p. 82]. Cercetătorul atenționează că nu ne putem încrede întotdeauna în paratext, pentru că acesta poate fi un mijloc de manipulare, de influențare a lecturii, dar nici nu-l putem neglija. Având scopul de a informa și de a convinge, paratextul se referă la: titlu, subtitlu, intertitlu, prefață, postfață, nota editorului, notele marginale, supracoperta ș. a. De-a lungul timpului, formele de expresie paratextuale au evoluat (de la titluri explicative, transparente, în evul mediu, la formule titulare simbolice sau chiar absente, în modernitate și postmodernitate; de la prefețe arborescente, la marii cronicari, la sugestii sumare și aluzive, ludice sau parodice în literatura postmodernă), dar intenția auctorială a rămas aceeași, în esență, - aceea de a spune ceva în afara textului, de a pregăti lectura, de a oferi un ghid, o provocare, înainte de text sau după ieșirea din text. Studiul lui Gérard Genette este important și pentru că ne ajută să privim paratextul ca o formă de limbaj, care nu este străin creativității. Bunăoară, distribuirea unui text în părți, capitole, nu este doar un principiu de ordine, dar este, în același timp, și un mesaj artistic, intenția căruia trebuie descifrată, pentru a avea o imagine de ansamblu a textului literar.

Anca Davidoiu-Roman semnală în studiul *O istorie a paratextului în proza narativă românească*: „Deși teoreticianul francez este cel care a impus termenul, oferind în același timp o imagine generală a acestui ansamblu de practici discursive, nu el este primul care a observat însemnătatea frontierelor textului publicat. În fond, conștiința importanței numelui autorilor, a titlurilor și a prefețelor este foarte veche” [61, p. 18]. Într-adevăr, textul a intrat în lume, a început să fie citit și cunoscut, inclusiv pentru paratextul original al acestuia. Să ne gândim doar la două titluri din literatura antichității. Formula titulară a sumero-babilonienilor, *Epopeea lui Ghilgameș*, pune în evidență eroul, care se definește prin dorința comună tuturor de a depăși

condiția de muritor. Eposul grec a ținut, prin indicații paratextuale, (pe lângă referința la specia literară), spre un spațiu, un suprapersonaj care determină conflictul din *Iliada* de Homer. Cu siguranță, forța de expresie a acestui text ar fi fost diferită dacă Homer i-ar fi zis *Epopoea lui Ahile sau Hector*. Mândra cetate devine axă a unui titlu determinant pentru subiectul operei. Mai mult decât atât, articole și studii dedicate interpretării punctuale a elementelor paratextuale au apărut în timp, ceea ce ilustrează valențele artistice ale paratextului și interesul cercetătorilor pentru această dimensiune a comunicării. Unele dintre aceste contribuții au fost sistematizate de Philippe Lane în *Periferia textului*. Printre acestea, amintim de Claude Duchet cu articolul «*La Bête humaine*»: *elements de titrologie romanesque*, Léo Hoek cu studiul *Pour une sémiotique du titre*, Jacques Derrida cu studiul analizei discursului prefațial *La Dissémination*, Antoine Compagnon cu studiul rolului citării *La second main ou le travail de la citation* ș. a.

Astfel, paratextul are rolul de a asigura textului o formă care să corespundă obiectivelor explicite sau implicite ale autorului. O clasificare clarificatoare a elementelor paratextuale este cea oferită de Philippe Lane la începutul studiului său: „Paratextul desemnează un ansamblu de producții discursive care însoțește textul sau cartea, cum ar fi: coperta, supracoperta, textul de prezentare, dar și reclama, catalogul sau nota asupra ediției. Toate acestea țin de responsabilitate editorului și a colaboratorilor săi (printre care secretarii de editură, coordonatorii de colecții, atașații de presă): este vorba de *paratextul editorial*. Această prezentare poate să aparțină și autorului: titluri, dedicații, epigrafe, prefețe, note etc., în acest caz fiind vorba de *paratextul auctorial*” [94, p. 11]. Există situații când paratextul editorial prezintă avantaje pentru ființa textului (bunăoară titlul *Enigma Otiliei*), dar, de cele mai multe ori, autorul își decorează textul cu elemente sugestive. În cele ce urmează ne propunem să analizăm paratextul auctorial al romanelor lui Aureliu Busuioc, care, având o intenție expresivă, pot incita lectura prin metafore originale sau pot surprinde prin directitudine și claritate. Desigur, nu intenționăm să înlocuim puterea textelor lui Aureliu Busuioc cu expresivitatea paratextului, recunoscând că acesta din urmă nu are forță de expresie decât în relație cu textul. Prezentăm în continuare câteva observații generale privitoare la funcția paratextului în romanele lui Aureliu Busuioc. Această analiză este motivată de natura ludică a romancierului, pe de o parte, care a căutat să fie original, direct sau sentimental chiar în elementele exterioare textului. Pe de alte parte, indicii paratextuali pot oferi informații importante pentru interpretarea ulterioară a textelor.

Apariția titlului, ca formă a numelui operei literare, a fost necesară, la origini, pentru a diferenția textele puse la dispoziția cititorului. Anca Davidoiu-Roman sistematiza câteva tipuri de titluri. Bunăoară, cercetătoarea amintea de clasificarea lui Genette, care stabilea titluri: „*tematice*, atunci când vizează conținutul cărții, și *rematice*, când se referă la literatură, când

vizează textul însuși ca operă și ca obiect, când trimit la apartenența de gen sau de specie a textului” [61, p. 46]. Majoritatea titlurilor folosite de Aureliu Busuioc sunt titluri tematice, excepție făcând titlul romanului *Hronicul Găinarilor*. Acesta este un titlu mixt, care include un element rematic, substantivul articulat hotărât *Hronicul*, și supranumele ironic oferit dinastiei ce nu va avea sfârșit niciodată: *Găinariii*. Formula titulară este o metaforă, care se construiește prin finețea râsului lui Aureliu Busuioc, ironie care are drept scop să prezinte cititorului un roman-parabolă al istoriei Basarabiei din ultimele două secole. În mod sigur, Aureliu Busuioc nu este un continuator al tradiției cronicarilor evului mediu, dar rămâne un observator al unui trecut dureros al basarabenilor, istorie care poate justifica, multe complexe și „păcate” ale neamului. Din această perspectivă hermeneutică, forța de comunicare a lexemelor care formează un titlu, este nemărginită: „Dintre toate artele nici una nu folosește un material atât de abstract ca literatura. Sunetul muzicii este infinit mai supus analizei matematice decât vorbirea (în ultimă instanță, cuvântul). Într-un fel, cuvintele sunt superioare sferei, cea care din punct de vedere al geometriei reprezintă maximum de conținut cu minimum de formă. Cuvântul este o sferă care se contemplă pe ea însăși” [132, p. 20].

Titlul este însoțit de un subtitlu prin care autorul, se pare, se autodefiniște: *ivit lumii de către domnia mea Aureliu Busuioc, grămătic*. Subliniem formula de politețe *domnia mea*, care prin autoreferențialitate și subtilitate, reușește să câștige adeziunea și chiar simpatia cititorului. Apoziția din finalul subtitlului poate fi interpretată ca o trimitere la funcția secretarului sau scriitorului din cancelaria domnească sau boierească. În realitate, acest semn paratextual nu este nici pe departe unul transparent, fiindcă romancierul se joacă serios cu cititorul său, titlul sugerând, ca și întreg romanul, o filozofie a istoriei naționale: „Nici vorbă de legendă sau născocire – totul săvârșit cu martori ocular, totul păstrat cu sfințenie în memoria contemporanilor și urmașilor, deși, în lipsa prezenței unui Costin sau Neculce, nu s-a inserat nimic în letopisețele vremii... Și încă una: amețit de pe băncile școlii de rigidul Ureche și îmbrobodit de romanticul Neculce cu ale lui „O samă...”, cititorul mai săritor la paiul vecinului decât la bârna proprie poate găsi în lucrarea de față unele momente de pastişă sau chiar de plagiat! Mă grăbesc să-i sting nobila indignare de la bun început: totul e făcut cu bună știință, mobilul acestei riscante întreprinderi nu a fost altul decât acela de a da, în lipsa unor cronici latine sau slavone, oarecare virtuală patină sărăcuței relatări prezente” [27, p. 14]. Cât de exactă este această precizare: *totul e făcut cu bună știință*! Desigur, scriitura lui Aureliu Busuioc își conturează tonul chiar prin formulele paratextuale caracterizate de expresivitate și comunicare directă cu cititorul.

Pe lângă acest titlu tematico-rematic, Aureliu Busuioc utilizează pe larg titluri tematice. Să analizăm câteva dintre acestea. La apariția primului roman, scriitorul s-a anunțat a fi

promițător cu un nou tip de artă narativă, care renunța la povestirea calmă din spațiul basarabean și pleda pentru o narațiune cu nerv parodic, ironic, dar și sentimental. În studiul lui Vasile Coroban *Romanul moldovenesc contemporan* remarcăm o receptare imediată a noii formule narative utilizate de Aureliu Busuioc: „romanul e interesant prin faptul că autorul nu-și face chipuri cioplite, zugrăvind pe ele virtuți idilice abstracte, pentru ca să bată mătânii în fața lor, ci privește mai real, mai obiectiv la lucruri și la oameni” [57, pp. 227-228]. Titlul romanului *Singur în fața dragostei* anunță un erou, o stare a personajului central. Formula titulară este explicită, iar ecoul ei rămâne recognoscibil în mărturisirea finală a personajului Radu Negrescu: „Am nevoie de tine! Tu mă poți ajuta acum. Nu mă lăsa singur în fața dragostei. Nu mă lăsa singur cu mine însumi... Am să mă mint iar. Și am să mă pierd” [34, p. 129]. Protagonistul este un intelectual, însă directitudinea titlului îl dezvăluie drept un sentimental, căci: „și eroul arogant, care, eventual, a fost dojenit atât de mult de cititor, pe parcursul lecturii, nu este cel drept care se dădea. Cinismul lui nu este decât mască, după care, așa cum vom observa în final, se ascunde un ins sensibil și vulnerabil” [50, p. 32].

Un alt titlu tematic care se caracterizează prin transparență este *Pactizând cu diavolul*. Iată ce observație face criticul Eugen Lungu pe supracoperta cărții apărute la editura *Cartier* la cea de-a patra ediție: „Titlul, ușor publicistic –*Pactizând cu diavolul*–, nu strălucește prin originalitate, dar se remarcă prin directitudine. Transparența lui este cea mai bună recomandare pentru un cititor avid să afle totul dintr-o sursă bine documentată și credibilă artistic”. Romanul, cu vădite accente autobiografice, rescrie un timp al lipsei de libertate, o dramă a tânărului basarabean, înfățișându-se ca un caiet al scriitorului identificat cu personajul-narator: „Cred că și un copil ar înțelege că Mihai Olteanu sunt eu. Și n-are niciun rost s-o fac pe scriitorul, sunt și așa grafomani destui [...]. Că voi fi la persoana întâi, la a doua sau la a treia, nu trebuie să mă preocupe. Principalul e să-mi fie depoziția cinstită, corectă și (auto)nemiloasă” [31, pp. 28-29]. Mihai Olteanu este un tânăr lucid care la finalul romanului acceptă, ca o falsă salvare, un pact cu „diavolul” pentru a-și revedea surorile rămase singure după moartea părinților: „Cred că pentru prima oară în lume ar fi putut vedea oamenii un semn de-al lor rugându-se lui Dumnezeu să-l ajute la încheierea unui pact cu diavolul...” [Ibidem, p. 239]. Evident că personajul trăiește o dramă psihologică, încercând de-a lungul romanului să nu renunțe la principiile sale, chiar și atunci când se îndrăgostește de Elvira, un agent al securității. Însemnările din caietul lui Mihai Olteanu se încheie cu o interogație retorică care trimite la titlu: „Ah, oare pactizând cu diavolul, poți ajunge înger”?

Măcinat de lupta dintre adevăr și minciună, Mihai Olteanu amintește de prototipul cultural al pactului nefast apărut în celebra tragedie a lui Goethe, *Faust*, în care doctorul Faust

acceptă ca spiritul Mefistofel să-i devină sclav în lume pământească, privilegiindu-l prin daruri lumești, cu condiția ca raporturile să se schimbe în lumea eternității. Din nefericire, pactul presupune și jertfa de sânge omenesc. Concluzia neînțeleptului pact este sintetizată în dialogul dintre Faust și duhul rău: „*Faust*: Dar ce sunt eu, de nu mi-e cu putință / Să-mi pun coroana slavei omenеști, / la care jinduiește întreaga-mi ființă? *Mefistofel*: Ești, pâ’n’ la urmă, doar acel ce ești”. Prin urmare, titlul romanului *Pactizând cu diavolul* anunță direct și finalul destinului personajului, mărturisit în epilog de Elvira după patruzeci de ani de la moartea lui Mihai: „V-am adus un caiet în care, acum aproape patruzeci de ani, soțul meu sau, mai precis, cel ce n-a ajuns să-mi fie soț de drept, Mihai Olteanu, pe atunci ziarist, a făcut unele însemnări. El a fost ucis de Securitate, deși versiunea oficială a fost sinucidere...” [31, p. 241].

La fel de incitant este formula titulară care reprezintă o replică a personajului central, un enkavedist ce elogiază sistemul comunist în *Spune-mi Gioni*. La apariția romanului, Maria Șlehtițchi observa: „romanul suscită interesul cititorului înainte de toate prin mesajul său, prin curajul autorului de a opera disecția transversală și orizontală a unei lumi din umbră, de sforari și adulmecători[...]. De cea mai stringentă actualitate deci, *Spune-mi Gioni* este primul roman la noi care abordează dezavuabil un subiect considerat până de curând tabu, o realitate despre care s-a tăcut ostentativ” [135, p. 48]. Formula titulară, de altfel, ca și întreg romanul, este înșelătoare prin ambiguitate. Romanul trebuie citit în direcția opusă a mărturisirilor personajului care este un impotent, un individ lipsit de cultură și individualitate: „Săgețile parodiei demolează pilonii construcției iluzorice a literaturii realist-socialiste, autorul propunând o variantă alternativă de viziune asupra acelei lumi în agonie – Basarabia în secolul XX” [81, p. 31].

Titlul este urmat de un subtitlu care amintește de tradiția clasică a asumării funcției explicative a titlului: *Spune-mi Gioni! sau Învățăturile veteranului KGB Verdikurov către nepotul său*. În același timp, titlul pare să parodieze unul din primele modele didactice din literatura română, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, care conținea sfaturi utile cu privire la modul în care trebuia condusă țara. Învățăturile veteranului KGB de 77 de ani, un oarecare Ivan Alexandrovici Tarabanța, care a ajuns Verdikurov, sunt adresate nepotului de la frate, Traian. Gioni este un nume fals, dezvăluind o personalitate fadă: „După primele contacte cu cineva, uneori chiar după primul, îi propuneam să lăsăm la o parte chestiile de protocol: „Spune-mi Gioni!” îl rugam[...]. Acest „Spune-mi Gioni!” a deschis multe inimi și a dezvăluit multe taine...” [35, p. 323]. Sarcasmul naratorului ajunge la culme în cuvintele de încheiere ale romanului-epistolă: „La un moment dat te rog: „Spune-mi Gioni! Simplu – Gioni”. Tu îmi spui, și discuția noastră adaugă un plus de căldură și intimitate [...]. Spune-mi Bill, spune-mi Jack!” [Ibidem, p. 343]. Aceste apelative, care se pare că făceau parte din arsenalul secret al

comunicării securiste, sunt la fel de ridicole ca și ideologia personajului, ca și nostalgia prostească în fața unui sistem apus care a nenorocit destine.

Prin urmare, fie că are o funcție informativă, fie una expresivă, titlul este o modalitate de a sensibiliza cititorul, un mijloc poetic ce definește stilul operei literare. Romancierul Aureliu Busuioc este inventiv, impresionează prin accesorii paratextuale originale, metaforice și ironice.

Chiar și în absența unei dedicații, orice text literar are un destinatar, cititorul. Născut din plăcere sau din nevoia comunicării de sine, textul trăiește numai atunci când este răsfoit, interpretat, poate chiar parodiat. Lipsa unei dedicații ar putea semnifica fie că nu vizează explicit o persoană, fie că este prea lungă lista destinatarilor și nu merită a fi publicată. Analizând romanele lui Aureliu Busuioc, observăm că ele valorifică pe larg dedicațiile nepretențioase și, mai degrabă, familiale. În acest sens, Anca Davidoiu-Roman, în studiul amintit mai sus, remarcă: „În cazul în care dedicația se îndreaptă către o persoană privată, în numele unei relații familiale, amicale etc., este posibil ca lectorul să resimtă o oarecare frustrare, neștiind despre cine este vorba, dar, în același timp, să devină curios și, deci, atras de lectura efectivă a textului. Mai mult, dedicația, în măsura în care dedicatarul rămâne anonim pentru lector, neidentificabil, întărește aspectul fictiv al enunțării textuale, funcție asemănătoare contractului de ficțiune al prefetei” [61, p. 93]. Răsfoind biografia lui Aureliu Busuioc recunoaștem personajele cărora le sunt dedicate unele texte, dar miza acestora este una sentimentală, oferind importanță relației pe care a avut-o scriitorul cu familia. Iată de ce, destinația romanelor lui Aureliu Busuioc este ambiguă, pe de o parte, textul vizează o persoană apropiată, un dedicatar, iar, pe de altă parte, opera este îndreptată spre cititor: „Prezența dedicației la granița unui text conține întotdeauna un mesaj echivoc, o ambiguitate în ceea ce privește destinația; dedicația vizează tot timpul cel puțin doi destinatari: dedicatarul, bineînțeles, dar și cititorul, din moment ce este vorba despre un act public în legătură cu care lectorul este luat întrucâtva drept martor” [Idem].

Funcția dedicației, în cazul romanelor lui Aureliu Busuioc, este aceea de a dirija lectura, de a prezenta un aspect afectiv al scriitorului, dar semnificația acesteia devine transparentă numai după lectura integrală a romanelor. Să analizăm câteva situații. Romanul *Lătrând la lună* are următoarea dedicație: „Pentru nepoțica Sanda, prietena lui Enrique, am scris cu dragoste această carte”. Sanda este un personaj real care devine prototip pentru personajul episodic din roman, nepoțica, ce-l vizitează pe Grăsan și este captivată de șoricarul Enrique. În nota editorului se face o precizare importantă, oferindu-ne o cale de interpretare a dedicației: „Cât privește compartimentul de care ar fi trebuit să țină cartea – ficțiune sau realism socialist –, las rezolvarea dilemei la latitudinea marelui public cititor...” [29, p. 8]. Prin urmare, naratorul îi oferă cititorului posibilitatea de a hotărî cum vrea să citească acest roman, inclusiv dedicația, fie ca o

parte a realității sau ca o componentă a ficțiunii literare. Finețea acestei ambiguități afirmă calitățile scriiturii lui Aureliu Busuioc, care nu putea trece neobservată în epocă, deși impunea o abordare delicată a noului stil romanesc.

O altă dedicație ce relevă sentimentalismul zeflemistului Aureliu Busuioc este cea care însoțește ultimul roman al autorului *Și a fost noapte...*: „În memoria lui Tanți”. Romanul a fost scris după pierderea soției sale și este un exemplar al unei povești de dragoste pe care autorul ne-o înfățișează drept legendară: „a intrat într-o cafenea micuță, alături de care se afla un monument funerar din marmură albă, în vaza căruia se schimbau săptămânal florile. Legenda spune că, sub piatra funerară, se află fostul proprietar al unei mici fabrici de brânzeturi și soția sa, pe care el a răpit-o din ghearele KGB-ului, direct din Siberia... După moartea soției, el a vândut fabrica, iar banii i-a depus la o bancă pentru a susține ritualul cu florile” [33, p. 106]. Surprinzător, dar acest roman, scris dintr-o răsuflare, este unicul care conține în final o altă formă de comunicare paratextuală, iconicul. Se reproduce imaginea plăcii funerare cu numele cuplului din roman, semnal ce urmărește, se pare, seducerea cititorului. De fapt, ultimul roman este o pagină scurtă din istoria a doi îndrăgostiți ce luptă cu atrocitățile războiului, iar miza lui Aureliu Busuioc a fost, de această dată, una sentimentalistă, așa cum declara în discursul rostit la lansarea romanului în 2012: „vreau să las în urma mea o amintire plină de... nici nu știu de ce... De fapte mai mult sau mai puțin bune, de hotărâri mai mult sau mai puțin idioate, de tot ceea ce este viața unui om, la urma urmei [...] să fiți întotdeauna îndrăgostiți”.

În aceeași cheie a expresiilor familiale se prezintă și dedicația romanului *Spune-mi Gioni!*: „Dedic această carte soției mele, Tanți, copiilor Mariana, Corneliu și Tania, nepoțelei Sanda, care m-au răbdat atâta și, posibil, mă vor mai răbda un pic”. Această dedicație colectivă considerăm că este un mesaj oferit tuturor basarabenilor, implicit, tuturor cititorilor săi. Romanul exprimă durerea scriitorului față de unii care se lasă amăgiți, fără ca să gândească, de manevrele politice și ideologice ale unor sisteme. Satirizând spiritul militant al personajului în fața partidului comunist, naratorul subliniază cât de ridicol este să susținem o cauză pierdută, inumană. Romanele *Pactizând cu diavolul* și *Spune-mi Gioni!* prezintă, așa cum sublinia Vitalie Ciobanu, „specialitatea” narațiunii lui Aureliu Busuioc, în sensul că nu își asumă anumite „pretenții monumentale, ci „tăieturile transversale”, „feliile” de istorie trăită, situațiile semnificative și determinante ale unui destin individual, segmentii unei mașinării colosale – sistemul totalitar –, întrezărindu-se, vag, în spatele porțiunii de scenă, decupate de spotul artistului” [50, p. 269].

Așadar, cu sau fără dedicații, romanele lui Aureliu Busuioc amintesc de grija prozatorului de a înțelege destinul basarabeianului. Dedicățiile alese de scriitor sunt formule sentimentale,

sporind apropierea scriitorului de cititor prin sinceritate și simplitate. Indicațiile paratextuale ale romanelor lui Aureliu Busuioc își limpezesc sensurile după lectura integrală a operei. Titlurile, dedicațiile, prefețele de autor nu sunt lipsite de originalitate, dar sunt mai degrabă modalități prin care autorul câștigă simpatia publicului. Paratextul este un element anticipativ, dar și o cheie la care interpretul trebuie să revină după lectură pentru a surprinde jocul ironic, parodic utilizat de scriitor.

Citite și prin prisma funcției paratextului, romanele lui Aureliu Busuioc dezvăluie o istorie a Basarabiei în perioade tulburi de tranziție: „Ancorate solid în unele evenimente memorabile, evocările lui Aureliu Busuioc nu sunt scrise în formula tradițională de frescă istorică, ci glisează între ficțiune politică, memorii și literatură de documentare. Lumea prefigurată este una a tranziției interminabile și a repercursiunilor acesteia asupra aspectului moral al unor indivizi” [81, p. 29]. Textele lui Aureliu Busuioc trădează autorul sensibil care a ales să se ascundă în spatele ironiei. Adevărul din spatele poveștilor relatate este rezumat, tot în cheie paratextuală, ca un motto al romanului *Pactizând cu diavolul*: „Sunt basarabean. Cu asta am spus totul. Și anume aici ar trebui să pun punct, dar... Dar mai sunt niscai chițibușuri, pentru că una e să fi fost basarabean la începutul secolului nouăsprezece și cu totul alta e să fii la jumătatea veacului douăzeci” [31, p. 5].

Prin urmare, analiza titlurilor, dedicațiilor romanelor lui Busuioc ne-a oferit ocazia de a constata că paratextul are o funcție ancorată în intenția scriitorului care ghidează lectura, contextualizează istoric, cultural sau biografic opera, orientează interpretarea și stabilește relația cu cititorul. Studiul elementelor paratextuale devine un mijloc de a decodifica opera – o pânză complexă de semne și simboluri artistice.

3.1.2 Implicații ale scriiturii diaristice în romanele lui Aureliu Busuioc

Prezentând unele din cele mai importante procese care se desfășoară în mintea lectorului în timpul descoperirii unui text, Orhan Pamuk sublinia că „A citi un roman înseamnă a ne întreba încontinuu, chiar și în acele momente în care ne cufundăm cel mai tare în poveste: cât din ea este închipuire și cât este realitate?”. Raportul care se instituie între realitate și ficțiune este, desigur, un subiect de interes pentru cititorul naiv, care ar fi tentat să interpreteze orice fapt românesc prin aluzii biografice. În cazul lui Aureliu Busuioc, experiența autobiografică, se pare, este valorificată intens în prima parte a romanului *Pactizând cu diavolul*, fapt semnalat de critica literară încă de la apariție. Dar adevărul este că nu poate fi interpretat niciodată un text în afara unei experiențe trăite, fie una istorică, culturală, literară. Tot ce este *închipuire* în textul literar, dar îl convinge pe cititor prin autenticitate, conferă forță artistică romancierului.

Uneori prezența autorului este subtilă, aluzivă sau deghizată într-un procedeu compozițional, o tehnică discursivă care lasă loc personajului să se pronunțe. În acest sens, scriitura diaristică este un spațiu propice confesiunilor, consemnărilor intime, meditațiilor filozofice, retrospecției și introspecției, care nu este aplicată numai la scrierea jurnalului ca specie literară. Elementele de jurnal nu sunt o noutate absolută a romanelor lui Aureliu Busuioc, dar confidența, rememorarea netrucată era necesară și urmarea scopul de a lărgi unghiul narațiunii, conferindu-i un plus de autenticitate.

Prima instanță narativă din romanul *Singur în fața dragostei* recunoaște că există la mijloc un secret profesional, o taină prin care ar fi ajuns în posesia jurnalului intim al Vioricăi Vrabie și inserează 21 de pagini diaristice în confesiunea personajului Radu Negrescu: „Cum am aflat de acest caiet și cum am reușit să-l răsfoiesc, e o întreagă poveste, iar dacă n-o istorisesc aici, o fac nu pentru că m-aș teme să vă plictisesc, dimpotrivă! Ci pentru că e vorba de un secret profesional, și, nu trebuie să vă explic, știți prea bine cât de greu e să afli de la cineva o taină de breaslă!” [34, p. 27]. Critica literară a oferit un spațiu antieroului Radu Negrescu, lăsând în umbră observațiile Vioricăi Vrabie care sunt o altă perspectivă de a privi, în fond, aceleași evenimente. Iată, bunăoară, interpretarea lui Mircea V. Ciobanu care nu mai are temeii dacă urmărim discursul diaristic: „...Viorica e un personaj mult mai plat, mai previzibil, fără evoluții paradoxale, fără intrigă în parcursul ei. E ceea ce s-ar putea numi «personajul pozitiv», care este simpatcă de la început până la sfârșit” [47, p. 38]. În primul rând, Viorica nu este un personaj lipsit de complexitate și nici nu se manifestă întotdeauna previzibil. Într-o însemnare nedată (între 3 și 13 octombrie) observăm spiritul răvășit al personajului de încercarea retrospectivă prin care vrea să se salveze într-un moment de criză: „Mi-am amintit azi de tata. Nu știu de ce, probabil pentru că am primit o scrisoare de acasă [...]. Mă străduiesc adesea să mi-l imaginez, pentru că nu-l țin minte precis cum arăta. Zadarnic. Îmi apare în față doar o umbră cu mici amănunte, disparate, cunoscute, apropiate, dar o imagine completă nu se încheagă niciodată” [34, p. 53]. În al doilea rând, lumea interioară a Vioricăi Vrabie nu este lipsită de intrigă și evoluție. O dovadă în acest sens o constituie însemnările ei din 10 noiembrie: „E greu să fii femeie. Avem noi, femeile, obiceiul să ne doară inima de toți și de toate, și poate așa aș explica cele ce se petrec în mine” [Idem, p. 88]. Și nu în ultimul rând, simpatia nu este trăită numai pentru Viorica, dar, la fel de atractiv devine și Radu prin nonconformismul și inadaptarea sa, fiind măcinat de incertitudine și derutat de neîncredere.

Deși implicațiile acestui jurnal sunt cât se poate de valoroase, se pare că intimitatea pe care o presupune discursul diaristic a provocat pe unii interpreți ai romanului să-și formuleze alte așteptări. Iată ce nota, în acest sens, Vasile Coroban: „Jurnalul intim ca formă de caracterizare a

Vioricăi Vrabie nu e prea fericit ales, notațiile ei, pe alocuri prea «poetice» sau exaltate, nu descoperă o a doua natură a ei, cum ar fi fost firesc...” [57, p. 227]. Nu trebuie să ne așteptăm ca un jurnal să fie lipsit de poeticitate, de meditație, iar observațiile Vioricăi nu fac decât să-i întregască imaginea pe care ne-o creionează Radu. Dacă romanul ar fi avut o perspectivă omniscientă, am fi putut bănui că inserarea unor pagini de jurnal trebuie să prezinte unele revelații absolute cititorului. În cazul lui Busuioc, perspectiva este subiectivă și noi îl putem suspecta continuu pe Radu că ne-ar prezenta o imagine nu tocmai adevărată asupra evenimentelor. În această ordine de idei, jurnalul personajului feminin este o confirmare a poveștii narate de Radu Negrescu, dar care nu este lipsită de exprimări ale decepției, analize, retrospective, ce individualizează discursul personajului. Mai mult, criticul, amintit mai sus, susținea că romanul ar fi avut de câștigat dacă autorul ar fi prezentat câteva din observațiile lui Spănu, care ar fi oglindit distanța dintre viziunea conformistă a directorului și îndrăzneța încercare a tinerei învățătoare de a schimba lucrurile în lumea satului. În fond, această diferență este cât se poate de evidentă, chiar și în lipsa unui jurnal care să aparțină directorului lipsit de o pregătire intelectuală profundă și de o vocație pedagogică reală (prea multă eleganță și stil i s-ar fi oferit acestui personaj, dacă ar fi ținut un jurnal!).

Personajul-narator din romanul autobiografic *Inocenții* de Ioana Pârvulescu formula, oarecum filozofic, raportul care se instituie între eul rostitor și amintirea trecutului: „Câtă răbdare și cât noroc îți trebuie la recitare, până să dai de capăt șaradelor trecutului! Cât de greu înțelegi unele lucruri pe care nu le-ai trăit direct și cât de diferit le înțelegi, în timp, chiar și pe cele la care ai asistat sau ai contribuit” [118, p. 293]. În această ordine de idei, romanul *Pactizând cu diavolul* nu este în sensul cel mai direct un roman-jurnal, dar se folosește pe larg de scriitura diaristică, (re)citind trecutul. În capitolul II al romanului, personajul-narator, Mihai Olteanu, dezvăluie intenția sa de a lăsa o mărturie, de a spune adevărul. Personajul se problematizează cu privire la ce anume scrie: un jurnal sau memorii și recunoaște cu modestie și fără pretenții estetice: „[...] nu va fi o probă de op literar, vor fi, repet, însemnările unui martor” [31, p. 28]. Urmează mărturiile unui personaj care știe ce înseamnă pierderea familiei, trădarea, regimul communist. Încercând să reziste, el se simte sufocat de un sistem care-l modelează în tipare ideologice. Tânărul care făcuse *școală la români*, revine din Banat în Basarabia și are în memorie versuri din Eminescu, Coșbuc, Minulescu. Astfel, nu se poate resemna în fața unei falsități: „La una dintre consultațiile din preajma examenelor mi-am permis să-l întreb în particular pe consultant (probabil un laborant bâlbâit) dacă socoate, într-adevăr, că e poezie ceea ce ni se prezintă ca atare în crestomație, adică „Oi glăsui” sau „Buhgalterul” (pentru neinițiați: „Voi vota” și „Contabilul”!), sau dacă pot fi considerate proză „Venea o negreață” sau

„Nouăsprezăci mămăliji”. [23, p. 70].

Recunoaștem în acest moment care este marele avantaj al scriiturii diaristice. Jurnalul ținut de Mihai Olteanu oferă autorului posibilitatea de a-și proiecta propria dramă existențială, dar și drama multor intelectuali basarabeni. Această calitate a jurnalului a fost formulată de Eugen Simion în *Genurile biograficului*. Folosind, așadar, o tehnică cunoscută, autorul atribuie discursul unui personaj inventat, iar în epilog cititorul descoperă că jurnalul a fost păstrat de Elvira Olteanu. Scriitura diaristică, de această dată, prezintă o mărturie incontestabilă a timpului, a omului Aureliu Busuioc, căci „amintirile antebelice ale protagonistului intervin în cronologia imediată, sub chip de secvențe dintr-un film rulat cu încetinitorul, înfățișând o altă lume, irevocabil pierdută, spulberată de duritățile istoriei” [50, p. 157].

La fel de îndrăzneț este și textul *Spune-mi Gioni*, pe care, alături de *Pactizând cu diavolul*, Maria Șleahțișchi le aprecia drept „cele mai reușite romane care evocă perioada rusificării, sovietizării și kaghebetizării de până și după 1944”. Elementele diaristice amintesc în acest roman-epistolă de *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*. Cel care se mărturisește este Ion Tarabantă sau veteranul Verdikurov care scrie un mesaj nepotului său Traian: „Astăzi, notează: astăzi sunt un om făcător de bine, și te-am ales pe tine, deși, o vreme, m-ai enervat... Ascultă, ce poate fi mai folositor decât lecția unui bătrân care-a avut tot și nu mai are ce pierde?” [35, p. 9]. Urmărim drumul inițierii unui tânăr în mocirlă, a unui copil care-și trădează părinții, fratele și chiar pe unul din nepoții săi, devenind, în fond „un incult, un impotent și un sadic”, așa cum îl descria Ion Simuț. Descoperim, în *Spune-mi Gioni*, mărturiile unui om care și-a ratat scopul vieții și care hotărăște, la cei 77 de ani, să recapituleze un destin închinat idealurilor comuniste.

În concluzie, Aureliu Busuioc se dezvăluie ca diarist în *Jurnal cubanez*, dar folosește scriitura diaristică, inclusiv, pentru a-și asuma o atitudine autentică, ca pe o posibilitate terapeutică de a rezolva crizele de identitate ale personajelor sale. Am observat, de asemenea, că în romanele lui Busuioc lipsesc uneori elementele diarismului propriu-zis, cum ar fi calendaritatea sau preocuparea pentru stil. Intenția romancierului nu este aceea de a se lansa în scrierea unui roman-jurnal, ci mai degrabă folosește acest tip de scriitură pentru a sugera ceva mai mult decât ar spune textul la suprafață. În acest sens, Eugen Simion formula marele avantaj al jurnalului fictiv: „Autorul de roman-jurnal vrea să facă literatură și în acest scop cultivă scriitura, o elaborează cu atenție, chiar dacă mimează procedeele diaristice obișnuite: spontaneitatea, autenticitatea stilului, oroarea de literatură” [127, p. 120]. Așadar, fie că este folosit pe anumite segmente, fie că devine chiar un procedeu de construcție al întreg discursului romanesc, scriitura diaristică reușește să aducă un suflu nou în literatură și să rafineze stilul.

3.2. Lansarea romancierului

3.2.1 Romanul epistolar, între viață și creație: *Singur în fața dragostei*

După încercările din spațiul liricii, la vârsta maturității, în 1966, scriitorul Aureliu Busuioc are un succes neașteptat cu romanul *Singur în fața dragostei*, text care l-a consacrat în lumea narativă, bucurându-se de cele mai multe aprecieri și fiind tradus, în scurt timp, alături de cel de-al doilea roman *Unchiul din Paris*, aproape în toate republicile din URSS, dar și în cehă, germană, bulgară ș.a. În 1971, romanul *Singur în fața dragostei* apare în traducere la Riga, Moscova, Vilnius, Bratislava, iar în scurt timp acesta va fi dramatizat la Riga, spectacolul fiind jucat mai mulți ani pe scena teatrului național.

Autorul recunoștea într-un interviu realizat de Eugen Lungu că meritul evident al acestui roman era promovarea limbii române nedialectale: „Azi însă înțeleg că, în băltoaca idiot-dialectală în care încercau să ne țină scufundați un Corneanu sau un I. D. Ceban, cele scrise de mine atunci puteau juca un rol mai degrabă sanitar: apăreau într-un veșmânt natural, normal” [49, p. 86]. Fără îndoială, limbajul nu este singurul aspect care a adus glorie acestui roman. Aureliu Busuioc se lansa în lumea prozei ca un scriitor original, inedit, ironic și aluziv, cu dorința clară de a fi altfel decât ceea ce era promovat ideologic în spațiul literar basarabean. Umberto Eco sintetiza această funcție a textului printr-o ecuație a forței de sugestie: „Un text se distinge, însă, de alte tipuri de expresie printr-o complexitate mai mare. Iar motivul principal al complexității sale este întrețesut cu non-spūs (cf. Ducrot, 1972)” [65, p. 80]. Curios, dar exact sugestia, subtextul, aluzia (*non-spūsul*) face un text atractiv și valoros.

Romanul debutează cu un prolog în care o instanță narativă obiectivă mărturisește cum i-a venit ideea de a scrie o istorie neașteptată. Felul în care se pune problema scrisului denotă preocuparea autorului de a-și contura profilul literar. O întâlnire pusă sub semnul hazardului, dintr-un restaurant, face ca eroul romanului să-i mărturisească o istorie demnă de atenția unui scriitor. Profilul fizic al protagonistului este descris cu precizie: „Era un bărbat sub treizeci de ani, probabil înalt (mai târziu m-am convins de justetea presupunerii), de o frumusețe rară. Una din acele frumuseți, pe lângă care treci fără s-o observi imediat, dar de care nu te poți rupe, odată observând-o. Trăsături precise (și totuși mai mult schițate!), viguroase și aproape clasice dădeau feței lui o expresivitate uluitoare. Negru, aproape un mulatru, cu buze senzuale și nas roman, cu ochii negri, dar fără să pară mici, subliniați de niște cearcăne bine întunecate și ele, cu ovalul feței alcătuit parcă din numeroase linii frânte și totuși neașteptat de perfect, tânărul acesta nu putea să nu atragă atenția” [34, p. 23]. Scriitorul se anunță a fi un foarte bun portretist, remarcabilă fiind perfecțiunea chipului, eleganța și regularitatea fizicului, care vor contrasta cu

prăpăstiile și iregularitățile lumii interioare ale eroului. Radu Negrescu, profesor din mediul rural, este în așteptarea zadarnică a unei femei, a cărei identitate va fi dezvăluită naratorului chiar a două zi, Viorica Vrabie. Experiența pe care a trăit-o ilustrează problema intelectualului de la țară. După întâlnirea pe care au avut-o cele două personaje masculine, naratorul va decide să re-povestească istoria lui Radu, intercalând și pagini din jurnalul Vioricăi Vrabie, în posesia căruia a ajuns, utilizând un secret profesional (cel al invenției!). La același procedeu diaristic, Busuioc va reveni și în *Lătrând la lună, Pactizând cu diavolul*, efectul produs, fiind, fără îndoială, autenticitatea, naturalitatea discursului.

Criticul Mircea V. Ciobanu aprecia, în această privință, construcția inedită a romanului, amintind de *povestirea în ramă*: „În măsura în care înțelegem că autorul a „delegat” misiunea sa de povestitor acestor personaje și acestor „povestiri în ramă”, constatăm că și primul „narator” nu este autorul însuși, ci o instanță fictivă, pe care autorul a inventat-o, acordându-i funcția de „povestitor general” [47, p. 33]. Totuși, ceea ce realizează Aureliu Busuioc nu este similar cu *Hanu Ancuței* de Mihail Sadoveanu, când povestirile intercalate pot exista independent, având unitatea unor personaje-martori și a unui cadru al povestirii. Istoriile lui Radu Negrescu și ale Vioricăi Vrabie sunt mai degrabă două istorii paralele, două perspective intime asupra aceluiași eveniment. Mai mult, personajul feminin se confesează jurnalului, ceea ce face ca povestea ei să fie mai degrabă un exercițiu introspectiv, pe alocuri profund sentimental, meditativ și liric uneori. Această perspectivă narativă a personajului face ca proza lui Busuioc să se asemene, în anumite privințe doar, cu romanul lui Camil Petrescu, care inaugura modernitatea în planul construcției romanești.

Resemnat în fața singurătății, Radu Negrescu va medita, în seara întâlnirii din restaurant, la șansa literaturii de a oferi formule de viață: „Nu vreau să par altcineva decât sunt, dar într-adevăr citesc puțină, cum să-i zic... beletristică. Mă enervează uneori prea multa ei asemănare cu viața, iar alteori mă scoate din sărite siropul pe care-l servește drept viață...” [34, p. 24]. Este evidentă nevoia scriitorului Aureliu Busuioc de a remodela cititorul basarabean, prin intermediul personajelor sale, de a-l face să mediteze la necesitatea schimbării, inclusiv în literatură. Ce va reuși Busuioc prin acest roman este o noutate absolută pentru spațiul literar dintre Nistru și Prut, în ceea ce privește modalitatea realizării scriiturii diaristice, dar și prin perspectiva abordării problemei intelectualului, într-un spațiu saturat de prototipul țăranului și de idealurile acestuia.

Referința la raportul pe care îl are literatura cu viața, observație formulată de Negrescu, credem că este un alt joc ironic utilizat de prozator. Câtă realitate există în roman, dar și cum poate fi privită viața ca un roman sunt chestiuni abordate deseori. O teorie interesantă, în acest sens, a fost dezvoltată de Philippe Forest, în *Romanul, realul și alte eseuri*. Cercetătorul

abordează o viziune polemică a relației literaturii cu realul. Pe de o parte, realitatea este o reprezentare a lumii care apare în textul artistic. Dar, pe de altă parte, literatura se detașează de lume, fiind încântată de ea însăși, asumându-și condiția (și) de exercițiu ludic și ironic autosuficient. Forest observă că în toată autonomia ei, literatura nu poate fugi de real: „Astfel, ceea ce ni se dă drept „realitate” și ceea ce mai întâi acceptăm ca atare nu este nimic altceva decât ficțiune. Atingem aici un curios și complex nod de paradoxuri în raport cu care totul, totuși, se deduce logic. Romanul, așa cum mă străduiesc să-l înțeleg, este cel care construiește ficțiunea acestei ficțiuni care este „realitatea” și care, anulând-o prin dublare, ne permite să atingem acel punct de „real” unde se reînnoiește și pe unde ne comunică sensul adevărat al vieții noastre” [69, p. 30].

Având în vedere că realitatea în care credem este o iluzie, mai ales dacă ne gândim la perioada sovietică atunci când s-a reușit a limita accesul la adevăr, promovându-se o lume pe dos, de ce să nu credem că literatura reușește să surprindă realitatea chiar mai bine decât o înțelegem noi? Radu Negrescu recunoaște că fiecare om reprezintă o lume, o lume cu specificul ei, iar misiunea scriitorului ar trebui să fie descoperirea acestui univers. Scriitorul nu trebuie să se lase copleșit de sensibilitate, ci să aibă curajul de a explora cele mai profunde și dureroase aspecte ale condiției umane. Negrescu susține că el trebuie să „taie” cu precizie și responsabilitate, asemenea unui chirurg, pentru a dezvălui adevărul – chiar dacă este incomod sau dureros. Artistul este văzut ca un analist rece al umanului, un profesionist al introspecției, nu un visător naiv. Deși este matematician, Radu gândește poetic și scepticismul său derivă din tangențele vieții sale la romanele pe care le citise. Lumea, regândită artistic, este pentru scriitorul Aureliu Busuioc o cale de a comunica esențele, or „textul se spune pe sine însuși”, iar această capacitate a lui de a pune în funcțiune o mecanică individuală, face ca el să devină „ficțiune a propriei sale ficțiuni”, cum observa Forest. Tocmai acest joc face ca romanul să nască un sens despre lumea în care trăim, să lase urme în istorie și cultură.

Singur în fața dragostei surprinde prin simplitatea formulei titulare, făcând aluzie la stările intelectualului într-o Basarabie zdruncinată. Referințele la titlu sunt evidente în finalul romanului, când Viorica pare a fi resemnată în fața plecării lui Radu: „Știi că te iubesc. Știu că mă iubești cinstit și ... și mult... Dar pleci și ai să rămâi singur în fața dragostei. În fața unei abstracții, din acelea cu care operezi ca un virtuos în teoriile și în ipotezele tale” [34, p. 121]. Această tânără îndrăzneță, care își dorește o schimbare în planul valoric promovat în mediul rural, rămâne conștientă de posibilitățile devenirii, afirmării lui Radu fără ea, indiferența și apatia în fața socialului, fiind un atu al tânărului cercetător Negrescu pentru lumea în care trăia. Adjectivul *singur* amintește de izolarea protagonistului, de dorința de a acționa fără a fi însoțit

sau asistat de cineva, de starea de rătăcire, îndepărtare a eroului. Această structură psihologică a personajului este fundamentală pentru înțelegerea romanului. De fapt, Radu Negrescu nu este singur doar în plan romantic, ci mai acută este singurătatea în fața viitorului, a schimbărilor pe care și-ar dori să le vadă, dar nu alege să lupte asemenea Vioricăi. Poate fi chiar, în planul general al mesajului alegoric, singurătatea distrugătoare a oricărui intelectual care încerca să se afirme într-o perioadă opresivă. La finalul romanului, tânărul debusolat în fața alegerilor pe care le va face, este decepționat de trecut, incapabil să ducă până la capăt lupta cu sine însuși: „Că a avut dreptate. Că singur în fața dragostei mele m-am pierdut, ori că nu m-am pierdut, ci m-am lăsat la o parte, ca orice abstracție pe care ai folosit-o într-o ecuație și nu mai revii la dânsa” [34, p. 128]. Această ultimă referință la singurătate este o ecuație completă a personalității personajului, care nu reușește să definească scopul vieții, fiindu-i frică să nu piardă tot ce are. El este cel care nu-și poate defini aspirațiile în plan amoros, căutând stabilitate în brațele Lidiei, dar pierzând fericirea. Meditația filozofică referitoare la scopul vieții, la esența existențială este pliată pe aceeași nevoie de a fugi de singurătate. Și dacă idealul lumii sovietice, dacă societatea în care te-ai născut nu-ți satisface nevoia de afirmare, rămâi a fi condamnat la singurătate într-o lume de străini? Sau poți alege să schimbi lumea din jurul tău? Radu alege singurătatea, asociată cu resemnarea, lașitatea, comoditatea, apatia, indiferența, dar și nefericirea.

După un prolog explicativ, care contextualizează istoria romanescă, urmează povestea narată la persoana I. În satul Recea-Veche, unde Radu activa de doi ani, sosește o nouă profesoară de franceză, o tânără nonconformistă, cu un suflu de tinerețe și rafinament pronunțat. Radu rămâne cucerit de această apariție spectaculoasă, frumusețea fetei fiind subliniată și de *tunsura băiețească*, de felul în care s-a prezentat (Viorica Vrabie, nu tovarășa Viorica Mircevna), de siguranța și tenacitatea cu care își cunoaște colegii. Radu se oferă să o conducă pe noua sa colegă până la lelea Safta, gazda fetei, și ține să-i amintească că ar fi potrivit să îmbrace un șort negru, mai lung, pentru primul consiliu pedagogic, sfat pe care Viorica nu-l va asculta. Tânăra profesoară va fi numită diriginta clasei a noua „A”, iar în primele zile ale școlii își va cunoaște elevii nu în procesul educațional, ci în „practica de producție”, un sprijin oferit de școală colhozului la culesul strugurilor. În pauze, Viorica discută cu elevii și își dă seama că poate să devină un mentor de încredere pentru acești copii. La prânz, profesorii se adună la șeful brigăzii, iar Viorica încearcă să-și convingă colegii de nevoia schimbării. Viziunea sa rămâne neînțeleasă și nesuținută de majoritatea celor prezenți, excepție fiind doar Radu, care nu se avântă să o susțină cu înflăcărare, chiar dacă îi sunt simpatice ideile enunțate de Viorica.

Între timp, Negrescu își petrece serile cu Maier și este în așteptarea „marelui semnal”, care ar confirma cererea de a fi înscris la aspirantura Academiei de Științe. Viorica este tot mai

decepționată, iar directorul școlii, Spânu, îi umilește elevii pentru un bilețel de dragoste. Viorica este vizitată de Pablo, prietenul său, ziarist, iar Radu simte că ar putea să o piardă pe Viorica. Merge cu Pablo la vânătoare, conștientizând că s-a îndrăgostit. Soția lui Radu, Lida, din cauza căreia el s-a retras la țară, îi mărturisește că îi poate oferi divorțul. Radu și Viorica își destăinuie dragostea, dar plecarea la Academie împiedică evoluția poveștii amoroase. Rătăcit, Radu se reîntoarce la Lida, nu-i mai scrie Vioricăi, apoi se autoanalizează și decide să o mintă pe Viorica pentru ultima dată, gândind o scrisoare. Viorica este singură cu lelea Safta. Astfel, romanul are un final deschis, lăsând cititorul în singurătatea așteptării. Finalul deschis lasă destinul personajelor în suspans, fiind marca modernității.

Vom analiza în continuare notițele Vioricăi Vrabie, cu scopul de a surprinde și interpreta complexitatea trăirilor exprimate. Jurnalul devine un spațiu de autoanaliză și introspecție, în care personajul își pune întrebări, își evaluează deciziile și încearcă să-și definească identitatea. Personajul își notează gândurile nerostite, trăirile intime, fricile sau dorințele ascunse, pe care nu le poate comunica în mod direct celorlalți, astfel jurnalul devine confident. Dincolo de cuvinte, jurnalul este o formă de supraviețuire interioară și un act de afirmare a propriei identități.

Jurnalul Vioricăi Vrabie			
Data	Subiectele abordate	Realitățile satului	Stările Vioricăi
03.09.196...	-Satul Recea-Veche, ospitalitatea mătușii Safta. -Întâlnirea cu Radu Negrescu. -Prima zi de școală. -„Practica de producție”, strângerea strugurilor.	Căsuțe albe, pomi nenumărați, învățătoarea Otilia Octavianovna, directorul școlii, lelea Safta.	-Viorica se simte <u>protejată</u> de lelea Safta, care o îngrijește ca pe o fiică. -Este <u>atacată</u> de colege pentru toaletele sale, dar nu se lasă intimidată.
16.09	-Relația cu cei douăzeci și patru de elevi din clasa a IX-a „A”. -Invitația la cramă. Contraversa despre propagarea bunului-gust în mediul rural.	Clasa a IX-a „A”, viziuni despre tradiție.	-Se simte <u>îngrijorată</u> , pentru că elevii săi sunt dezorganizați. E <u>descumpănită</u> pentru că nu are literatură, atunci când Armașu Ion o roagă să-și spună părerea despre libertatea dragostei. -Este <u>nemulțumită</u> de intelectualii din sat, care nu aspiră spre progres.
Între 03 și 13.10 (nedată)	-Amintiri despre tata pe care l-a pierdut la 11 ani. -Un portret din cuvinte, imaginea tatălui.	O scrisoare de acasă.	-Trăiește <u>nostalgia</u> unui timp trecut. Regretă pentru că nu poate întregi o imagine completă a tatălui.
13.10	-Relația cu elevii, care-i mărturisesc că cel mai bun profesor este Negrescu.	Elevi înțelegători.	-Se vindecă de <u>singurătate</u> prin activitatea profesională. -Intuiește că l-a îndrăgostit pe Radu.
19.10	-Sentimente față de Radu. -Meditația asupra indiferenței, resemnării lui Radu.	Maier și Radu nu se implică în viața școlii.	-Pentru prima dată se întreabă dacă nu s-a îndrăgostit. -Se <u>revoltă</u> de ce Radu privește cu indiferență ignoranța lui Spânu. Resemnarea nu e o soluție când ai dreptate și vezi răul.
23.10 (ora 2 noaptea)	-Armașu pedepsit de director pentru un bilet de dragoste. - <i>Olimpicul calm</i> al tovarășului Negrescu.	Elevi decepționați, directorul ia decizii	-Este <u>indignată</u> pentru că personalitatea unor copii a fost traumatizată. Este supărată, pentru că mama Lucicăi a fost nedreptățită.

		inadmisibile.	-Îl atacă pe Radu pentru indiferență.
25.10	-Ziua de naștere a tatălui. -Pablo vine de sărbători.	Scrisoarea lui Pablo.	- <u>Îndurerată</u> pentru că tatăl său nu este în viață, se simte copleșită de singurătate.
30.10	-Împăcarea lui Negrescu cu soția.	Bârfele Otiliei și ale altor colege.	-Viorica se simte bine cu Radu și îl compară cu Pablo. Vrea să se amăgească că împăcarea lui Negrescu cu soția este un motiv de <u>bucurie</u> .
01.11	-Elevii scriu la „Tinerețea” despre nedreptățile școlii.	Tineri visători.	-Este <u>mândră</u> pentru elevii săi, care caută dreptatea.
04.11	-Răceala lui Pablo. -Relația cu Radu, Spânu și mama.	Atacul directorului pentru elevii cu note rele.	-Îi este teamă să nu se îndrăgostească, iar faptul că Pablo nu îi mai scrie nu o <u>neliniștește</u> .
07.11	-Balul de la școală. Sărbătoare în singurătate.	Vin roșu, de sărbători.	-Este tot mai <u>singură</u> , Negrescu nu e la sărbătoare, iar Pablo nu o vizitează. Singura alinare e lelea Safta.
10.11	-Pablo tace inexplicabil, iar Negrescu o place. -Autoanaliză, introspecția stărilor.	Soțul Tamarei a petrecut sărbătorile cu o beție, apoi un scandal grozav.	-Devine <u>fericită</u> pentru că Radu o simpatizează, îi este greu să se înțeleagă. - <u>Intuiește</u> că prin atracția față de Radu, îl pedepsește pe Pablo, are dubii.
13.11	-Sosirea lui Pablo.	-	-Se <u>învinovățește</u> pentru că nu se bucură de venirea lui Pablo. Caută scuze.
15.11	-Autoanaliză sentimentală.	-	- <u>Iubeste</u> .
19.11	-Gânduri despre Radu. Analiza teoriilor și filosofiei promovate.	-	-Este <u>debusolată</u> . Nu-și poate aprecia rolul și locul în viața lui Negrescu.
21.11	-O posibilă scrisoare pentru Pablo.	-	-Este <u>nepuținicioasă</u> și nu știe cum să-i spună lui Pablo adevărul din lumea ei interioară.
27.11	-Intrigi de serviciu, Tamara, Spânu. -Cerere în căsătorie.	-Serviciu de informații din școală.	-Devine <u>fericită și hotărâtă</u> să fie soția lui Radu.
08.12	-Trădarea lui Pablo cu un articol în defavoarea elevilor. -Intenția de plecare a lui Radu.	-	-Se simte <u>singură</u> cu ea însăși, îl iubește pe Radu, vrea să fie alături de el, dar are îndoieli.
26.12	-Acuzația consiliului pentru un comportament imoral.	-	-Vrea să fie puternică, așteaptă să-i scrie Radu, este susținută de Maier.
31.12	-Sărbătorile de iarnă.	-Spânu amenință elevii cu exmatricularea, dacă vor merge cu sorcova sau plugușorul.	-Este <u>fericită</u> pentru că cei din a IX-a „A”, în frunte cu Armașu, vin cu plugușorul.
14.01	-Radu nu scrie.	-	-Trăiește un <u>dor</u> de adevăr, nu știe ce i s-a întâmplat lui Radu.
24.01	-Lacul transformat în patinoar.	Grija lelei Safta.	- <u>Singură</u> , înghețată, fără niciun partener în jocul vieții.

Deși nu este un jurnal voluminos, remarcăm expresivitatea și naturalețea acestor mărturisiri. Critica literară a urmărit mai ales evoluția lui Radu Negrescu, afirmându-se despre Viorica că urmează modelul schemelor prozei timpului (*La Floreni* de L. Barschi, *Lasă vântul să mă bată* de Ana Lupan, *Semne bune anul are* de G. Madan). Aceasta este o tânără care se angajează să lupte pentru energizarea unui colectiv din spațiul rural. Totuși, ceea ce trebuie remarcat, este că, spre deosebire de textele amintite, Viorica nu iese învingătoare, ea are un ideal, dar această incomoditate este condamnată de Spânu și chiar de Pablo, iubitul ei, care scrie un

articol în favoarea conducerii școlii. Conștient sau nu, scriitorul inserează 22 de pagini de jurnal. În numerologie, 22 are semnificația de mare constructor datorită faptului că participă la transformarea viselor în realitate. Poate și visul Vioricăi de a trăi o dragoste mare, într-o societate liberă, ca și visul altor tineri din acea perioadă, este o iluzie utopică?! Mai mult, 22 este o reluare a cifrei doi și poate fi o aluzie la Viorica și Pablo, pe de o parte, și Radu cu Lida, pe de altă parte. Aceste cupluri se intersectează și privesc sigur în același punct al lipsei de sinceritate.

Un alt detaliu semnificativ este ziua de naștere a tatălui decedat al Vioricăi, 25 octombrie. Însuși Aureliu Busuioc este născut la 26 octombrie. Intuim că scriitorul profilează în Viorica Vrabie calitățile, virtuțile unei fiice. Destinul tatălui Vioricăi a fost nedrept, ca și al lui Busuioc, de altfel. Din mărturisirea lui Pablo, Negrescu va afla trecutul Vioricăi: „Ce zici, fată bună, ai? Voiau s-o ia ăia de la „Inturist”, n-a vrut ea. Caraghioasă foc, idealistă. Habar n-ai ce inimă are. S-a născut în Siberia, dar arde. S-a întors numai cu mă-sa. Taică-său a lăsat pielea acolo. I-au deportat în patruș'unu, să mori de răs: era greșier și l-a picat un vecin procuror!... Îi plăcea casa...” [33, p. 98]. La 11 ani tatăl său își pierde viața după ce, în îndepărtata Siberie, un copac se năruise peste dânsul. Înainte de a se stinge, acesta îi transmite Vioricăi un mesaj stimulat: „Ascult-o pe mama, Rico. Să n-o obișnuiești. Și nu uita cine ești, dar nici să nu învinuiești pe nimeni... Așa-i viața... Uneori însă trebuie...”. Rămăasă semiorfană, cu o mamă bolnavă, Viorica încearcă să-și amintească chipul tatălui, să formuleze gândul neterminat al părintelui iubit, dar depărtarea în timp și durerea trecutului nu-i profilează decât un chip vag. Nu căuta oare Viorica un bărbat care să acopere lipsa tatălui, să-i ofere stabilitate și putere pentru a înfrunta o lume?! Nici Pablo, care are acces la taina cuvântului, nici Radu, care pare o fire rațională și echilibrată, nu-i pot acoperi această rană a unui sistem opresiv. Mai mult, am observat că stările Vioricăi nu sunt stabile, aceasta simte groază, revoltă, durere, nemulțumire, hotărâre, dor și regret. Prezența lui Radu în viața ei nu a alungat îngrijorarea, ci mai degrabă a sporit neliniștea interioară.

Jurnalul Vioricăi Vrabie este atractiv și pentru nuanța cromatică a acestuia. În prima zi, Viorica se adresează jurnalului „sărăcuțul meu caiet cu scoarțe albastre!”. Apelativul *sărăcuțul* poate fi decodificat prin neglijența pe care a avut-o Viorica timp de trei luni, căci nu a mai scris în jurnal. Cromonimul *albastru* este asociat cu predispunerea la meditație, o culoare profundă, rece, considerată semn al loialității, dar și al lucrurilor misterioase. Vom mai reține că această culoare revine în text, completând imaginea Vioricăi, dar, de fiecare dată, Radu o amintește cu un soi de incertitudine: „Venise într-o rochiță excelentă, ceva deschis, nu mă prea pricep la culori, în orice caz din marginea rece a spectrului, albastru, desigur, cu jupon și pe niște cuie cum scrie la carte” sau „Avea fața albă, ochii albaștri sau verzi, nasul drept, iar gâtul neînchipuit de lung și arcuit, ori poate părea așa, subliniat de tunsoarea băiețească”. Referința la această

culoare, asociată cu imaginea Vioricăi, nu face decât să contureze profunzimea acesteia, dar și impactul pe care îl are personalitatea acesteia asupra lui Radu. Având în vedere că albastrul este rece, deciziile Vioricăi reflectă perspicacitate, ea îl eliberează pe Negrescu să meargă la aspirantură, fiind conștientă că acesta se caută pe sine și că, deocamdată, nu este convins de idealul său romantic.

Oare mai rămâne ceva de spus în legătură cu originalitatea lui Radu Negrescu, imaginea căruia a fost atât de discutată în critica literară? De la apariția romanului, studiile metatextuale au asociat numele lui Radu Negrescu, pe bună dreptate, cu ecuația antieroului. În viziunea lui Mihail Dolgan, protagonistul este „un om cu un bogat univers intelectual, complex și contradictoriu, de o cuceritoare sinceritate și originalitate a gândirii, om, care pune un deosebit preț nu numai pe vorba de duh și pe ironia subtilă, dar și pe autoironie, pe autoapostrofă, fapt care îl ridică mult în ochii cititorului: spiritul autocritic întotdeauna generează o prețuire adânc respectuoasă. Fire paradoxală, el manifestă o slăbiciune irezistibilă față de paradoxuri: și în vorbe, și în acțiuni” [62, p. 55]. Este impresionant modul în care este construit acest personaj dilematic, atractivă fiind lupta sa interioară, dar și spiritul autocritic. Firea sa se încadrează în formula personajului modern, care nu mai este atât de înțeles precum era personajul tradițional. Tipul intelectualului, pe care-l reprezintă, este o lume a conflictelor de idei. Chiar Radu îi mărturisește Vioricăi că la sosirea sa în Recea-Veche și el era plin de entuziasm, și-ar fi dorit, asemenea profesoarei de franceză, să schimbe lucrurile în școală. Din nefericire, avântul său a fost temperat și a dat naștere decepției. Tinerețea l-a făcut să creadă că lumea poate fi schimbată. Inițial, se va lăsa amăgit de tainele iubirii. Lida, care l-a inițiat în dragostea pământească, a devenit foarte curând o decepție. Deziluzionat de o căsnicie falsă, se retrage ca profesor în lumea satului, crezând că își poate afla rostul vieții acolo. Din nou, va confrunța aceeași decepție. Apoi își construiește un alt plan al așteptării: cercetarea științifică, el sperând că studiile de doctorat îl vor putea ajuta să-și definească ființa. Acest drum al căutării de sine, într-un timp al demagogiei comuniste, îi configurează tânărului în devenire o personalitate paradoxală. Vom reține, din descrierea criticului Dolgan, lexemul *om*, repetat de câteva ori. Cu certitudine, Radu Negrescu seamănă acelor puțini tineri intelectuali din Basarabia, care încercau să gândească liber, dar ale căror încercări se loveau de zidurile regimului, dar și de convingerea unora, asemănători directorului Spânu, că societatea nu trebuie schimbată.

În această ordine de idei, este potrivită teoria lui Alain Robbe-Grillet, care formulează poetica *Noului Roman* și apreciază rolul epicului și direcția spre care se îndreaptă acesta: „câci funcția artei nu este niciodată de a ilustra un adevăr – nici chiar o interrogație – cunoscut de dinainte, ci de a aduce pe lume întrebări (și poate, totodată, punctual, răspunsuri) care nu se

cunosc încă pe ele însele” [125, p. 18]. Asemenea întrebări aduce cu sine și *Singur în fața dragostei*, inclusiv pentru cititorul naiv, dar și pentru cel avizat. Cititorul inocent va urmări dilema planului moral: ce model comportamental trebuie simpatizat, tânărul Negrescu, care este o lume a paradoxurilor, sau curajoasa Vrabie, hotărâtă să se implice? Pe de altă parte, cititorul avizat, criticul literar, nu poate rămâne indiferent la profilul acestui personaj, atipic, care cucerește cu toate straniețțile sale. Iată cum prezintă lumea personajului cercetătorul francez, amintit mai sus: „Cât despre personajele de roman, ele se vor putea îmbogăți cu o multitudine de interpretări posibile; ele vor putea, în funcție de preocupările fiecăruia, să dea loc la tot felul de comentarii, psihologice, psihiatrice, religioase ori politice. Vom observa rapid ce indiferent privesc ele aceste așa-zise bogății” [Ibidem, p. 26]. Este o pledoarie pentru o literatură mai sinceră, mai eliberată de aparatul critic, unde personajul devine o ființă în sine, nu un pretext artistic. Dacă eroul tradițional era o creație instabilă, dependentă de perspectiva autorului și de interpretările cititorului, viitorul erou va fi concret, autentic. Într-adevăr, Aureliu Busuioc nu va lăsa loc pentru comentarii auctoriale privitoare la personajele sale, iar tehnica jurnalului și perspectiva subiectivă a narațiunii sunt mijloacele acestui joc. Mai mult, multitudinea de interpretări la care a fost supus personajul Radu Negrescu au dezvăluit poziții din cele mai diverse, de la acuzare până la înțelegere și empatie. Această diversitate a fost condiționată de complexitatea protagonistului în sine, de libertățile interpretative pe care le-a gândit autorul.

O sinteză bogată privitoare la structura tipologică și caracterologică a eroului din *Singur în fața dragostei* o realizează Anatol Gavrilov. Criticul analizează retrospectiv opiniile enunțate despre Radu Negrescu. Pentru Mihai Dolgan, personajul este incorogibil, trezind chiar incertitudine cu privire la decizia lui Busuioc de a-l situa pe Radu în centru romanului. Mihai Cimpoi asociază „antieroisul” personajului cu „un tribut plătit parodiei”, astfel reușind să găsească o justificare pentru „nonintervenția” lui Radu Negrescu. Iar Vasile Coroban subliniază mai ales poziția de antierou a personajului, în raport cu modelele de personaje care erau deja consacrate în literatură. Poziția criticului Gavrilov reliefează câteva perspective noi. În primul rând, individualismul și lipsa de implicare a eroului este văzută ca un protest împotriva unui spirit colectivist. Vom susține această perspectivă, amintind că și Maier, proiectat în roman prin tăcere și evaziune în alcool, ia o poziție de împotrivire. Dovada acestui fapt servește reacția din finalul romanului (care tot prin lipsă de cuvinte se exprimă), când va decide să părăsească sala adunării pedagogice în care este pusă în discuție relația amoroasă a Vioricăi cu Radu. Radu și Maier gândesc, deci iau o poziție, pe care, este adevărat, o exprimă altfel decât ne-am fi așteptat.

Un alt aspect, pe care cercetătorul Gavrilov, ține să-l sublinieze, spre finalul analizei sale, este că Radu Negrescu este un antierou în raport nu numai cu un anume tip de erou literar, ci și

cu sine însuși. Așadar, Radu protestează nu doar împotriva unei societăți, dar chiar și împotriva propriului eu indecis. Potrivit recenzentului, iubirea este calea testată de protagoniști pentru soluționarea acestei nehotărâri. Iată ce remarcă Gavrilov, pe un ton concludiv: „Aureliu Busuioc, făcând „dovada de la contrar”, a plăsmuit prin chipul de antierou de o complexitate tipologică și caracterologică rar întâlnită, eșecul individualismului supus examenului dragostei, înfățișată nu doar ca un fenomen sentimental, ci într-un plan larg filozofico-moral, susținut convingător de cei doi eroi principali cu personalitate și cu o dezvoltată conștiință de sine, la care dragostea declanșează un proces de conștiință, o confruntare inteligentă și originală de opinii asupra unor principii fundamentale de comportare umană (socială, morală, intimă), confruntare ce ne duce, fără vreo dădăceală supărătoare, la gândul despre necesitatea idealului în viața omului” [74, p. 268]. Așadar, drama de conștiință este esența căutării personajelor din romanul *Singur în fața dragostei*. Ar mai fi totuși de precizat că direcția confruntării personajelor este necesitatea realizării, împlinirii idealului în viață, nu doar a formulării acestui ideal. Din fericire, atât Viorica, cât și Radu, au proiectat în planul așteptării viitorului un ideal, dar imposibilitatea realizării acestuia le umbrește drumul spre fericire.

Sentimentul care conferă semnificație în rezolvarea dramei de conștiință a personajelor Radu Negrescu și Viorica Vrabie este iubirea. O perspectivă interesantă asupra evoluției acestui sentiment a prezentat Nina Corcinsi, în viziunea căreia sentimentul erotic trăit de Radu se metamorfozează de la asimilare până la dăruire. Nici unul din personajele cuplului nu vor recunoaște inițial că s-au îndrăgostit, încercând mai degrabă să ironizeze natura individuală a celuilalt: „Prins între frământări și incertitudini, sentimentul de dragoste reprezintă pentru ambele personaje o confruntare a inimii cu permanente sfidări ale lucidității”. Trăirea este greu să-și găsească o explicație rațională, apariția ei nu poate fi planificată, calculată ca în matematica lui Negrescu, de aceea pentru început tinerii vor nega (mai mult, vor încerca să se autoconvingă de) apariția dragostei. Chiar și în memorabila lor apropiere de lângă stejar, Viorica și Radu caută o explicație pentru o dimensiune sentimentală: „O prinsei de umeri și o întoarsei cu fața la mine. Mă privi mirată, nedumerită. Îi luai capul în palme și o sărutai lung. Nu se împotrivi. Se făcu mică și așa de slabă în brațele mele. Îmi desfăcu mâinile încet și zise cu glas tremurat: – De ce, Radule? Era singura întrebare la care nu puteam răspunde. Stăteam în fața ei fără să pot scoate o vorbă” [33, p. 100]. *De ce?* este una dintre cele mai simple, dar și cele mai profunde forme de interogație, fiindcă ne obligă să gândim, să căutăm și să fim sinceri. După acest gest hotărât, Radu continuă să se problematizeze pe calea căutării propriului eu.

Spre finalul romanului, iubirea ca dăruire îl convinge pe Radu că încercarea de a da o explicație matematică unui sentiment este inutilă. Hotărârea personajului de a se înțelege pe sine

nu este surprinzătoare, numai că de această dată acceptarea, fără raționamente se pare că îl mulțumește: „Acum știu și simt că mă voi descoperi în tine și simt că mă voi putea iubi așa din nou”. Așadar, iubirea ca dăruire înseamnă și acceptare de sine, prin referința la alteritate, căci celălalt trebuie să rămână neînțeles în proiectul iubirii: „Dacă l-am putea poseda, apuca și cunoaște pe celălalt, el n-ar mai fi celălalt” [96, p. 61]. Relația identitate/alteritate este una fundamentală pentru definirea personajelor din acest roman, pentru că „îi putem descoperi pe ceilalți în noi înșine, putem înțelege că nu formăm o substanță omogenă și radical străină de tot ceea ce nu este sinele: eu este un altul” [135, p. 7]. Dacă Viorica urma să-l ierte, să-l accepte, aceasta ar fi fost suficient pentru o împăcare cu sine, pentru definirea raportului cu lumea: „egoul își pierde egoismul și accede la sentimentul Ființării lumii” [105, p. 5]. A spune că *egoul își pierde egoismul* sugerează o transformare interioară, o depășire a limitelor impuse de orgoliu, mândrie sau frică. Egoul nu dispare, dar se purifică de tendințele sale distructive.

Prin urmare, forma epistolară a romanului *Singur în fața dragostei* aduce un plus de credibilitate poveștii, conferindu-i autenticitate. Această scriere de factură modernă produce ruptura în ceea ce privește modelul intelectualului proiectat în roman, dar și în jocul formelor de expresie. Iubirea nu apare ca un sentiment pur sau idealizat, ci o confruntare cu propriile limite.

3.2.2. Unchiul din Paris și drama basarabeanului alungat în lume

Orice călătorie are un obiectiv stabilit, sigur, tangibil, dar implică, în același timp, încă o țintă, necunoscută neinițiatului, care nu i se revelează imediat, ci abia mai târziu. De ce plecăm de acasă? Plecăm pentru a descoperi ceva ce există deja în noi, însă neexplorat, sau plecăm pentru a descoperi lumea altora, cultura și mijloacele sensibilității altor popoare. Plecăm, pentru a ne (de)familiariza de ceea ce credem că suntem, de propria siguranță, de obiceiurile comune unei colectivități. Călătorul se apropie de ceea ce îi e străin, căci, spre deosebire de turism, călătoria se face în numele revelării, intimității cu lumea străină, exotică, în numele explorării, ea chestionează depărtarea invizibilă care te separă de ea și, mai adânc, de propria-ți lume. Călătoria, ca și lectura, reprezintă, în mod sigur, o provocare la adresa unei singurătăți imprevizibile, un mijloc al comunicării cu necunoscutul din afară, dar și dinăuntru, este o neconținută introspecție.

Istoria literaturii a prezentat motivul călătoriei drept unul flotant, dezvăluind chipuri de personaje care au încercat să caute sensul existenței umane. Anticul Ghilgameș dorește să găsească nemurirea, măcinat fiind de moartea prietenului Enkidu, care i-a amintit de propria-i efemeritate. Ulise își testează perseverența timp de 10 ani în drumul întoarcerii spre Itaca. Acasă îl așteaptă Penelopa, fiul Telemac, dar nu mai este în viață mama. Depărtarea, rătăcirile de casă,

este, în esență, o despărțire de ai tăi, de familie. Pentru Miguel de Cervantes călătoria lui Don Quijote, un nobil în vârstă care luptă în numele dreptății și al aventurii, este o ocazie de a ironiza idealurile cavalierești medievale. În perspectivă iluministă, Jonathan Swift prezintă *Călătoriile lui Gulliver* drept o narațiune pentru copii, dar, în esență, aceasta urmărește intenția de a edifica o satiră socială. Acestea sunt doar câteva dintre călătoriile din patrimoniul universal, dar fiecare dintre ele ne amintesc că o cale, un drum inițiativ trebuie privit diferit, el este motivat de căutările umane și înseamnă, de fiecare dată, acumulare de experiență.

Romanul *Unchiul din Paris*, apărut în 1973, prezintă drama unui basarabean care a plecat în lume pentru a se înțelege, pentru a-și defini și apăra idealurile, dar s-a întors acasă cu regrete și amintiri dureroase. Nu vom afla aproape nimic în roman despre apropierea de lumea Parisului, ci mai degrabă vom urmări regretul plecării într-o lume necunoscută. Este unul dintre textele românești scrise de Busuioc care a atras prea puțin interesul criticii literare, iar un motiv a fost formulat de Maria Șleahțișchi: „Celelalte două romane apărute până la 1989, *Unchiul din Paris* (1973), *Local – ploi de scurtă durată* (1986) certifică maniera narativă și sfera universului uman explorat, dar nu se ridică la cota valorică a romanului de debut” [129, p. 129]. Într-adevăr, după succesul romanului *Singur în fața dragostei*, stilul lui Busuioc va rămâne ironic, jocurile auctoriale nu ne vor surprinde mai puțin, dar, probabil, profilul protagoniștilor din *Unchiul din Paris* nu conturează o evoluție clară în plan artistic.

Citit din perspectiva intrinsecă a unui creator care dorea să se afirme, romanul este valoros, căci edifică drumul căutărilor lui Busuioc, mărturisind povestea tristă a unui om alungat în lume. Profilul de suprafață al personajului central este cunoscut pentru literatura din Basarabia: „În *Unchiul din Paris*, autorul mizează pe reconstituirea unui clișeu: figura ilegalistului comunist neapreciat *după merite*, redată din perspectiva unui tânăr contemporan, lipsit de griji și îndestulat de bunăstarea capitalismului” [86, p. 8]. Dar dincolo de poveste, există o intenție auctorială, care ni se pare interesantă, fiind redată într-o manieră atractivă și sensibilizatoare.

Mircea V. Ciobanu comentează evaluarea critică realizată de Ion Simuț, în *România literară*, subliniind că textul rămâne o experiență inedită: „Menționând că romanul „mizează pe reconsiderarea unui clișeu: figura ilegalistului comunist”, criticul orădean subliniază că tema „nu e tratată eroic și triumfalist, ci, dimpotrivă, tragic: ilegalistul, rămas în străinătate, revine după 35 de ani în lumea nouă pentru care a luptat, dorind să se repatrieze, dar devine, într-un mod ciudat, victima ei, respins într-un mod straniu și ocult (va fi chiar suprimat ca un intrus nedorit, venit din lumea capitalistă)” [47, p. 28]. Deși s-a întors „cu mâinile aproape goale”, unchiul pare să caute o reîntregire a sinelui, o reconectare cu un spațiu și un timp pierdut. Bugeacul devine un teritoriu

simbolic, un spațiu în care realul și amintirea se suprapun. Vizitarea locurilor natale echivalează cu recuperarea memoriei personale, a sensului propriei vieți. Este o formă de reconciliere cu sine. Așadar, perspectiva tragică a ilegalistului oferă un plus valoare romanului, pentru că varianta eroică a acestor povești se clișeizase.

Romanul are un titlu explicit, trimițând la personajul principal, nenea Alecu/Alexandru, întors de la Paris. Vom reține și substantivul propriu din titlul romanului, care, pe lângă faptul că denumește un toponim, devine și o atracție exotică pentru nepotul Andrei, dar și pentru primii cititori ai romanului, care nu aveau atâtea posibilități de a explora lumea, cum le are cititorul modern. Parisul este necunoscutul, pentru Andrei, personajul-narator. El ne spune istoria la persoana I și are așteptări mărețe, căci se crede nepot de capitalist. Așa se face că, în incipitul romanului, naratorul va repeta de câteva ori substantivul din titlu, exprimând desigur o atitudine (dacă povestea era relatată de mama lui Andrei, probabil insistența era pe substantivul „unchiul”, dar pentru un nepot care, la cei douăzeci și doi de ani ai săi, nu și-a văzut niciodată unchiul, interesant pare, mai degrabă, Parisul): „Vine unchiul din Franța. De la Paris. De altfel, nici nu-mi imaginez un francez normal care să locuiască în altă parte decât la Paris. Sau cel puțin să declare că locuiește în altă parte. Oricum – Moulin-Rouge, Place d'Étoile, Louvre și așa mai departe. Dacă e să moară, între noi, chiar și eu, anul trecut, când am fost trimis la Karlovy Vary să-mi spăl intestinele (care, nu știu de ce, o dor mai al dracului pe mama decât pe mine!), chiar și eu, zic, tot de la Moscova mă dădeam. Lucru care-i făcea să se învinețească de invidie pe toți federalii ăia cu pietroaie la ficat, veniți de prin dorfurile lor anonime, dar mai ales pe brunhildele lor de categorie semigrea cu degetele ca niște cârnăciori, care nu plesneau numai pentru că erau pline de inele [...]. Așa că, să fim înțeleși: vine unchiu-meu de la Paris. Punct” [36, p. 5]. Naratorul subiectiv este încântat de prestigiul de a avea un unchi care se întoarce dintr-o capitală europeană, și nu este deloc întâmplătoare referința la Moscova, care-și dorea să concureze cu marile centre culturale europene. În plus, nepotul nu știa istoria unchiului și ce față a Parisului văzuse acesta, el era convins că nenea Alecu este „proprietarul unui mic (așa, nu prea mare!) restaurant de la marginea Parisului, restaurant pe care însă l-a închis sau l-a vândut zilele astea din motive de criză...”. De aceea, entuziasmul din incipit este o expresie a așteptărilor iluzorii: „mă și vedeam cu un „Jaguar” sau cu un „Mercedes-220” la poartă, răspunzând cu un aer foarte plictisit aprigei curiozități a colegilor: „A, rabla asta! Mi-a adus-o unchiul de la Paris... O mică atenție” [Ibidem, p. 6]. Cât de neașteptat aveau să se spulbere aceste așteptări, pentru că întoarcerea acasă a unchiului nu era asociată cu gloria și succesul, dar cu drama rătăcirii existențiale!

Structura clasică a romanului (trei părți a câte șapte capitole fiecare, fără titlu) pare să fie doar un principiu de ordine. Totuși, arhetipal, cifra 7 este creatoare de introspecție, de înțelepciune prin cercetarea misterului sferei spirituale din care Totul provine și la care se întoarce odată ce experiențele lumii materiale sunt încheiate. În numerologie, cifra 7 este asociată cu mecanismul observației, cu descoperirea adevărilor primordiale. Cifra 7 descrie partea interioară care ne face căutători și călători spirituali ce își dedică timpul și energia pentru a înțelege lumea din jurul lor, pentru a descoperi sensul și scopul vieții. Așadar, se pare că cei trei de 7 din structura romanului nu sunt întâmplători, desemnând motivul călătoriei, al revelației trăite de Andrei, dar și deplinătatea destinului lui nenea Alecu. În ceea ce privește conținutul, în prima parte a romanului vom urmări întoarcerea unchiului și relația lui cu membrii familiei care îl așteptau (mai ales sora), în partea a doua vom explora locurile copilăriei și tinereții unchiului, iar în partea a treia vom continua această călătorie, dar cu o nuanță de sentimentalism și introspecție, pentru că Alexandru va afla marea taină a vieții sale, că are o fiică, Alexandra, și-și va accepta sfârșitul plin de regrete.

După o primire călduroasă, unchiul își exprimă dorința de a întreprinde o călătorie (la cei 70 de ani ai săi!) în spațiul trecutului. Se deschide un capitol al retrospecției, grav și sensibil, plin de decepție și singurătate. Cele mai multe spații vizitate de Ricky, cum îl alinta mama pe Andrei, sunt din mediul rural, ca o întoarcere la origini, la esențele spiritualității basarabeanului. Criticul Mihai Cimpoi aprecia această valență ca pe o dominantă generaționistă: „Perioada anilor 70-80 care a pregătit momentul auroral al literaturii basarabene a fost marcată de revirimentul pe care l-am denumit generic întoarcerea la baladă, la copilărie și la vatră (= la Ithaka), redescoperirea „veșniciei ce s-a născut la sat”. Universul rural este identificat cu universul mic. Balada înlocuiește poemul de proporții, schematic și prolix. Fresca socială, care era realizată doar cu culoarea roz, cedează locul memorialisticii, jurnalului, „romanului indirect”, cum definește Mircea Eliade narațiunea fragmentară (însemnări zilnice, memorii, digresiuni reflexive, impresii răzlețe ș.a.); într-un cuvânt, de literatura documentului istoric și uman. Literatura basarabeană se scutură de dogme și urmează consecvent și perseverent drumurile redobândirii identității” [44, p. 208]. Mihai Cimpoi apreciază procesul maturizării prozei din Basarabia, care își propunea să-și recâștige autonomia. Așadar, întoarcerea acasă devine o ocazie de meditație, iar pentru tânărul student la medicină, este o lecție că lumea pe care o cunoștea, mai mult din mediul urban, poate avea mai multe laturi, că este pluriperspectivistă. Să urmărim, în continuare, itinerarul călătoriei, observând care sunt personajele din trecut pe care le caută, ce obiective urmărește pe parcursul aventurii, ce realități descriptive va descoperi, și, nu în ultimul rând, cum se raportează nepotul Andrei la această aventură a întoarcerii acasă. Descoperim, de asemenea, în această călătorie,

tipologii umane realiste, elemente vegetale ale spațiului, care, se pare, au o conotație simbolică, stări ale protagonistului, dar și observații ironice ale nepotului.

Itinerarul călătoriei unchiului			
Toposul	Imagini vizuale	Personajul căutat / Scopul	Comentarii
1.Într-un sat, în pragul magazinului	„Coboară din mașină și se ridică în pridvorul de scânduri, cu cozoroc din plastic multicolor. Soarele e în zenit și bătrânii, sunt vreo cinci, au fețe roșii, verzi, galbene”. – p. 65 „Unchiul și cu bătrânii intră în magazin. Din semiîntunericul încăperii îi văd cu paharele pline. Nu ciocnesc. Lasă să se verse pe jos câte o picătură din vin, apoi beau”. – p. 67	Vasile Oprea, fost prieten în ilegalitate	Unchiul își caută un prieten în această localitate, dar fără succes. Andrei descoperă lumea satului, cu oameni muncitori și obiceiuri semnificative (bătrânii nu ciocnesc, pomenind pe răposați). Curiozitatea nepotului este sporită, întrucât nu cunoaște istoria vieții unchiului și așteaptă ca un parizian să se evidențieze în lumea țăranilor.
2. Sub niște sălcii, la câțiva pași de apă	„Moșul se bălăcește ca un campion olimpic. Vine până la doi pași de nisipul pe care zadarnic încerc să-l încălzesc, înoată contra curentului, se întinde pe spate și stă nemișcat ca o buturugă...”. – p. 72	Obiectiv turistic	Chiar dacă peste câteva zile moșul va părăsi această lume, el pare, în acest spațiu, plin de vigoare „ca un campion olimpic”. Andrei va fi surprins de acest curaj voinicesc, care denotă bucuria întoarcerii acasă.
3.Înt-un alt sat, în fața Casei de Cultură	„Oprisem mașina la marginea satului. Se înserase de-a binelea, prin curți ardeau focuri vesele la cotloane, mirosea a lapte proaspăt și a fum, câțiva puștani lăsaseră în plata Domnului găștele după care fuseseră trimiși și desenau tot felul de semne pe caroseria prăfuită a mașinii noastre”. – p. 90 „Și, în general, cred că pot rămâne cu o imagine falsă despre viața la țară: am stat la masă împărțesc, iar paharul cea de vin pe care l-am băut mi s-a părut fantastic”. – p. 98	Timofte Stanca Fedea Ciutac Văluță Gheorghe	În acest sat îl va reîntâlni pe colegul Fedea Ciutac, care nu a fost plin de entuziasm. Este găzduit cu ospitalitate de un necunoscut, Gheorghe, iar Andrei va descoperi imaginea vieții de la țară. Mirosul de lapte și fum, găștele, masa împărțesc, vinul, erau semne ale țăranului muncitor și plin de viață. Pentru „badea Alexandru”, așa cum i se adresează localnicii în satul de baștină, lumea de aici e paradisiacă, e o împlinire a golului depărtării, o răscolire a amintirilor.
4.Pe malul iazului, în stepa Bugeacului	„Trag mașina sub tufele dese de alun (amintiri din epoca botanicii!), scot cortul din portbagaj și-l aștern pe iarbă [...]. Aura s-a instalat frumușel pe malul iazului, în sfârșit, e în mediul ei – foșnet de trestii, fluturași, broscuțe, greierași”. – p. 104	Obiectiv turistic 	Aura li s-a alăturat în călătorie. Se crede că alunul aduce noroc îndrăgostiților. Pentru poporul român, alunul, alături de brad și stejar, a avut o importanță culturală. E potrivit pentru a marca declarația de dragoste a cuplului Aura-Andrei.
5.Un alt sat	„Satul se înșiră numai de o parte a șoselei, de cealaltă, dacă nu punem la socoteală stadionul, e o întindere cu iarbă arsă și cu mici pete de apă, probabil, în trecutul ei glorios, o simplă baltă. Toate gardurile și toate porțile din fața stadionului sunt de metal, vopsite în verde și sunt noi... Mai rămâne ca și proprietarii să poarte toți numele Balan”. – p. 109 „Bugeacul apare aici în toată măriștea și nimicnicia lui de milenii, drumul bătut al pecenegilor și cumenilor, așternut acum sub picioarele a trei viitori medici, dintre care unul (una) cu tălpile prea înaintate în evoluție, pentru a mai putea	Costică Balan, colegul de grupă al lui Andrei	Este o locație stabilită de Andrei, neplanificată. Descrierea Bugeacului, din acest spațiu, este realizată din perspectiva personajului-narator, Andrei, un orășean care e surprins, în primul rând, de identitatea culorii porților din această localitate. Amintim că, în simbolistica populară, verdele înseamnă speranță, fiind o culoare relaxantă care revitalizează corpul și mintea, echilibrează emoțiile și creează sentimentul de siguranță. Românii au utilizat deseori această culoare, întrucât era asociată cu Mama Pământ, motiv pentru care se crede că este calmantă și omniprezentă. Desigur, Andrei nu va

	lua contact cu pământul. Priveliștea care se deschide de aici asupra satului e de-a dreptul încântătoare: un maș nesfârșit de porți absolut identice, în lungul șoselei, parcă special alese ca la deschiderea lor apariția caselor să constituie o surpriză: înalte, cu ferestre largi și vopsite în toate culorile curcubeului. Și la picioarele unui deal atât de împădurit de livezi, încât ar fi constituit un obstacol de netrecut în calea pecenegilor...”. – p. 116		înțelege diversitatea cromatică a locului și nici nu va fi încântat de această filozofie populară, văzând-o ca „un maș nesfârșit de porți absolut identice”. Totuși, absorbit de frumusețea culorilor este nenea Alecu, pentru care verdele revitalizează, calmează rănilor trecutului, trezește amintiri și oferă stabilitate emoțională. Două substantive contrastante în descrierea acestui topos – „măreția și nimicnicia” – oferă, în fond, deschiderea spre perspectivele de receptare a frumuseții populare.
6.Un centru raional	„...o sumedenie de clădiri din piatră albă, cu balcoane multicolore (probabil, o transformare pe ici, pe colo în cotețe pentru găini și alte orătănii mărunte. Ce să-i faci – viața la țară, tradiția micii gospodării auxiliare!), niciun fel de introducere sub formă de căsuțe mici, țărănești, intri direct într-un oraș adevărat cu asfalt și beton. Chestia asta putea rămâne necomentată de unchiul?” – p. 139 „O piață pătrată, uriașă. Casa Sovietelor, un magazin universal, poșta, o librărie, Casa de Cultură și un restaurant în stil grand”. – p. 141	Serviciul telefonic interurban automat	Intrarea în spațiul urban are scopul de a sublinia aspectele ce fac diferența dintre medii. Prezența librăriei, oficiului poștal, liniilor de comunicație telefonică, restaurantului, sunt indicii ale progresului pe care nenea Alecu îl va admira, fără să vrea comparația cu ce văzuse la Paris. Vom aminti că tot în acest spațiu, călătorii vor întâlni o echipă cinematografică și aceasta este o ocazie folosită de Busuioc pentru a prezenta starea filmului, care se producea fără mari pretenții culturale, fără actori pregătiți. Are un nou prilej de a medita la durere.
7.Într-un sat	„La marginea drumului, adică aproape în drum, crește un copac nu prea înalt, dar cu o coroană imensă, lucru neobișnuit pentru locurile astea. Opresc mașina la umbra lui, am stat prea mult la soare, suntem fierți amândoi. Dacă mai știu câte ceva din botanică, e un ulm”. – p. 154	Soțul și fiica Mariei, fosta logodnică a lui Alexandru 	Ulmul este copacul intuiției, aflat la marginea drumului când eroul își va vedea singura fiică. Acest copac ne poate învăța cum să ascultăm vocea interioară. Spiritul copacului este atât de sensibil încât plânge atunci când alți copaci din familia lui sunt tăiați. Ulmul simbolizează demnitatea. Probabil, aceasta e lecția înșușită de Andrei, care înțelege că unchiul său a avut o viață ruinată, sacrificându-se pentru un copil străin și trăind drama izolării de spațiul-matrice.
8.O alee de arțari	„S-a priceput cineva și a sădit arțarii aceștia în câteva rânduri – o adevărată pădure cu foșnet de frunze și răcoare. Ne-am rezemat cu spatele de trunchiuri, soarele a rămas afară, pe asfaltul încins al șoselei joacă apele tremurate ale unor miraje mărunte, cum se și cuvine la asemenea latitudine”. – p. 178	Odihnă (veșnică!) 	Este al treilea simbol vegetal în drumul protagonistului, loc unde Alexandru va mărturisi că Alexandra este fiica sa și-și va găsi sfârșitul. Arțarul era (și încă este) considerat un simbol al forței și al rezistenței. Perseverența protagonistului este evidentă, căci nu a fost alături de cei dragi. Arțarul e potrivit pentru a reprezenta întoarcerea la Pământul-Mamă, dar și pentru a marca deznodământul romanului.

Așadar, călătoria unchiului este un drum dinspre trecut, care înaintează spre sfârșitul inevitabil al ființei umane. Nu este o aventură de lungă durată, fiind un timp în care Ricky izbutește să ia cunoștință de unchiul și trecutul acestuia. Este de reținut că inițiatorul călătoriei este nenea Alecu, dar și Andrei nu va scăpa ocazia de a-și vizita colegul de facultate. Spațiul în

care unchiul s-a simțit cel mai emoționat este satul fostei sale logodnice. Deși îi era recunoscător contabilului Ion Roman pentru că s-a îngrijit de Maria și i-a dăruit o familie, nu se va putea înțelege cu acesta. El îl ironizează și-i desconsideră ipostaza de „erou al revoluției!”. Cu ocazia acestei vizite, unchiul va primi o telegramă, fiind anunțat că trebuie să se prezinte la poliție, fiindcă nu a fost înregistrat. Din nou, această urmărire devine motiv de ironie pentru Ion, care își deplânge soarta de acasă, iar idealistul nenea Alecu pare să nu-i înțeleagă nemulțumirile: „-Sigur c-o fac pe grozavul! Să te fi văzut pe tine aici, vreo zece ani în urmă, când mai urlau lupii... - Acum nu mai urlă. -Acuma urlu eu. -Dar cine te ține acasă? Ești pensionar, treci șesul, iată ce restaurant aveți. Și cinematograful, și... -Jockey-club! Măi, măi Alecule, ești un mare propagandist! Oare pentru atâta treabă ai venit de la Paris? Nu era nevoie, avem destui!... Și mai cu experiență! -Ți-ai ales singur locul acesta, Ioane! Și nu-i rău. Eu nu mi-aș dori altceva” [36, p. 160]. Acuzațiile lui Ion sunt contrare perspectivei lui Alexandru, care a ales o viață de sacrificiu. În plus, axa filozofică a dialogului dintre cei doi se rezumă la cuvântul ALEGERE. Desigur, destinul uman înseamnă asumare și nenea Alecu și-a conștientizat nevoia împlinirii atunci când a plecat pentru a participa la revoluția din Spania, iar, pe de altă parte, Ion a rămas acasă, alături de o femeie pe care au iubit-o ambii. Dar alegerile făcute sunt determinate și de contextul istoric. Strămtorările regimului te obligau să faci o alegere în favoarea unei țări în care progresul era întârziat și, se pare, Ion a rămas forțat acasă, el nu poate lăuda lumea în care trăiește. Și nu în cele din urmă, vom mai reține că în această călătorie, nenea Alecu se împlinește în natură, apa, umbra copacilor din ținutul natal îl revigorează. Este un drum spre origini, spre esențe.

Întâlnirea unchiului cu lumea pe care o părăsise cu mult timp în urmă se realizează în cheia unui entuziasm și idealism exagerat. Nenea Alecu rămâne surprins de schimbările pe care le vede în Basarabia și refuză să descrie progresul văzut în Franța. Încântarea unchiului este ironizată de Ricky, care pare mult mai realist, pentru că, într-adevăr, în plan economic, cultural, acasă erau încă foarte mult de făcut. Lucruri relativ simple îi trezesc amintiri. În loc să ofere explicații psihologice directe, autorul lasă ca aceste asocieri de idei și amintiri să vorbească de la sine. Bunăoară, unchiul se emoționează profund în fața unei vitrine cu jucării. Probabil, gândul că ar fi putut fi un tată exemplar, dacă ar fi rămas acasă, îl macină. Retrospecția devine o ocazie de introspecție și tocmai aceste probleme de conștiință rămân neînțelese de Andrei. Vom prezenta în continuare câteva dintre observațiile idealiste ale unchiului și vom compara această poziție cu perspectiva nepotului, tânărul care s-a modelat în această lume, fiind produsul acesteia. Aura, la fel ca Andrei, nu vor fi încântați de idilismul descrierilor realizate de nenea Alecu. Confruntarea celor două generații nu este doar un simplu conflict sociologic sau de vârstă, ci axa morală și filozofică care direcționează reflecția cititorului.

Impresiile unchiului	
„- Ce oraș s-a făcut, Dino!... Măi Tudore, ce oraș! Nu-l mai recunosc! Nici nu-mi închipuiam! Bulevarde, cartiere pitorești! Măi Tudore, n-am cuvinte! Bravo!”.- p. 30	În plan afectiv, unchiul Alecu este captivat de revelația reîntâlnirii cu orașul pe care la părăsit cu peste 35 de ani în urmă. Lucruri absolut banale stârnesc entuziasmul omului revenit acasă din Paris.
„- Îmi aminteam că acum vreo șaiszeci de ani jucam țurca pe locul unde-ați văzut azi meciul. Era un maidan păcătos, și acum – poftim: campus universitar! Bravo! Încă două-trei observații din astea și încep să mă mândresc și eu că nu locuiesc la Paris!” – p. 35	Observațiile unchiului, în fond, ținesc spre dimensiunea progresului. Până la urmă, timpul scrie poeme pe chipul unui om, inclusiv, în imaginea unei așezări umane. Exclamațiile lui Alexandru sunt ironizate de nepotul Andrei, care este atras de lumea necunoscută, Parisul.
„...nenea Alecu a șters-o de data asta singur, cu noaptea-n cap, ca să se mire de cine știe ce nou maidan al copilăriei lui, îmbrăcat în beton și piatră până la asfixie de către harnicii săi urmași...” – p. 38	Unchiul este nerăbdător să viziteze orașul, să se minuneze chiar în fața unui magazin de jucării de pluș, iar tânărul care nu a ieșit din acest spațiu, nu înțelege minunăția faptului. Este un loc al întoarcerii în copilărie, în trecut.
„ - Să-ți spun drept, măi băiatule, nici prin gând nu-mi trecea să aflu așa oraș. Am lăsat un târg puturos, mărunț și mă întorc într-o capitală! Îmi vine să mă dau jos și să sărut mâinile tuturor trecătorilor...” – p. 59	Epitetul „târg puturos, mărunț” descrie starea obiectivă a orașului. Acest spațiu văzut de ochii unchiului este cu valoare afectivă, exprimând bucuria întoarcerii acasă. Chiar gestul de reverență, amintit de Alecu, este o exteriorizare a extazului.
„... el cască ochii a mare mirare și-i prăvale peste cap ori de câte ori trecem pe lângă o clădire dată mai curățel cu var: -Măi Andrei, băiatule! Ia te uită ce mândrețe de fermă! Trebuie să fie mecanizată, nu? Bineînțeles, foarte mecanizată! Bagi vaca la un capăt și scoți pachete de lapte la celălalt! Ce lapte! Cașcaval! Adică, ce vacă?! Pui într-o mașină și mulgi smântână din alta! Ceva ce n-a văzut Parisul! Circ!...” – p. 61	În acest fragment se întâlnesc două lumi, două atitudini. Cea a unchiului este caracterizată de mulțumire, de uimire chiar și în fața banalității. Pe de altă parte, atitudinea nepotului Andrei, este una sarcastică, căci reacția față de domeniul producției de lactate pare exagerată. Andrei este convins că ruda sa a văzut la Paris expresii evidente ale progresului și nu e îndreptățită această admirație a bunului gospodar, care a mers înainte grație harniciei, ci nu a sistemului.
„- Măi copii, au niște grădini extraordinare, cinci sute de hectare, glumă-i asta? O fostă baltă împuțită, o mai țin minte și eu, și acum numai canale de beton și ploaie artificială! Și o livadă cât vezi cu ochii! Și în ce loc, fraților! În pustiul acesta, unde nu creșteau decât salcâmi!”.- p.123	Cu ce se putea lăuda țăranul? Semne ale progresului agricol nu prea vedeai și atunci unchiul se minunează de frumusețea grădinii și livezii, de sistemul de irigare (folosit încă de mesopotamieni în antichitate!). Este de lăudat, desigur, ambiția țăranului care s-a obligat să existe, să reziste în circumstanțe aprige.
„- Măi Ioane, nu te mai recunosc! Ce-i cu tine?... Oare nu-ți amintești ce mizerie era prin părțile astea? Și acum, uite, tu poate te-ai obișnuit cu toate și nu le mai vezi, dar eu le văd: gospodării ca la oameni, ori să luăm chiar orașelul ăsta! Unde era?...” – p. 158	Este singura ocazie când unchiul își dezlanțuie supărarea, pentru că Ion, soțul fostei sale logodnice, pare să nu aprecieze semnele de progres. Obiectivitatea interlocutorului este condamnată de Alexandru, căci viziunea sa este una idealizată.

Această analiză ne-a ajutat să înțelegem intenția autorului Aureliu Busuioc de a contura un prototip al rătăcitorului prin lume, care, întors acasă, se lasă fermecat de părțile fericite ale spațiului, ignorând alte posibilități ale devenirii. Cu siguranță, acesta era un mesaj împlânzit pentru anul apariției romanului *Unchiul din Paris*. Ilegalistul, întors acasă, își exprimă convingerea că lume mai fericită decât în Basarabia nu există. Dar dincolo de acest plan, subtilitățile ironiei tânărului narator, poziția lui Ion Roman, sunt ocazii în care autorul își prezintă viziunea asupra realității. Plecarea de acasă nu l-a ajutat pe nenea Alecu să se regăsească, să-și înțeleagă identitatea, el a trăit cu idealurile altora.

Narațiunea romanescă are două planuri. Primul, vizează povestirea lui Andrei, tânărul care trăiește o frumoasă poveste de dragoste alături de Aura și descoperă dimensiunea trecutului prin intermediul destinului unchiului său. Al doilea plan este conturat de două povestiri ale lui nenea Alecu despre tinerețea și viața acestuia în străinătate. Prima povestire este ascultată doar de Andrei și această istorie ar fi putut-o relata și sora lui mai mică, Alexandra, dar nu a făcut-o, probabil, pentru că nu găsea motive de mândrie. Cea de-a doua povestire este ascultată și de Aura, care se emoționează profund.

Din prima povestire aflăm că, în 1918, Alexandru a terminat școala normală și a fost pregătit pentru a fi angajat în învățământ, într-un sat lângă Tatarbunar, unde mizeria era la ordinea zilei. Iarna copiii nu veneau la ore pentru că nu aveau încălțăminte. Este un subiect sensibil pentru scriitorii din Basarabia, care prezentând situația școlii din perioada interbelică și postbelică, merg la rădăcina problemelor: oameni pregătiți să gândească pe cont propriu, să consolideze cultura nu aveam, pentru că școala din Basarabia era într-o situație deplorabilă. Dezamăgit, va renunța la învățământ și va urma școala de ofițeri de rezervă la aviație. A rămas să lucreze la aviație, dar fiind basarabean, considerat bolșevic, a fost concediat în 1932. A revenit acasă și s-a angajat la un atelier de reparații auto-moto, dar lucrând prea conștiincios, a fost concediat. Între timp, se logodise cu Maria și făcuse cunoștință cu ilegalistul Vasile Oprea. În 1936 a fost primit în rândurile partidului comunist. După izbucnirea Revoluției Spaniole, a fost prins de un agent al siguranței că ascundea o mașină de scris în casa unei rude. Reuși să fugă, împlinindu-și visul de a susține spiritul revoluționar. Din fabula primei retrospecții unchiul se simte victorios, un luptător care a apărut interesele partidului, punându-și în pericol viața și relația cu Maria, logodnica sa, pe care o lăsase acasă. De asemenea, vom sublinia că, lectura independentă a acestei povestiri, separată de cea a actualității relatate de Andrei, trasează direcția unui destin în devenire.

În cea de-a doua povestire, vom avea o altă ipostază a unchiului, conturându-se drama ratării. Ca revoluționar, primise un nume spaniol, Jiménez, dar nu a fost trimis să lupte, ci descărca alimente și echipament militar trimis de sovietici în Portul Cartagena. În 1937 a fost trimis pe front (își exprimase dorința chiar în fața șefului aviației republicane), ajungând să fie mecanic. Așa l-a cunoscut pe Philippe, un prizonier de război, care i-a devenit prieten. Înainte de ultimul zbor al acestuia, francezul l-a rugat pe prietenul său să o ocrotească pe frumoasa Madeleine și fiica acestora, Louise. În februarie 1939, Alexandru a fost închis într-un lagăr, unde va rămâne până în 1940. Este vizitat de Madeleine și, pentru că îi ia apărarea în fața unui jandarm, este condamnat la 7 ani de închisoare. În 1942, toți deținuții politici au fost eliberați. Încheierea povestirii este abruptă și pare să nu continue din cauza atitudinii emoționale a Aurei.

Finalul poveștii îl va cunoaște doar Andrei, și nu ca un element de retrospecție, ci cu ocazia unui dialog viu, în care nepotul își va formula câteva probleme de conștiință. După închisoare, a aflat că Madeleine murise prin împușcare, iar Louise, cu un glonte în șira spinării, era paralizată. Aceasta i se adresează „tată” și din simțul datoriei morale (căci făcuse o promisiune prietenului său, Alexandru) a făcut tot felul de munci – hamal, chelner, sezonier la ferme – numai pentru a îngriji această copilă neajutorată. Concluzia unchiului este un semn al resemnării în fața destinului: „Așa-i, băiețas, n-aș putea să mă laud că am avut o viață chiar ușurică, dar nu mă plâng: am trăit” [36, p. 155]. Dacă *a trăi* înseamnă a te lăsa purtat de val, de voia întâmplării, atunci nenea Alecu a trăit într-adevăr. Dar dacă același *a trăi* înseamnă, înainte de toate, conștiință de sine, conștiință de neam, libertate, identitate, verticalitate civică și morală, atunci nenea Alecu și-a ratat existența.

Ce mai rămâne astăzi de citit din istoria unchiului din Paris? De ce să ne întoarcem la istoria unui ilegalist? Probabil, pentru a înțelege semnificația Istoriei în ecuația alegerilor pe care suntem siliți să le facem fiecare. Acest roman ne oferă ocazia de a ne problematiza în legătură cu devenirea românului din Basarabia, în linii restrânse, dar prin extensie, la forța Istoriei de a ne manipula: „Posibil, un roman? Astăzi? Sigur că da. De pildă? Cel mai frumos roman al anului 1998 (vreau să spun: opera care desăvârșește în forma cea mai frumoasă și mai profundă ceea ce ar trebui să fie esența romanescului) se intitulează: *Histoire(s) de cinéma*. Jean-Luc Godard ne ajută aici să înțelegem că nu există practică – și în special practică artistică – care se poate dispensa de a-și gândi locul propriu în Istorie. Orice gest de creație (dar să lărgim argumentația, să spunem: orice gest de libertate fie că se traduce în limbajul unei arte sau că se exprimă în limbajul redutabil și ușurat de sens al vieții) presupune o anumită poziție de înălțare în timp. Opera de artă este o formă care, punând întrebări Istoriei, își pune de asemenea întrebări asupra misterului propriei prezențe. Ca să survină, ea trebuie să se întoarcă spre această enigmă de care depinde, însăși posibilitatea ei în prezent reclamă să fie considerat astfel orizontul timpului” [69, p. 20]. Această observație a cercetătorului Philippe Forest ni se pare edificatoare pentru a formula scopul general al artei, dar și al romanului – acela de a depăși dimensiunea timpului. Redus la un singur gând, romanul *Unchiul din Paris* țintește spre înălțarea în timp: el rezumă nimicnicia ființei umane de a subordona jocurile Istoriei. Ne punem problema actualității operei lui Aureliu Busuioc și-i recunoaștem meritele, gândindu-ne la efortul de construcție a unei idei absolute: Istoria se joacă cu noi și astfel, uneori, viața nu mai este alegere, ci resemnare. Acesta devine mesajul multor scriitori din spațiul ex-sovietic. Să amintim un singur exemplu, Milan Kundera. Ce altceva este romanul „Gluma”, dacă nu o satiră la adresa comunismului, amintind că viața este un joc cu reguli nedrepte și inevitabile?

Meditația filozofică a unchiului din finalul călătoriei este uimitoare prin exprimarea modestiei acestuia: „ – Andrei (vorbește aproape în șoaptă, cred că îi este rău de tot, o să opresc în primul sat, găsim noi un doctor), uneori îmi închipui lupta asta a noastră... cum să-ți spun: ca un vapor. Și atunci, știi, mă lasă îndoielile: nu pot fi toți căpitani! Cineva trebuie să ungă mașinile, altcineva să spele puntea, altul să citească hărțile. Lucrurile mari sunt și ele alcătuite din lucruri mici, nu? Iar pe cele mici cine să le facă?” (36, p. 176). Tânărul nepot, student la medicină, aspiră la un viitor luminos alături de iubita sa, Aura, nu poate concepe rațiunea sacrificiului. Dar metafora vaporului din această replică este expresivă. Desigur, nu vom reuși să fim toți căpitani, dar nici nu vrem să ne urcăm pe un vapor condus de dictatori, manipulatori insensibili și lipsiți de empatie. Putem să ne alegem vaporul, căpitanul. În această cheie vom (re)citi astăzi romanul lui Busuioc. Avem nevoie de o lectură activă, care să ne provoace să gândim. Or, problema lecturii, se pare, este chiar mai importantă decât existența textului. Citită fără atitudine, chiar și o capodoperă își poate pierde valoarea: „Multe întrebări se pun în privința lecturii, însă ele ne readuc toate la problema crucială a jocului între libertate și constrângere. Ce face cititorul din text atunci când îl citește? Și ce îi face lui textul? Lectura este activă sau pasivă? Mai mult activă decât pasivă? Sau mai mult pasivă decât activă? Se desfășoară ca o conversație, sau interlocutorii au posibilitatea să-și corecteze tirul? Modelul obișnuit al dialecticii este oare satisfăcător? Cititorul trebuie oare conceput ca un ansamblu de reacții individuale, sau mai degrabă ca actualizarea unei competențe colective? Imaginea unui cititor în libertate supravegheată, controlat de text, este oare cea potrivită?” (54, p. 173).

Constrângerile sistemului i-au dictat lui Busuioc un roman care doar sugerează adevărul, nefiind direct în expresie. Problema cu adevărat esențială este cum citim noi romanul *Unchiul din Paris*? L-am putea vedea ca un strigăt interior al scriitorului privat de libertate, silit să laude realizările comunismului și simțindu-se limitat în deschiderea spre alte lumi, spre alte literaturi. Câtă artă veritabilă, din afara spațiului sovietic, au putut consuma cei de acasă? Iar problema afirmării culturale nu s-a pus nici în cazul lui nenea Alecu. El a renunțat la cariera de învățător de clasele primare, unde avea ocazia (poate cel puțin pentru unii elevi) să-i ajute pe alții să înțeleagă lumea, alegând cariera politică, care a însemnat numai rătăcire. Nici la Paris nu a profitat de mediul în care se afla. A cunoscut aspectele mizere ale orașului, a acceptat munci umiltoare, toate în numele unei cauze umane, viața Louisei.

Andrei este poetic în finalul romanului: „...sunt inimi care știu să bată pline de vigoare neobosită numai atâta timp cât bat pentru alții. Când trebuie să bată pentru ele însele, se opresc... [...]. Din culmea dealului panorama orașului se deschide toată și brusc. Le vezi? Blocurile acelea albe, mândre, aproape arogante. Și printre ele petice mici, sure – amintirile. Aerul tremură

albăstrui în amurg asupra tuturor; liniile acelea verzi sunt castanii, plopii, salcâmi, arțarii” (36, p. 182]. Stilul lui Aureliu Busuioc din excipit este unul rafinat, dominat de simbolul cromatic al aerului albăstrui, al amintirilor cenușii, dar și al speranței exprimate prin cele patru simboluri vegetale, mărci ale stabilității și trăinicieii.

Așadar, de ce ne întoarcem/rămânem acasă? Pentru că vrem să ne înțelegem, să vedem orizontul liniilor verzi ale adevăratei prosperități. Drumul spre înțelegerea condiției individuale, naționale a basarabeanului, trece prin experiența unchiului din Paris. Nevoia de a reciti astăzi romanul lui Busuioc este motivată de dorința cititorului contemporan de a se înțelege pe sine, iar retrospecția este tot un drum al întoarcerii spre origini. Cunoașterea și conștientizarea lui „ieri” este singura cale de a căuta potecile sigure ale progresului spre „un mâine” în care acasă va însemna paradis!

3.3. Un roman conjunctural, *Local, ploi de scurtă durată*

Apărut în perioada sovietică, în 1986, cu grafie chirilică, romanul *Local, ploi de scurtă durată* este un text despre care Aureliu Busuioc nu-și dorea să vorbească, considerând că nu-i face mare cinste². În același an, scriitorul va încheia activitatea de secretar al Uniunii Scriitorilor, aceasta amintindu-ne că, pentru o vreme, romancierul nu prea avusese timp să scrie. Așadar, va oferi cititorilor un roman foarte puțin comentat, care este semnul unor ezități impuse de puterea sovietică. Tăcerea romancierului de aproape un deceniu (în 1997, cu *Lătrând la lună*, va inaugura un roman al ironiei în spațiul libertății) este condiționată de regretul că și-ar fi rătăcit reperele scrisului.

Aureliu Busuioc recunoștea că a fost nevoit să plătească *un tribut* regimului, așa cum li s-a întâmplat multor altor scriitori din această perioadă. Iată, de exemplu, ce mărturisea el într-un interviu oferit lui Gheorghe Budeanu și apărut inițial în *Literatura și arta*, privitor la efectul timpului asupra poeziei din perioada totalitară: „Prezentasem deja mai multe poezii în ziare. Cei care le citeau, auzind că... pot versifica, mi-au zis: lasă spanacul ista și scrie despre lucruri serioase. Așa a apărut poezia despre alegeri, în care, bunăoară, cuvântul „votare” mi-l schimbaseră cu „glăsuire”. Apoi, în ciclul *Oameni din satul meu*, o chestie, bineînțeles, suptă din deget, după ce a trecut prin penița redactorilor, în loc de „contabil”, apăruse „buhgaltăr”, în loc de „contabilitate” - „buhgalterie”. Frumos, nu-i așa? Mai ales că „buhgalterie” rima cu „a stelelor puzderie...”. În fond, erau acestea niște parodii, dar, la vremea aceea, puțini dintre cititori își

² Având în vedere că romanul *Local, ploi de scurtă durată* a apărut într-o singură ediție, scrisă cu alfabet slavon, în prezenta cercetare vom folosi referințe din această ediție din 1986, modificând textul cu alfabet latin. Transcrierea ne aparține.

dădeau seama” [48, p. 49]. Fără îndoială, nu numai poezia lui Busuioc a avut de înfruntat intemperii. Există, și în romanul în discuție, aluzii uneori ironice, alteori marcate de un sentimentalism meditativ, reflexiv, semne ale unui scriitor măcinat de dorința de a scrie altfel. În acest context, Busuioc mărturisea: „...m-am descoperit foarte târziu. Am descoperit că am și eu visuri, că am și eu anumite năzuințe spre mai bine, spre mai sus ș. a. m. d. Dar, repet, toate acestea – foarte, foarte târziu. Mă refer numai la mine. Nu mă socot un martir. Sunt, dacă sunt, martirul propriilor mele gafe și nu-mi rămâne decât să mă condamn” [Ibidem, p. 44]. Perioada în care romancierul s-a descoperit cu adevărat a fost cea postsovietică. Așadar, este *Local, ploi de scurtă durată* un roman al căutărilor, al ezitărilor? Sau mai degrabă un text de conjunctură, care-l va motiva pe scriitor să aștepte un moment propice, să-și definească stilistica și să propună cititorilor săi texte inedite?

Titlul romanului este un indicator al spațiului și timpului. Desigur, semnificația formulei titulare poate fi decodificată prin realitățile meteo din finalul romanului. Scriitorul are grijă să ofere referințe descriptive ale ploii ce rezonază cu stările de spirit pe care le trăiește protagonistul Emil Aprodu: „Și ploaia aceasta, sâcâitoare și nedorită în alte împrejurări, oare nu-i cel mai atent consolator acum, aici, azi? Local?... Uite-o cum ți se prelinge pe obrajii încinși și-i răcorește, cum îți cuprinde și-ți împacă tâmpile, pulsând de protestul sângelui, cum îți spală spaima adunată în ochi și-i împle de nădejde... Ia ascult-o ce spune, ce spune... Cum te purifică...” [30, p. 203]. Fragmentul exprimă o meditație asupra timpului trăit, nu a celui cronologic, obiectiv, ci a timpului interior, afectiv. Aparent ne semnificativă, o ploaie banală „de scurtă durată” devine un prilej pentru a pune sub semnul întrebării noțiuni considerate clare: ce înseamnă „scurt” sau „lung” când conținutul emoțional al unui moment poate dilata sau contracta timpul? Căderea ploii este un ritual de purificare sufletească. Fiind în așteptarea profesorului Petreanu, Emil speră că va primi vestea că Lia va fi vindecată, că povara destinului său de ziarist va fi spulberată odată cu venirea toamnei. Pe de altă parte, oare acest titlu nu este o metaforă ironică? Nu cumva, local, cad ploi și în biografia de romancier a scriitorului? Impasul și imposibilitatea de a schimba lumea în care trăiește personajul Emil Aprodu nu-i sunt străine nici scriitorului.

Romanul are o structură clasică, fiind organizat în XIX capitole cu un final deschis. Tonul oferit de incipitul romanului este unul ironic, dar acesta se va dizolva pe parcurs, contrar așteptărilor pe care pare să le înainteze. Oricum, începutul ni se pare foarte incitant, inițiind un dialog cu cititorul: „Luați o hartă și puneți degetul pe ea la întâmplare. L-ați pus? Ați acoperit un oraș, un sat sau un deșert. Și acum aflați că nu există așezare omenească, nu există Sahară, în care să nu locuiască un prost. În orașul nostru prostul acela sunt eu. Și măcar de-aș fi unul de

excepție, dar așa...” [Ibidem, p. 3]. Se folosește perspectiva subiectivă, personajul devenind și naratorul acțiunii. Emil este autoironic, critic în legătură cu propriul destin. Acest spirit persiflant l-a caracterizat și pe Busuioc, de aceea considerăm că personajul imită profilul psihologic al scriitorului însuși. Autodeprecierea este adesea o strategie de apărare: dacă te autoironizezi, ceilalți nu te mai pot răni. Acesta este un gest de demnitate paradoxală, asumată.

Urmează o narațiune care se distribuie pe trei planuri: povestea de dragoste dintre Emil Aprodu și Lia Orheian, traseul inițierii lui Emil în lumea scrisului, a ziaristicii, și istoria recuperării destinului lui Ioan Boroș, soțul nelegitim al vecinei lui Emil, Magdalena Cauțchi, cu numele de fată Arion, căreia îi plăcea să i se spună Madam Cauțchi. Emil este un bărbat care are în jur de treizeci de ani („aproape treizeci de ani trecuți”, vorba doamnei Cauțchi), care a fost lipsit de inițiativă în tinerețe. La insistența părinților, face patru ani de facultate de chimie pentru a deveni asistent într-un laborator, dar refuză să încheie studiile, pentru că științele reale erau incompatibile cu lumea sa interioară. Apoi decide să-și facă serviciul militar în Kazahstan și în această perioadă se apucă foarte insistent de scris. Eroul este sceptic în legătură cu talentul său, de aceea va folosi ironia pentru a-și îndemna cititorul, în cheie ludică, să-i aprecieze curajul de a se iniția în lumea literelor: „Încălțați o pereche de cizme pline cu nisip, luați în spate o raniță de două puduri, ridicați temperatura în odaie sau pe stradă până la punctul de topire a creierului și faceți cinsprezece sau douăzeci de mii de pași săltăreți cu pauze de zece minute la fiecare oră – ați executat?... Nu-i așa că vă trage grozav la scris? [Ibidem, p.16]. Acest fragment este un exemplu de ironie mușcătoare și critică fină la situația scriitorului din Basarabia, adresată probabil celor care romantizează procesul artistic, crezând că inspirația vine din comoditate, confort sau stări de grație. Autorul demontează această idee și oferă în schimb o viziune absurdă și brutală asupra efortului și suferinței, ca precondiții ale creației. Suferința celui care scrie rezonază cu personajele din proza modernă (Kafka, Camus) și este o formă de expresie a neacceptării realității: „suferința este o negație a vieții, negația închisă în structura ei immanentă” [53, p. 90].

Ulterior, Emil se va angaja la o stație geologică pentru o perioadă de cinci luni. Întors acasă, află că tatăl său a murit și face cunoștință cu Vera, absolventă a Institutului energetic din Moscova. Căsătoria cu Vera va eșua, având în vedere că aspirațiile acestei femei erau de a avea alături un soț cu o situație avantajoasă, iar perspectiva unui lucrător la fabrica de lacuri și vopsele nu o încânta. Acțiunea ține de anii optzeci ai secolului trecut. După divorț, Emil se îndrăgostise de Lia, o profesoară de matematică, despre care va afla mai târziu că este fiică de evrei, care-și doreau să se reîntoarcă în patrie. Rolul personajului feminin în această poveste de dragoste este conturat, pe de o parte, de încăpățânarea Liei de a se împotrivi părinților și de a rămâne alături de Emil, iar, pe de altă parte, de falsa sarcină care se adevărește o problemă serioasă de sănătate.

Chiar dacă situația fetei era disperată, ajutată de profesorul Petreanu și de mama lui Emil, care va veghea după operație lângă Lia, părea că după aceste ploi existențiale, Emil se va putea bucura de soția sa.

Dimensiunea conflictului românesc se instituie, totuși, nu în jurul subiectului romantic, ci, mai degrabă, în relație cu devenirea lui Emil, personajul, ca identitate autocritică, interesând în mod special. Această perspectivă, de a prezenta un erou expresiv prin sinceritate, a fost preocuparea lui Busuioc, așa precum observa cercetătorul Nicolae Bilețchi în raport cu romanul din această perioadă: „Construcție epică ramificată în timp și spațiu, romanul urma să mute acum accentul de pe situații pe personaje, de pe fabulă pe subiect. Căutările în acest sens au fost atât de intense, încât proza s-a ales cu două linii stilistice distincte: proza așa-zisă obiectivă și proza lirică. În cadrul acestor linii stilistice romanul a rezolvat două probleme definitorii pentru destinul său de mai departe: cea a spațiului și cea a timpului” [13, p. 65]. Vom reține de aici că accentul principal al romanului cade pe personaj. De asemenea, *Local, ploi de scurtă durată* este exemplar pentru a marca ipostaza prozei lirice, o formă de scriitură care devine o expresie liberă, profund personală și artistică a eului. Este folosită pentru meditație, confesiune, visare sau descriere aluzivă a lumii interioare.

Emil a reușit să publice o broșură pe vremea când lucra la fabrică, iar vecina sa îl îndeamnă să continue să scrie. Se va angaja în calitate de colaborator al revistei *Viitorul*, iar prima sa responsabilitate va fi să lucreze la un articol moralizator, pentru a da o replică celor lipsiți de responsabilitate cetățenească, trimițând la redacție scrisori anonime. În aceeași perioadă, Madam Cauțchi îi mărturisește lui Emil că păstrează biblioteca lui Ioan Boroș, care a reușit să facă o descoperire științifică în domeniul fizicii, dar, din cauza celui de-al doilea război mondial, nu a putut să se facă auzit. De fapt, insuccesul lui Boroș era cauzat mai ales de o vizită pe care a făcut-o acesta în Franța prin 1939, pentru a-și promova lucrarea. Odată cu schimbarea regimului, în 1941, Boroș este chemat de Academia din Moscova, dar trecutul său și războiul îi umbresc realizarea. Ceea ce intersectează aceste două povești este localitatea Frasini: cercetătorul era de acolo și scrisorile anonime despre niște iregularități din colhoz veneau tot de acolo. Iată de ce, Emil decide să meargă într-o deplasare de serviciu la Frasini, convins fiind că a descoperit un subiect inedit pentru romanul său. În realitate, călătoria se va solda cu o întâlnire neașteptată a unui fost coleg de facultate, Alexei Popandrei³, care devenise președinte al comitetului executiv raional. Va participa la o vânătoare ilegală și, rugat de fostul său coleg, Emil se întoarce din

³ Popandrei este un nume care pare să combine rădăcini tradiționale și religioase (Popa + Andrei), dar care – prin sonoritate și construcție – poate fi folosit și într-un scop artistic, ironic sau simbolic. Este un nume potrivit pentru un personaj ce întruchipează simplitatea lumii vechi, cu o rezonanță ludică, prezentând lipsa da personalitate și verticalitate a acestuia.

deplasare cu un raport favorabil. Peste câteva zile, Ciorban, președintele de colhoz, va încerca să-i cumpere tăcerea trimițându-i câte ceva din bunurile colhozului: vin, brânză și piele de cârlani. În vârtoarea sentimentului rănit, Emil merge la Frasin, întrerupe o ședință și lasă darurile chiar pe covorul președintelui. Desigur, întâmplarea pare a fi singulară, dar defectul hoției și al mituirii nu sunt nici pe departe străine spațiului basarabean. Poate că tocmai aceste amintiri ale trecutului, ale timpului când colhozul l-a învățat pe basarabean că furtul este o cale spre progres, l-au motivat pe Aureliu Busuioc să ridiculizeze viciile poporului său în romanul *Hronicul Găinarilor*.

Punctul maxim al acestei întâmplări este vizita lui Ion Ion, autorul scrisorilor anonime, care și-a dorit la început dreptate (nu admitea să fie părtaș la minciuna președintelui), dar care a renunțat la idealurile sale după ce a stat câteva zile închis. Dorind să fie recunoscător redacției pentru că l-au crezut, au avut încredere în el și, se pare, președintele de colhoz a fost pedepsit, imită modelul însușit și nu este cu nimic mai onorabil decât cei pe care i-a denunțat: „Trase de sub scaun o geantă neagră, de chirză. Scoate din ea un vas de plastic în formă de burlui și o legăturică. Le puse pe masa mea. Mirosul care umplu odaia vorbea de la sine. – Iaca, un păhăruț de vin din via mea și o bucășică de brânză... Tare vă mulțumesc. Sării în picioare ca ars, deschisei gura, dar gâtlejul refuză categoric să scoată cel mai mic sunet” [30, p. 235]. Amuzamentul lui Vasilenko, care este martor al întâmplării, este expresia clară a atitudinii pe care o are autorul față de legile sociale nescrise, dar atât de evidente în spațiul sovietic.

Dacă judecăm calitățile romanului *Local, ploi de scurtă durată* în funcție de acest subiect banal, desigur îl vom înțelege pe scriitor de ce refuza să comenteze textul. Dar vrem să ne gândim în continuare la câteva aspecte semnificative ale operei. Admițând ipoteza cercetării noastre că Aureliu Busuioc a lucrat, de fapt, toată viața sa la un singur roman, în perioade istorice diferite, vom constata că *Local, ploi de scurtă durată* este textul ce a sensibilizat conștiința creatorului.

În acest sens, să vedem cum problematizează Emil Aprodu menirea sa în lume, ca un ezitant care simte că și-a ratat cei treizeci de ani pe care i-a trăit. Are la activ șaptesprezece povestiri și nuvele, și visul de a scrie un roman. Nu este membru de partid, iar asta îi umbrește cariera scriitoricească. Vecina lui Emil îi alimentează dorința de a scrie. Aceasta îl sfătuiește, mai întâi, să nu inventeze nimic în roman, imaginându-și că istoria vieții sale este demnă de pagini romanești. În final, după ce va afla că Ioan Boroș a murit în timpul celui de-al doilea război mondial, ea îl roagă pe scriitorul în care-și punea speranța că va scrie o istorie inedită de dragoste: „Emil, te rog: ea trebuie să fie mai tânără ca dânsul. Și nu văduvă, nu!.. Să fie o fată nevinovată, care-l înțelege și se jertfește pentru dânsul...” [Ibidem, p. 243]. Madam Cauțchi are

proiectul romanului și vrea să-l convingă pe Emil că acesta are suficient talent pentru a-l realiza. Curios, dar chiar în capitolul I al romanului, actantul declară că această femeie ar fi putut juca „foarte natural rolul diavolului”. În perioada postsovietică Busuioc va publica romanul *Pactizând cu diavolul*, care reprezintă o metaforă a renegării l-a care au fost impuși mulți să participe sub ocupația sovietică. Nu este romanul *Local, ploi de scurtă durată* chiar *pactul* pe care l-a făcut Aureliu Busuioc cu diavolul? Chiar l-a măcinat atât de mult istoria colhozului din Frasini? Fără îndoială, această apariție literară confirmă condiția scriitorului care își dorește să se afirme în spațiul libertății de exprimare.

O altă particularitate a acestui roman este lirismul, meditația filozofică. Poate mai mult decât în orice alt roman, scriitorul va folosi pe larg descrierea, ca pe o șansă de apărare, ca pe o nișă a libertății stilului. Iată, bunăoară, o descriere plastică a pădurii: „Pădurea era încă verde, numai stratul gros de frunze moarte, foșnind moale sub talpă, și tufele de sânger roșii ca para focului aminteau de jumătatea toamnei. Bătând dinspre răsărit, razele soarelui se strecurau pieziș printre trunchiurile netede ale teilor și frasinilor, desfășurându-se în cortine de lumină verde-galbenă, ici-colo cârpite de ața funigeilor sau retezate pe-o clipă de zborul pestriț al vreunei ciocănitore. Boabele de rouă din măciuliile ierburilor uscate sau din creștii foilor căzute repetau în minuscul soarele ascuns vederii de coroanele înalte ale copacilor și încălzeau parcă asta fragedă și rece. Pădurea tăcea. Solemnă și neîncrezătoare, ca o sală așteptând începutul dramei sau comediei, ce avea a se scoate întâia oară la judecata onoratului public spectator. Pădurea tăcea” [30, p. 95]. Remarcabilă este, în acest fragment, utilizarea epitetelor ornante, care pregătesc cadrul vânătorii. De regulă, scriitorul va plasticiza un colț din natură înainte de a prezenta un moment definitoriu al narațiunii: scriitorul descrie parcul atunci când Emil este vizitat de mama Liei și află originea acesteia, evocă ploaia când Lia este în spital. Pe de altă parte, stilul scriitorului în acest roman nu este dominant ironic, ci meditativ, nostalgic. Bunăoară, în excipitul romanului, personajul autocritic își examinează deciziile: „Stau aici cu toate prostiile câte le-am putut face, nici una mai puțin, cu unele încă neplătite – și trebuiesc plătite absolut toate, – și mai stau aici cu un sac de sărăcie la rubrica realizări... Se consumă toate pe lângă tine și fără tine, și parcă ai avea ceva de făcut, de spus, de mărturisit, la urma urmei! La urma urmei nici nu ți se cere altceva, decât să depui mărturie, dar în numele timpului tău, care lunecă pe lângă tine, de parcă i-ai fi străin, de parcă ai picat aici din alt veac, din altă planetă...” [Ibidem, pp. 248-249]. În disperarea acestor gânduri despre timp și imposibilitatea umană de a depăși condiția de ratat într-un timp care-ți este străin, autorul va lăsa romanului un final deschis, un început de ninsoare care va prezice înghețul activității scriitorului Aureliu Busuioc din perioada sovietică: „Categorii precum macrotextul ori textul deschis îngăduie destinatarului să se

transforme în emițător, contribuind la reproducerea ariei polisemice într-o variantă dinamică a lecturilor, dar și la interiorizarea normelor și codului...” [77, p. 121]. Lectura nu este fixă, ci dinamică, iar sensul unui text nu este unic, ci polisemic. Fiind provocați să recitim astăzi *Local, ploi de scurtă durată*, nu vom menține atenția pe istoria de suprafață. Dar ne interesează, în mod sigur, acest roman conjunctural, succedat de o perioadă de tăcere în activitatea romancierului, pentru că prezintă o etapă a devenirii lui Aureliu Busuioc. Fiind constrâns să facă anumite concesii, Busuioc rămâne sentimental, ironic și aluziv. Important este că ploile existențiale, inclusiv cele din planul creației, sunt doar de scurtă durată!

3.4. În spațiul libertății de exprimare

3.4.1. Ironie și autoironie în *Lătrând la lună*

În volumul *Jocul ca libertate*, Solomon Marcus subliniază valoarea ludicului în procesul de cunoaștere: „Jocul este inerent oricărei activități de căutare [...]. Gândirea înaintează, prin joc, de la cunoscut la necunoscut, de la previzibil la imprevizibil, de la sigur la problematic, de la nimereală la strategie. Jocul nu se asociază facilului și nesianosului, ci creației și sensibilității” [104, p. 20]. Invocăm această opinie pentru a sublinia ideea că jocul literar pune stăpânire pe artist, provocându-l să găsească cele mai ispititoare mijloace de expresie. Alături de alte modalități de construcție a sensului metaforic în literatură, precum alegoria, litota, antifraza, parodia ș.a., ironia funcționează ca o mască a subiectivității auctoriale, pentru că ea implică o atitudine, o evaluare a unor stări de lucruri, fiind, prin urmare, un fel de invenții sprintare. În acest sens, utilizând ironia, scriitorul reușește să se raporteze critic la un aspect al realității, să camufleze mesajul pentru a-i imprima textului un efect de surpriză în pânza textului literar.

Coborând până în cele mai vechi timpuri, ironia este valorificată și în proza românească din Basarabia. În acest sens, vom face câteva observații despre opera lui Aureliu Busuioc, care a captat privirile criticii literare încă prin romanul său de debut *Singur în fața dragostei*, în care își propunea să abordeze o formulă narativă puțin practică la noi (romanul epistolar) și un erou original, mai ales datorită spiritului său ironic: „Deși a trecut deja un pătrat de secol de la apariție, romanul lui A. Busuioc *Singur în fața dragostei* continuă să suscite interesul cititorului contemporan prin caracterele lui complexe și bine individualizate, prin investigațiile psihologice adânci și veridice, prin tensiunea intelectuală și afectivă, prin umor și ironie degajată, prin subtilitate stilistică” [62, p. 60]. Surprizele lui Busuioc nu s-au oprit aici, anunțând un discurs provocator și în textele romanești de mai târziu, care vor avea „un impact considerabil în afirmarea speciei romanului, inclusiv la începutul mileniului trei [...]”. Prin producțiile sale, el

exemplifică spectaculoasa evoluție a romanului în spațiul literar basarabean în ultimele trei decenii” [134, p. 128].

Vom insista în continuare pe ironia din romanul *Lătrând la lună*, apărut în 1997, după pauza de vreo zece ani pe care și-o luase romancierul Aureliu Busuioc. Modalitățile de exprimare a ironiei se rezumă aici la comicul de limbaj, dar și la ironia de situație, având în vedere că perspectiva narativă se structurează pornind de la jurnalul intim al șoricarului Enrique, câinele unui savant filolog.

Titlul romanului este, la prima vedere, explicit, amintind de obiceiul câinelui de a lătra în momente de bucurie sau disperare. Implicațiile ludice ale titlului se dezvăluie treptat în roman. În primul rând, acesta desemnează glasul lăuntric al personajului narator care este convins că ar putea face și el descoperiri în filologia comparată, dar pentru că nu este înzestrat cu darul vorbirii, nu-i rămâne decât, uneori, să urle la lună. Cel mai ades, în familia necuvântătoarelor, urlatul este un semnal al fricii de singurătate sau de întuneric, o expresie a durerii sau anxietății, o nemulțumire a animalului pentru faptul că este închis sau legat. În cazul nostru, Enrique scoate cel mai dureros urlat în finalul romanului, odată cu aflarea veștii că iubita sa, Nancy, a fost găsită moartă în fața ușii. Pe de altă parte, metafora urlatului trebuie asociată, indiscutabil, și cu încercarea de a spune adevărul într-o epocă a incertitudinilor: „Cu vreo doi ani înainte, încă pe vremea totalitarismului multilateral dezvoltat, pe care eu nu l-am prins și nici nu prea știu ce înseamnă (se zice că pe atunci aveai nevoie de un carnet special ca să poți lătra!)”. Subliniem că, în acest context, acțiunea de a lătra este atribuită omului, ori poate, în primul rând, omului îi este proprie această acțiune, mai ales în condițiile unui sistem politic în care *mușii* sunt ascultați, iar cuvântătorii deportați, exilați?!

În acest sens, Vitalie Ciobanu amintea despre condiția scriitorilor din această generație: „Un *zbor frânt*. Sintagma, consacrată de Vladimir Beșleagă prin romanul său omonim, marchează paradigma în care au fost obligați să evolueze scriitorii basarabeni după război. Intelectual rasat, aruncat într-o comunitate de inși fruști și necizelați, printre culturnici și proletcultiști agresivi, Busuioc și-a inventat propriile mijloace de supraviețuire, ridicându-se deasupra sistemului, acomodându-se la regulile jocului, ajungând chiar un performer al acestuia” [50, p. 268]. Se conturează imaginea unui intelectual cultivat, care, deși aruncat într-un mediu opresiv și rudimentar, dominat de ideologie, propagandă și oameni lipsiți de finețe culturală, reușește nu doar să supraviețuiască, ci chiar să se afirme, adaptându-se strategic la condițiile impuse de sistem. Aureliu Busuioc este prezentat ca o personalitate adaptivă, care – deși înconjurat de mediocritate și presiuni politice – a știut să-și conserve individualitatea, devenind

chiar vizibil și apreciat într-un sistem ce-i era potrivit.

Trebuie să nu uităm, de asemenea, că titlul utilizează o structură gerunzială. În plan morfologic, gerunziul exprimă o acțiune neterminată, continuă, titlul romanului lărgindu-și astfel sfera de aplicabilitate într-un prezent continuu. Nu numai Enrique, Grăsanul și scriitorul Aureliu Busuioc, ci toți cei care vor să gândească liber sunt surprinși, într-un moment sau altul, „lătrând la lună”.

Ironia de situație este expresivă mai ales prin construcția unui personaj confesiv, gânditorul șoricar Enrique. Romanul exprimă stările și reflecțiile acestuia privitoare la firea omenească și o proprie filozofie existențială. Jovialitatea exprimării personajului nu este nici pe departe doar un joc, ci mai degrabă o replică rafinată oferită celor care pretind că sunt raționali (amintim că stăpânul șoricarului este un intelectual, care a deprins arta scrisului abia la doisprezece ani, odată cu venirea bolșevicilor). Enrique nu se consideră proprietatea Grăsanului și nici nu poate să-și înțeleagă stăpânul când acesta îl consideră infantil: „Dar unde-ai văzut tu, să mi-l arăți! Copil de trei ani care să te tragă de pantaloni când apuci pârjoala cu mâna sau îți scobești dinții cu furculița? Și n-are nici o importanță că o faci pe niznaiul și strigi: *Nu se mai satură potaia asta!* – principalul e că încerc să fac om din tine” [29, p. 10]. Intenția personajului narator este una nobilă și ea răstoarnă niște raporturi acceptate dintre uman și inuman, rațional și irațional, inteligență și indiferență. Ceea ce îl distinge pe Enrique de intelectualii vremii sale este, mai presus de toate, curajul; o lectură speculativă ne-ar putea ademeni chiar să vedem în el un *alter ego* al lui Aureliu Busuioc. Aceste secvențe sunt o ilustrare a faptului că ironia se naște dintr-o profundă sensibilitate: „ea înseamnă fisurarea lăuntrică a subiectului normativ poetic, pe de-o parte, într-o subiectivitate care ca interioritate se opune complexelor străine de putere, încercând să introducă în universal străin conținutul propriei sale nostalgii, iar pe de altă parte, într-o subiectivitate care pătrunde abstractitatea, și, prin ea, mărginirea lumilor, străine una de alta, ale subiectului și obiectului...” [99, pp. 79-80].

Tocmai acest joc de perspective face romanul lui Aureliu Busuioc să fie vivace, așa cum sublinia și Arcadie Suceveanu: „Oricât de caustice însă, ironiile lui Busuioc sunt aproape unanim acceptate atât de colegi, cât și de ștabii zilei, ca niște bufonade «necesare», ce dau culoare vieții literare, ca niște supape de defulare, bune să dezamorseze conflicte ori pur și simplu să înveselească banchete, recepții, «vânători regale». Or, miștoul său este mai întotdeauna inteligent și are gust de elită...” [134, p. 78]. Așadar, Busuioc folosește ironia pentru a demonta ipocrizia, convențiile sociale rigide, limbajul de lemn al ideologiei comuniste, mecanismele puterii.

Portretizarea este o altă ocazie de realizare a ironiei. Lumea văzută prin prisma șoricarului devine amuzantă, dar, în același timp, tragică. Bunăoară, prezentarea făcută

stăpânului, Grăsanului, reflectă, în fond, condiția scriitorului și raportul acestuia cu lumea pe care o rescrie: „cu ochii tăi de purcel în spatele sticlelor fumurii ale ochelarilor și cu umerii tăi de două ori mai înguști decât fundul nu te pricepi decât să stai la masa de scris ori întins pe otomană cu cărțile și hârtoagele tale nenorocite, iar dacă e să te apuci de ceva serios, mai bine te-ai lăsa păgubaș” [29, p. 11-12]. Scriitorul se preschimbă în câine, iar câinele în scriitor, acest joc atragându-te în pânza lecturii. Adeseori, te întrebi: la ce bun arta scrisului rațional? Criticul Eugen Lungu aprecia efortul lui Aureliu Busuioc de a se impune discret în conștiința critică a cititorului drept un act de demnitate: „În felul acesta, în scrierile lui Aureliu Busuioc se adună masa critică a unui demers literar care va conta oricând pentru exegeți și istorici. Deoarece iese absolut demn dintr-o epocă rușinoasă care nu a încurajat deloc demnitatea artistului. În care mulți s-au dizolvat total sau au parcurs-o târâș” [100, p. 152]. Și Enrique are conștiința unui scriitor care își cunoaște foarte bine menirea și chiar încearcă s-o facă explicită eventualului său cititor: „Dacă ar fi să-mi citească cineva notele de față, ar rămâne uimit de faptul că mă adresez cititorului. Oricum, e vorba de niște însemnări intime, cu adresă precisă și cu unele lucruri destul de lunecoase spuse fără prea multe menajamente[...] scriu doar pentru mine și numai pentru mine” [29, p. 13]. Pentru Busuioc, „problematica scriiturii se întrepătrunde, prin urmare, cu cea a metaforei” [148, p. 195], iar forța de expresie derivă din plăcerea jocului.

Inteligența lui Enrique, dar și fericita invenție a scrisului șoricăresc, este un rezultat al influențelor livrești din familia intelectualului. Primul contact cu lumea cărților i s-a părut neînsemnat, dar atunci când a întâlnit-o pe Nancy a înțeles cât de expresivi pot fi scriitorii: „Odată, mai demult, când luase Doamna o gripă grozavă, Grăsanul s-a propus să-i citească ceva de căpătâi. Eram un țănc, nu mă pricepeam la scriitori, îi consideram niște flecari cu pretenții[...]. Atunci l-am îndrăgit pe Turgheniev, reabilitase canală în ochii mei pe toți scârța-scârța pe hârtie din lume și îmi dăruise patima cititului” [29, p. 47]. Remarcăm expres frumoasa metaforă a scriitorului ca „scârța-scârța pe hârtie”, o notă întregind registrul ironic al discursului. Formele ironiei în roman nu sunt usturătoare, dar sunt un mijloc de reabilitare a discursului epic, așa precum nuanța Maria Șlehtițchi în *Romanul generației '80*: „Se vede că romanul *Lătrând la lună* marchează momentul reintrării scriitorului în ritmul narațiunii românești, care, asemenea unui mecanism, are nevoie de un nou rodaj pentru a performa” [129, p. 129].

Spații copioase pentru valorificarea ironiei sunt și notele traducătorului, adică ale filologului, care poate interpreta jurnalul șoricarului. Bunăoară, la finele capitolului zece, Grăsanul are o revelație asumată: „Una știu: l-am învățat o limbă frumoasă și aproape corectă. Am colegi care l-ar putea invidia! și lexic bogat, aproape bogat! – și sintaxa dreaptă, adică aproape dreaptă... Ce n-ai zice – opera mea! Că de la două luni nu cu mă-sa a stat ci cu mine!...”

[29, p. 101). În fond, aceste observații sunt un mijloc de a spori autenticitatea narațiunii, meditație formulată de traducător chiar la sfârșitul capitolului paisprezece: „Într-un cuvânt, nu mi-a fost deloc ușor, și când am scos pe ecran primele cuvinte inteligibile și legate în frază mi-am zis că într-adevăr sunt și eu un cineva [...]. Firește, până în ziua în care un alt zăpăcit ca mine n-ar fi demonstrat că și morcovii cugetă...” [Ibidem, p. 133]. Prin urmare, timpul pe care l-a trăit Aureliu Busuioc nu l-a făcut să se schimbe, să renunțe la el însuși, idee potențată și de criticul Vitalie Ciobanu: „În ciuda acestor serpentine ale vieții, Aureliu Busuioc a rămas un spirit lucid, iscoditor, conectat la realitățile politice și culturale de o parte și alta a Prutului și, mai ales, a rămas un scriitor activ în scris și în atitudini” [50, p. 268-269].

În concluzie, romanul *Lătrând la lună* de Aureliu Busuioc este valoros pentru finețea ironiei de limbaj și a celei de situație, pe care le utilizează ca tehnică artistică. Nu încapă îndoială, la momentul apariției sale, romanul anunța un alt fel de Aureliu Busuioc, unul care va fi tot mai temerar în căutarea căilor spre adevăr, așa cum se întâmplă în romane precum *Pactizând cu diavolul* sau *Spune-mi Gioni!*: „Regula fundamentală pentru a aborda un text narativ este ca cititorul să accepte, tacit, un pact ficțional cu autorul, pactul pe care Coleridge îl numea *suspendarea incredulității*. Cititorul trebuie să știe că ceea ce i se povestește este o întâmplare imaginară, fără ca prin asta să considere că autorul spune o minciună” [66, p. 99]. Pentru ca un text narativ să funcționeze în mod convingător, cititorul trebuie să accepte regulile spațiului literar: să nu conteste în mod constant veridicitatea acțiunii sau existența personajelor, ci să intre în lumea ficțională ca și cum ar fi reală – chiar dacă știe că nu este. Așadar, abordarea unui text narativ presupune o complicitate literară între cititor și autor, fundamentată pe acceptarea convenției ficționale. Această *suspendare a neîncrederii*, formulată de Coleridge, este esențială pentru a trăi plenar emoțiile, conflictele și sensurile unei opere narative, indiferent cât de improbabilă ar fi lumea pe care o construiește. *Lătrând la lună* ne sporește încrederea că romancierul Aureliu Busuioc este un scriitor original, relevând filozofia jovialității vieții prin subtextul jocului literar.

3.4.2. Autobiografie și ficțiune în *Pactizând cu diavolul*

În 1999, iese de sub tipar *Pactizând cu diavolul*, un roman cu multiple note confesive și, până într-un punct al narațiunii, cu o pronunțată linie autobiografică. *Pactizând cu diavolul* este un roman-mărturie, o replică plină de regret a romancierului de a fi cunoscut un timp străin devenirii literare, într-o perioadă tulburătoare din istoria literaturii din Basarabia. Dramaticul destin al lui Mihai Olteanu, căruia i se neagă dreptul la o familie, prieteni, iubire, realizare profesională, pentru că refuză rolul de informator secret, este o pagină realistă a tânărului

intelectual, la începutul secolului al nouăsprezecelea, din teritoriul dintre Nistru și Prut.

Formula gerunzială din titlul romanului reprezintă un indiciu al continuității unei stări derutante, care vine dinspre politic, spre social și literar. Mihai Olteanu ține un jurnal, începând cu 15 iunie 1953, la un an și jumătate după așa-zisa *repatriere*. Jurnalul nu are scopul de a prezenta evenimentele în ordine cronologică, ci mai degrabă oferă cititorului o lecție de istorie: „...să aibă o idee generală despre soarta unui om aruncat de împrejurări pe un capăt de lume uitat de Dumnezeu, și, neștiut de ce, uitat anume în momentele cruciale ale Istoriei...” [31, p. 101]. Protagonistul romanului este un tânăr încrezător că va reuși să-și reîntregească familia, dar mesajul pe care-l află acasă nu este nici pe departe promițător.

Revenit în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, Mihai Olteanu descoperă o lume nouă, în care, pentru a te integra, trebuie să renunți la ceea ce te definește ca identitate. În cele ce urmează, am selectat câteva dimensiuni ale noii realități descoperite de protagonist.

Aspectul vizat	Realitatea	Comentarii
Vestimentația	„Trecătorii puțini și grăbiți lăsau impresia că se îmbracă toți la același croitor, care urăște culorile vii”. - p. 25	Localnicii nu au libertate nici măcar în materie de stil vestimentar. Uniformizarea aspectului fizic viza și modul de gândire, alegerile din orice domeniu.
Literatura	„La una dintre consultațiile din preajma examenelor mi-am permis să-l întreb în particular pe consultant (probabil un laborant bâlbâit) dacă socoate, într-adevăr, că e poezie ceea ce ni se prezintă ca atare în crestomație, adică „Oi glăsui” sau „Buhgalterul” (pentru neinițiați: „Voi vota” și „Contabilul”), sau dacă pot fi considerate proză „Venea o negreață” sau „Nouăsprezece mămăliji”. – p. 70	Decizia protagonistului de a-și continua studiile, și mai ales la Filologie, aduce după sine acceptarea unor minciuni literare. Tânărul cunoscător al operei lui Creangă, Eminescu, Coșbuc și Minulescu, va constata cu uimire că literatura își pierduse valorile artistice, și le însușise pe cele politice. Efectiv, viitorul student numai literatură nu urma să studieze.
Limba	„– Tu din ce lună ai picat, Olteanu? În ce țară te afli? Aici este Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, care are limba ei, alfabetul ei și cetățenii ei! Ce naționalitate ai dacă ești trăitor aici? Cine să înțeleagă ce-ai scris cu hieroglifele astea românești?” - p. 36 „Pe lângă onorariile nu chiar simbolice m-am ales și cu alt câștig: ștergându-mi din cele scrise cuvinte ca „ambalaj, excelent, situație, ziar, satisfacție”, slăbănogul mi-a demonstrat cât de simplă este învățarea limbii „moldovenești”: să uiți (sau să nu folosești!) jumătate din vocabularul moștenit de la părinți!” - p. 65	Mihai Olteanu fusese format într-un mediu în care limba era o valoare. Întors în Basarabia, inițial, nu admite să gândească o limbă cu alte caractere care nu-i sunt proprii. Continuă să gândească cu alfabet latin. Atunci când a fost declarat membru al activului de corespondenți voluntari ai ziarului, personajul a înțeles că în această lume sovietică ești obligat să renunți la propria-ți identitate, inclusiv la cea lingvistică.
Școala	„Mi-am procurat manualele de a zecea la materiile de admitere, cu excepția francezei, firește, adică Istoria și Literatura moldovenească, plus o Gramatică și o Crestomație de aceeași literatură”. – p. 69 „– Adică vrei s-o pornești de la început. Te poți considera student. Sunt lector, un fel de asistent, la Catedra de limbă și literatură, eu o să-ți primesc două examene. Te miră? Am absolvit anul trecut Institutul Pedagogic... Iar în țara orbilor chiorul... Grozavă lipsă de cadre!” - p. 73	Situația învățământului din Basarabia era, ca și alte domenii culturale, catastrofală. Adevărații promotori ai <i>științei</i> , fuseseră fie acuzați pe nedrept și închiși, deportați, fie umiliți. Lipsa de specialiști, discipline școlare inventate din interes politic, manuale școlare care promovau ideologia comunistă, sunt caracteristici ale școlii din Basarabia, care nu putea să producă decât tineri capabili să renunțe la propria viziune.

Așadar, în plan cultural, Mihai va revedea o țară jalnică, ale cărei valori erau parcă tănuite. Mediul nu era propice dezvoltării, dar nici afirmării unui tânăr visător. Inițial, Mihai pare să se adapteze la noua lume, dar i se cer compromisuri pe care cu greu le va accepta. Amintind perspectiva lui Ion Ciocanu despre întoarcerea lui Mihai Olteanu din România, Mircea V. Ciobanu scria: „totul în noul roman al lui Aureliu Busuioc poartă amprenta felului de a vedea lumea, de a o înțelege și de a o interpreta artistic al unui alt repatriat de odinioară și, evident, al unui alt maestru al cuvântului” [47, p. 29]. Prin urmare, substratul biografic îi conferă romanului credibilitate, autenticitate.

Din perspectiva naratologică, acest roman folosește alternativ persoana I și a III-a. La început de roman atestăm o voce auctorială, care narează la persoana a III-a întâmplări din 1952. Urmează jurnalul subiectiv al lui Olteanu, iar în epilog, tot la persoana I, o altă instanță subiectivă va mărturisi cititorului cum a descoperit aceste însemnări: „Am intrat în posesia caietului, adică a celor două caiete cusute împreună, aparținând lui Mihai Olteanu, în toamna anului 1991, după ce o bună parte din provincia Basarabia a devenit statul independent și suveran Republica Moldova” [31, p. 240]. Instanțele narrative sunt în acest roman mărcile unui nou model pe care dorea să-l aducă în literatura din Basarabia scriitorul Aureliu Busuioc, modelul romanului-mărturie. În acest sens, vom aminti de definiția romanului prezentată de cercetătorul italian Franco Moretti, într-o discuție mai extinsă despre subgenurile romanului: „...romanul nu se dezvoltă câtuși de puțin ca o formă unitară – unde se găsește aici „romanul”? – ci prin inventarea periodică a câte unui grup de subgenuri diferite între ele, iar apoi a altuia și a altuia și așa mai departe... Pe scurt, atât sincron, cât și diacronic, romanul este suma subgenurilor sale” [112, p. 38]. În plan diacronic, fără îndoială, perioada postsovietică a fost binevenită pentru subgenul romanul-mărturie, pentru destăinuirea scriitorilor care o vreme îndelungată au fost forțați să tacă sau să declare falsuri. Pe de altă parte, în sincronia romanului lui Busuioc, mărturia se înscrie ca o necesitate ce definește onoarea de om și scriitor. Vom aminti doar că scriitorul își va recunoaște deschis erorile, așa cum o văzusem mai sus în secvența din interviu, unde Busuioc declara că a făcut parte din partidul comunist și o vreme nu a putut exprima în libertate valoarea adevărului și sincerității, or, tocmai acestea sunt dezideratele romanului-mărturie.

Desigur, nu vom citi romanul *Pactizând cu diavolul* ca pe o autobiografie, poate mai degrabă ca pe o biografie a unui timp. Din această perspectivă, ficțiunea în romanul lui Busuioc este atât de credibilă, încât vrei să crezi că destinul personajelor reprezintă o trimitere neconținută la realitate. O astfel de viziune era amintită de Eugen Simion în *Genurile biograficului*: „biografia, ca operă critică, nu este o știință, nu-i nici o artă care se bazează numai

pe inspirație, este o formă de creație complexă, care poate trăi prin ea însăși și poate fi citită și după ce informațiile din interior au devenit bunuri comune sau au fost depășite. Rămâne creația din interior, creația limbajului, imaginația ideilor, portretul, capacitatea de a reinventa atmosfera lumii în care creatorul a trăit...” [127, p. 202]. Poate mai mult decât conexiunea pe care o are istoria personajului cu viața scriitorului, ar trebui să ne intereseze felul în care reușește Aureliu Busuioc să ne convingă de veridicitatea datelor, să ne prezinte o atmosferă, să demonstreze că arta narării este o creație complexă, ce presupune documentare, comparare, sinteză și creativitate. Desigur, lectura celor care l-au cunoscut personal pe scriitor, care i-au auzit mărturiile, va fi diferită de cea a cititorului contemporan care se îndepărtează de timpul istoric prezentat în roman și, mai cu seamă, de drama scriitorilor din această perioadă. Pentru acesta din urmă, Busuioc este citit pentru calitatea sa de *creator de limbaj*, pentru că romanul constituie o depoziție cu privire la un timp despre care manualele de istorie nu mai sunt suficiente.

Un alt detaliu interesant ni se pare a fi proiecția personajului Emil, fostul său coleg de la Cluj. Atunci când prezentăm romanul *Local, ploi de scurtă durată*, spuneam că răfuială scriitorului cu timpul își găsește materializarea în *Pactizând cu diavolul*. Ei bine, ni se pare că identitatea numelui personajului din cele două texte, Emil, nu este întâmplătoare. De această dată, Emil este un personaj secundar, student la drept, în Cluj. Mihai va pierde urma prietenului său după *repatriere*. Peste ceva timp, când își ridicase noul pașaport, Mihai îl revede pe Emil în fața căminului unde era cazat și-i ascultă destăinuirile despre strădaniile sale de a deveni *fericit*: „Înțeleg bine că plata pentru a deveni omul cel mai fericit din lume, adică om sovietic, trebuie să fie mare, dar chiar așa...M-au băgat într-o magherniță cu niște tipi suspecti...” [31, p. 66]. Cu această ocazie, Emil reușește să-i dea o adresă lui Mihai, unde-l va căuta mai târziu și va afla că a fost ridicat în timpul nopții, fiind acuzat că era membru al „Sumanelor Negre”, ca și Victor Petrini din romanul *predist*. Acesta devine cel mai evident semnal pentru Mihai că mitul fericirii în lumea sovietică este utopic. În următoarea zi, va proiecta în lucrarea scrisă la examenul de admitere „Chipul colhoznicului în literatura de azi” și apoi îl va cunoaște pe Krasnovski, chipul căruia protagonistul nu-l va putea prezenta, căci este chiar reprezentarea diavolului. Va scrie o mărturie de vreo patru pagini, dictată mai mult de Krasnovski, în care își va vinde propriul prieten, confirmând vina acestuia. Peste un an, îl va revedea pe Emil, care nu a fost condamnat pentru că fusese confundat cu un învățător, dar va fi tulburat de ideea că fusese părtaș la năruirea unei vieți, constatare evidentă chiar și din portretul lui Emil din ziua revederii: „în august, când l-am întâlnit pe Emil la Orhei, lângă autogară, mai precis, când m-a strigat pe nume un tip îmbrăcat într-o pufoaică unsuroasă, și în care cu greu am putut recunoaște pe tânărul chipeș cu care odinioară mă întâlnisem lângă „Lăuntrice”, m-am îngrozit: era o ruină” [Ibidem, p. 82].

Metafora ruinelor din acest fragment este potrivită pentru a plasticiza destinul multor tineri dornici de adevăr, purtători ai idealurilor spulberate în sistemul sovietic.

Trecutul lui Mihai Olteanu este inserat în roman prin apelul la cinematografie. Nu este singura dată când romancierul apelează la instrumentele acestei arte pentru a-și construi romanul (în *Hronicul Găinarilor* utilizează tehnica poliecraului). Se proiectează câteva secvențe de film, care mizează pe retrospecție. Prima secvență cinematografică o descoperim în capitolul IV, debutând cu o reflecție despre nevoia amintirilor. Vom afla istoria tatălui, care s-a făcut *doctor de pământ*. A reușit să ridice o casă de invidiat în sat și i-a ajutat și pe consăteni să alunge sărăcia din case, muncind pământul. A urmat anul 1940, când familia a fost nevoită să fugă și în proiectorul timpului s-a șters perioada copilăriei fericite a lui Mihai și a surorii Lenuța. Apoi familia se va bucura de apariția Tincuței. La întoarcerea din 1941 au găsit doar ruine, chiaburii fuseseră deportați, iar casa fusese devastată. Acesta este sfârșitul filmului care corespunde cu amintirilor inițierii lui Mihai. Deși scriitorul nu păstrează ordinea cronologică a evenimentelor, romanul profilează tabloul vieții unei familii ruinate. Durerea personajului are origini în trecutul părinților, în drama unui popor, căci „trecutul devine poveste pe măsură ce ne depărtăm de el”, așa cum Catrinel Popa, în studiul *Trecutul ca poveste. Urme, mistificări și rescrieri în literatură*. Mai mult, pentru că cititorul a fost anunțat că textul pe care-l citește sunt însemnările dintr-un caiet confesiv, nu este condamnat că în acest fir narativ evenimentele să fie prezentate în ordinea sau dezordinea unor ecouri ale trecutului.

Urmează, în capitolul VIII, a doua secvență de film, căci „amintirile nu sunt decât un fel de masturbare a creierului, un surogat de gândire, un fel de carte lungă și plicticoasă pe care te forțezi s-o citești pentru a doua sau a nu mai știi a câta oară” [31, p. 92]. În această parte a filmului familia primește ordin de evacuare, iar Mihai suferă pe neașteptate din cauza despărțirii de prima dragoste, Paulina, constatând că-i lipsește vădit norocul. În România, mama se va reîncadra în învățământ, dar tatălui, unui profesor universitar cu merite, i s-a oferit un post de învățător în alt capăt de țară. Va apărea pe lume și Anișoara. Comunismul însă a reușit să amenințe serios unitatea familiei. Statutul de refugiat l-a intimidat pe tânărul în formare, pentru că a cunoscut foametea și umilirea. Astfel, amintirile din trecut se încheie, iar jocurile cinematografice, de asemenea. Poate că aceste trimiteri la arta filmului sunt aluzii directe ale scriitorului la faptul că în timpul în care a scris lumea a devenit absorbită de film, de acțiune. Chiar și unii scriitori au ales să fie mai degrabă scenografici, decât artistici. Cititorul modern este mai deschis spre acțiune, decât spre meditație lirică. Intuim că Busuioc simțea durerea pierderii prestigiului literaturii în fața filmului de calitate joasă. Fără îndoială, nu există domenii ale artei care să fie mai importante, iar acest sincretism al artelor, ilustrat de Aureliu Busuioc, prin apelul

la mijloacele cinematografiei, rămâne un ecou clar al obiectivului pe care ar trebui să-l urmărească orice artist: să scoată frumosul pur din orice materie.

Admiterea la facultate este asigurată de Krasnovski, căci pe dosarul tânărului era inscripția „fii de dușman al norodului”. Este adevărat, se prezentase cu succes la examenele de admitere și părea a fi un student promițător, dar trecutul continua să-i macine prezentul. Între timp, Mihai primește scrisori de la mama și surorile sale. Fiecare scrisoare poartă marca unui lirism pronunțat și este o expresie a subiectivității. Drama (fictivă) prezentată în roman evocă durerea familiilor ruinate de regimul sovietic. Vom prezenta în continuare evoluția sentimentală a personajului în raport cu scrisorile primite.

	Semnatar	Mesaj	Impactul
1.	Mama și fetele	Locuiesc la Pobeda, departe de tata, care lucrează în aer liber. Lenuța se pregătește în particular pentru a zecea, iar Ana trece în clasa a doua. Se bucură de vacanță.	Mihai recitește scrisoarea și înțelege că mesajele sunt verificate. Se îngrijorează de ce Tincuța nu i-a scris nimic. Își amintește cuvintele lui Krasnovski care nu i-a spus nimic despre tata, pentru că este condamnat politic. Este motivat să scrie apoi o lungă scrisoare.
2.	Mama, Ana și Elena	Mama lucrează la raion în calitate de specialist în selecția semințelor. Tincuța s-a îmbolnăvit. Ana a obținut un 5, iar Elena a fost acceptată să meargă la școală, alături de alți elevi.	A doua scrisoare are un mesaj senin. Este clar că femeile nu-i mărturisesc lui Mihai tot adevărul. Vești de la tata sunt tot mai puține și nici posibilitatea de se revedea cu cei dragi nu apare.
3.	Mama și fetele	Deși au trimis șapte scrisori și o telegramă, nu au niciun răspuns de la Mihai.	Mihai refuzase să devină agent secret al NKVD. Corespondența era în mod sigur cenzurată și multe mesaje nu mai ajungeau la destinatar. Va decide să meargă cu trenul la mama și la surorile sale, dar va fi aruncat din tren. Planul său eșuează lamentabil.
4.	Mama	Tincuța a murit de tifos. Localnicii nu-i acceptă, considerându-i „vraghi naroda”. Anișoara începe să uite românește. Mama îl avertizează să nu se încreadă în toți, căci asta e soarta moldovenilor. Este rugat să-și trăiască viața ca oamenii.	Este răvașul adevărului. Mihai este debusolat. După lectura mesajului, străbate o jumătate de oraș în tăcere. Se refugiază în dragostea pentru Elvira, crezând că aceasta îi va oferi alinare.
5.	Mama și fetele	Lenuța a absolvit școala și va merge la Kurgan la Institut. Mama așteaptă schimbări după moartea lui Stalin.	Este scrisoarea care a ajuns într-un timp record, în doar cinci zile. Maria Pertrovna și Elvira sunt prezente când Mihai citește scrisoarea.
6.	Lena și Ana	Pe 7 iulie 1953 fetele au înmormântat-o pe mama. Copilele sunt disperate, gazda lor le îndeamnă să o dea pe Ana la orfelinat. Mihai este rugat să vină să ia fetele.	Este scrisoarea care-l zguduie pe Mihai în plan sentimental. Surorile sale au rămas fără sprijin. Va încerca să meargă la șeful său de la birou să ceară o deplasare la Moscova, dar fără succes. Disperat, va merge la Krasnovski.
7.	Lena, Ana și Ghennadi	Elena nu a reușit să fie admisă la Institut. Fetele primesc o pensie pe care o ridică Anfisa, gazda fetelor. Elena a decis să se căsătorească cu Ghennadi, fiul gazdei, când va împlini șaptesprezece ani. Mihai e rugat să scrie în limba rusă.	Este ultima scrisoare din roman pe care fetele o redactează în rusă. Mihai se simte neputincios că nu poate să-și vadă surorile. Aflat în imposibilitatea morală de a-și părăsi surorile, el este de acord să facă un pact cu diavolul. Aceasta va fi ultima decizie din viața sa.

Este de remarcat că numărul scrisorilor inserate în roman nu depășește cifra 7, ca semn al unui ciclu complet, al unei istorii finite. Intensitatea sentimentelor provocate de apariția

scrisorilor crește treptat, mai ales că în primele două scrisori mama încearcă să camufleze adevărul. Fiecare mesaj primit îi întărește convingerea lui Mihai că scopul vieții sale este să-și revadă familia. Intimitatea scrisorilor sporește tensiunea dramatică a personajului. Intenția acestei corespondențe este de ordin informativ și afectiv, oferind un acces direct la viața intimă a personajelor. Așadar, scrisorile contribuie la crearea unei atmosfere, reflectând contextul social și istoric, dar și stabilind tonul melancolic și tensionat al operei prin imposibilitatea comunicării deschise între membrii familiei Olteanu.

Un personaj feminin semnificativ în traseul căutării adevărului de către Mihai este Elvira. Comentând romanele *Pactizând cu diavolul* și *Spune-mi Gioni*, criticul Maria Șleahțișchi aprecia abordarea perioadei de până și de după 1940: „Nici un alt scriitor de la noi nu a acordat o importanță asemănătoare acestei perioade atât de confuze din istoria Basarabiei și nu a insistat prin publicarea lucrărilor de ficțiune” [129, p. 129]. Modul în care evocă Busuioc dezvoltarea socială și culturală din Basarabia de după 1944 este evident, însă pare neașteptată în această ecuație Elvira. Fiind invitat de prietenul său Ionuț pentru a-i face cunoștință cu logodnica Svetlana, Mihai o va vedea și pe Elvira, dar fără a bănuî că această întâlnire este planificată. Tânărul se lasă absorbit de frumusețea fetei: „Era o blondă (desigur, naturală!), aproape de statul meu, cu un zâmbet născut special ca să-i sublinieze finețea trăsăturilor, nu să-i mascheze posibile defecte. Într-un cuvânt, era un exemplar uman care confirma total justetea teoriilor lui Pavlov cu privire la reflexele condiționate: îți lasă gura apă...” [31, p. 158]. Relația lor se naște atât de firesc pentru Mihai, care avea nevoie de cineva care să-l înțeleagă, să-l accepte așa cum este. Tânărul aprecia jovialitatea ei și curiozitatea, care era arma acestei femei. Știa să asculte cu atenție, părea copilăroasă și nevinovată. Cât de frumos se lăsa înșelat Mihai de falsa sinceritate a Elvirei! Mai mult, tânăra avea însușită o legendă despre identitatea ei, potrivit căreia era lipsită de părinți de la doisprezece ani. În final, Elvira va mărturisi adevărul și rolul ei de informator, de călău al celui pe care-l îndrăgise cu adevărat. Când a hotărât ferm să se căsătorească cu Mihai, a fost alungată pentru că nu mai inspira încredere. Astfel se năruiește credința că iubirea îți poate oferi siguranță.

După câteva zile, Mihai va primi ultima veste despre tatăl său. Va fi vizitat de Ion Ramba, care fusese deținut politic. Acesta îl anunță pe Mihai că în ianuarie 1950 tatăl său a fost tăiat de bandiți și înmormântat în lagăr, iar această veste îi va întări convingerea de a-și revedea surorile.

În epilog, însemnările din caietul lui Mihai Olteanu se încheie și o altă instanță subiectivă va continua povestea. În 1991 un tânăr scriitor a fost vizitat de o bătrânică pe nume Elvira, care i-a mărturisit că Mihai a fost ucis de Securitate, dar versiunea oficială a fost sinucidere. De asemenea, vom afla că Elvira, după înmormântarea lui Mihai, a fost nenorocită de un ștab securist, care i-a aruncat în față un borcănaș de vitriol, apoi a fost internată într-un ospiciu. După

douăzeci de ani petrecuți acolo, la eliberare, Elvira va reuși să intre în locuița pierdută pentru a recupera caietul lui Mihai Olteanu. Așadar, povestea din final conferă autenticitate povestirii.

Din nefericire, Mihai nu a reușit să-și realizeze visul și nici demnitatea umană nu și-a păstrat-o neștirbită. Un personaj secundar, cu o inteligență remarcabilă, este contele S., care în lagăr i-a oferit lecții de viață. Iată unul din mesajele pe care i le-a rostit contele, iar protagonistul și l-a amintit, după ce a refuzat să fie informator secret: „Ai fost educat în alt spirit. În politică, nu te supăra, ești un... un naiv. Ce-ai să faci? Te duci să-ți găsești părinții... Sunt sigur că ai să faci tot posibilul să-i salvezi, deși... Cum ai s-o faci? Nu te îndemn la pași necugetați, dar încearcă să rămâi om... Va fi cel mai greu lucru pe care va trebui să-l faci...” [31, p. 150]. Câtă filozofie există în această formulă simplă de a rămâne om, mai ales într-o lume atât de meschină! Cum ar fi putut rămâne om Mihai Olteanu când era singur, într-o țară care îl obliga să vorbească o altă limbă, îl învăța o istorie și o literatură inventată, despărțit de oamenii dragi și înconjurat de colegi, profesori, iubită, care însușise lecția sistemului? Cum să rămâi om când singurul care poate salva două copile ești tu, dar fără nicio șansă să treci hotarele țării? Acțiunea securiștilor din finalul romanului pare a fi un semn că Mihai a rămas om, chiar dacă pentru o vreme, era convins să facă un pact cu diavolul.

Prin urmare, romanul *Pactizând cu diavolul* este expresia conștiinței scriitorului Aureliu Busuioc. Observația criticului Vitalie Ciobanu este relevantă în această ordine de idei: „Eu aş mai sublinia doar *exemplaritatea* romanului lui Busuioc. Asemenea cărți de „ficțiune” au capacitatea să corecteze *realitatea*. Condiția minimă (și *capitală*, în același timp!) este să fie scrise. Schimbările de mentalitate la nivelul comunității, pe care le dorim, vor veni numai dintr-o prefacere interioară a omului – iată rolul literaturii de tranziție, lăsați dubiile deoparte, scriitori români!... Romanul lui Aureliu Busuioc, așa cum se prezintă el, îmi pare una dintre puținele *cărți adevărate* din literatura basarabeană” [50, p. 160]. Afirmția lui Vitalie Ciobanu propune un parteneriat între scriitor și societate, în care textul literar devine un spațiu de negociere a valorilor. Fără îndoială, în ceea ce privește raportul pe care trebuie să-l aibă scriitorul cu realitatea, romanul lui Busuioc este exemplar. Scriitorul urmărea funcția mesianică și cea estetică a artei: să modeleze comunitatea, cititorul, dar și să ofere o lecție de scris. Cărțile devin catalizatori ai gândirii critice, surse de empatie și instrumente prin care oamenii își pot reinterpretă identitatea și valorile într-o lume în schimbare. Considerăm că, cel puțin unii scriitori postmoderni, și-au însușit lecția de la Aureliu Busuioc și sunt dispuși să înfrunte adevărul. Progresul colectiv depinde direct de valorile, reflecțiile și reperele morale pe care le adoptă fiecare membru al comunității. Totuși, există în Basarabia încă atâtea de făcut pentru a întări mentalitatea publică!

3.4.3. Romanul satiric. Inițierea ratatului în *Spune-mi Gioni!*

Literatura, în variatele ei forme, a reușit să prezinte destinul uman în toată complexitatea acestuia. Viața și opera sunt indestructibile, chiar și în cazul textelor fantastice. În spatele operei, stă o ființă reală, un context al scrierii și al apariției, care comunică cu narațiunea, influențând-o. Simona Popescu definea autorul drept ființa din realitatea imediată a cărții, un personaj al acesteia, căci opera are puterea himerică de a lua locul vieții. Relația textului cu viața scriitorului, dar și cu viața unei colectivități, este atât de evidentă pentru romanele lui Aureliu Busuioc, încât, fiind texte de ficțiune, ele te conving că literatura este viața ca univers miniatural: „Viața? Care viață când e vorba de un scriitor? Cea din CV-uri, din dicționare? Cea repovestită de o străină gură? Viața de zi cu zi? Viața din timpul somnului? Viața desfășurată cu martori? Fără martori? Acea substanță volatilă pe care o prind simțurile și creierul tău din când în când, asta să fie? Senzațiile rare de perplexitate când totul se concentrează? Sau clipele când fericirea domestică te face transparent și curat ca aerul de dimineață? Viața exprimată sau cea tăcută? Sunt ființe care fac legătura între dezordinea vieții metamorfice și cristalizările de cuvinte. Ele își asumă cuvântul «eu» – cel mai misterios, mai neliniștitor dintre cuvinte” [124, p. 266]. Indiferent despre ce parte a vieții alege să scrie Aureliu Busuioc, de fiecare dată el relevă un Eu care are conștiința unui neam și conștiința artistului. Maniera de a prezenta durerea, îngrijorarea eului, este ironică sau satirică. Acest stil îi permite scriitorului să-și exprime nemulțumirea față de viață, cu mijloace poetice, rafinate, pline de inteligență și umor.

Romanul-epistolă *Spune-mi Gioni!* este o mărturie despre viața românului din Basarabia și schema inițierii ratatului în comunism. Textul este dedicat soției lui Aureliu Busuioc, Tanți, copiilor Mariana, Corneliu și Tania, nepoțelei Sanda, care, recunoaște autorul, „m-au răbdat atâta și, posibil, mă vor mai răbda un pic”. Printre unitățile tematice dezvoltate în roman, cea a familiei este una dominantă. Protagonistul, Ion Tarabanțu, devine dușmanul propriei familii, alegând să urmărească interesele imperiului de la răsărit. Probabil, aceasta este motivația pentru care Busuioc dedică romanul familiei, încurajând-o să-și păstreze unitatea, inclusiv prin viziunea politică, ideologică. Cu siguranță, acesta este cel mai tragic moment al pierderii lui Ion: el nu împiedică cu nimic deportarea părinților, mai târziu a fratelui, ba chiar este gata să tragă dacă aceștia s-ar împotrivi. Înstrăinarea de familie definește o trăsătură a ratării, a pierderii sinelui și a conștiinței: „capacitate fenomenală de a avea o minte dotată cu un deținător, un protagonist al existenței tale, un sine care să cerceteze lumea interioară și pe cea din jur, un agent gata, pare-se, de acțiune” [60, p. 11]. Dacă protagonistul nu ar fi pierdut conștiința, sentimentul identității, ar fi acționat cu demnitate. Această rătăcire interioară, proprie multor basarabeni, din păcate, este

ținta satirei lui Aureliu Busuioc.

Titlul romanului, o formulă imperativă *Spune-mi Gioni!*, face referire la supranumele protagonistului. Istoria lui Gioni este asociată cu neconținută schimbare a numelui, iar acest joc auctorial are intenția de a caracteriza lipsa de personalitate a personajului. În acte, acesta era în copilărie, Ion Taranțabu, nume care fusese modificat de un dascăl necărturar de la biserică. Originea numelui adevărat era „tărăboanță”, care desemnează roaba, sugestia omului care se lasă a fi condus, care nu-și poate alege singur traiectoria. La școală, din cauza obiceiului de a purta nădragi de tort uzi și verzi, fusese poreclit Curverde, Verdifund, Verdicur. Este impresionantă delicatețea scriitorului Aureliu Busuioc de a defini prin ironia numelui o ipostază a ratatului. Ulterior, în timpul războiului, își pierde actele de identitate și, cu complicitatea lui Nikolai Afanasievici Somov, medic infecționist, își falsifică actele în Verdikurov Ivan Alexandrovici. Numele din titlul romanului este utilizat de protagonist în perioada studenției, când se infiltrasese ca agent sub acoperire în lumea intelectualilor: „Totuși, un amănunt, ca o curiozitate, am să ți-l dezvălui. După primele contacte cu cineva, uneori chiar după primul, îi propuneam să lăsăm la o parte chestiile de protocol: *Spune-mi Gioni!* îl rugam. Ei bine, nici nu-ți poți închipui ce efect avea fleacul ăsta. Peste o jumătate de oră eram prieteni intimi, la cataramă! Și exotismul numelui – pentru localnici, și nostalgia pe care-o trezea în compatrioții refugiați... Acest *Spune-mi Gioni!* a deschis multe inimi și a dezvăluit multe taine...” [35, p. 323]. Familiaritatea numelui Ion (or, titlul romanului nu ar fi fost atât de sugestiv *Spune-mi Ion!*, care este unul tipic românesc, amintind, probabil, în plan literar, de figura romanesă a lui Rebreanu, țăranul muncitor și încăpățânat), dar și varianta folosită în Basarabia în vremea ocupației sovietice, Ivan, nu mai era impresionantă pentru misiunea personajului. Acesta își schimbă numele în funcție de sistem, perioadă, ipostază, dar esențele sale rămân neschimbate. Maria Șleahțișchi interpreta titlul romanului prin elocvența și precizia acestuia, fiind un apelativ „din arsenalul ocult al discursului securist”. În finalul romanului se reia formula titulară, iar cercetătoarea raportează această revenire la actualitate: „*Spune-mi Gioni* mai are înțelesul unei parole, modernizată, prin care personajul narator speră să-și „însușească” tânăra generație, pe care autorul și noi, cititorii, vrem să o știm matură, lucidă și demnă, capabilă să abordeze lumea cu mult discernământ... Trebuie să recunoaștem în această expresie parola de intrare în exercițiu a informatorului și a șefului... De aceea *nu-i spuneți Gioni*, spuneți-i căcănar!” [130, p. 51].

Subtitlul romanului este o referință intertextuală la prima sinteză a umanismului românesc, realizată de Neagoe Basarab cu *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*. Acesta formula un mesaj alegoric în raport cu noțiunile de stat, conducător de stat, instruire, lege, prosperare, dezvoltând ideea continuității dintre generații în formarea unui om

bine instruit, educat și util societății. Preluând structura formulei titulare, Busuioc își explică titlul: *Spune-mi Gioni! sau Învățăturile veteranului KGB Verdikurov către nepotul său*. Convingerea lui Verdikurov este că nepotul său ar avea nevoie să-și schimbe viziunile democratice și să înțeleagă altfel noțiunea de ordine de stat. Acest subtitlu este mai degrabă o lume pe dos, ca și întreg romanul. Inutilitatea acestor învățături este evidentă și condamnată. Până la urmă, textul nu are un caracter didactic, de învățătură (așa cum promitea subtitlul), ci devine expresia nostalgică a unui personaj lipsit de conștiință națională.

În același timp, trebuie de amintit că romanul *Spune-mi Gioni!* este o epistolă, o destăinuire intimă adresată lui Traian, ultimul bărbat din neamul protagonistului. Faptul acesta aduce un plus de realism poveștii, deoarece imită funcționarea vieții reale, iar naratorul evocă date istorice, evenimente ce au avut loc cu adevărat în Basarabia. Scopul scrisorii este formulat explicit de Tarabanțu, acela de a transmite nepotului „idealurile mari ale trecutului”: „Nepoate, când vei ajunge mare – și vei ajunge numaidecât! –, să nu uiți cele ce ți-am scris aici. Și mai grozav ar fi să le realizezi chiar acum! În cazul acesta sunt sigur că ai veni spre noi, cei care mai moștenim și facem tot posibilul să păstrăm idealurile mari ale trecutului, ale marilor înaintași. Tu meriți acest lucru, această onoare s-ar răsfărca și asupra mea, unchiul tău, care, deși a atins înălțimi modeste, le-a pregătit pe cele mari pe care vei urca tu!... Ah, nepoate, nepoate! E atât de plăcut, atât de îmbătător să-ți domini semenii!” [35, p. 322]. Discursul firesc al naratorului debordează de nebunia idealizării sistemului comunist. Mărturiile sale denotă o dorință egoistă de a domina, de a neglija valorile general-umane (el însuși i-a trădat pe cei care l-au salvat, fără nici o remușcare – părinții, Riva, Onofrei, fratele Petru, nepotul Vasile – toți sunt victimele marionetei Verdikurov) și se consolidează ca un îndemn de a schimba viziunile nepotului Traian, care a obținut o bursă de studii la una din universitățile americane și nu va împărtăși principiile unchiului său. Ispita dominației și dorința de a se afirma prin necinste și trădare (alte mijloace ale afirmării îi lipseau cu desăvârșire: inteligența se rezuma la clasele primare, succesul la femei fusese năruit de dulăii lui Ghiță!), poate chiar mândria de a se ridica deasupra tatălui care a încercat să-l reeduce prin munca la cizmărie, îl determină pe Ionică să se mutilizeze, să se metamorfozeze în ratatul absolut.

Acțiunea este plasată în satul Opăriți, comuna Brunza. Vom aminti că numele acestui sat este folosit și în *Când bunicul era nepot...*, ca parte a drumului personajelor ce trăiesc aventura călătoriei (fapt ce marchează existența unui sistem – poate doar la nivel mental – care contura arta romanescă a lui Aureliu Busuioc). Această localitate există în județul Prahova, dar, probabil că Aureliu Busuioc selectează acest topos pentru implicațiile conotative. Așa precum cel peste care s-a turnat apă fierbinte nu mai este capabil să facă mișcări sigure, tot așa și localnicii acestei

așezări sunt osândiți de opresiunile sistemului sovietic. Unii dintre ei chiar vor fi deportați. Scena înstrăinării lui Ion Tarabanțu de adevăratele valori și de familie în momentul când asistă la deportarea părinților săi, nu se împotrivesc la acuzația că tatăl său este dușman al poporului, este cutremurătoare. În plan moral, cititorul vigilent nu poate decât să condamne indiferența și insensibilitatea protagonistului: „Tata ieși în prag în cămăsoiul lui de tort în tort cu care obișnuia să-și petreacă după-amiezile fierbinți în casa mare, la răcoare. Pășii încet, o apucă pe mama de o mână și o repezi în lături. Ridică spre mine aceiași ochi cu care mă privise la plecarea din *Cizmăria de Lux* a jupânului Berl: – Pleacă, omule. Ion a murit de mult. Noi nu dezgropăm morții...” [35, p. 218]. Tata nu-l mai credea viu, dar valorile pe care le promova ilustrau că sensibilitatea umană firească era, cu siguranță, paralizată. Nici numele comunei nu este mai puțin ironic, Brunza. În Basarabia, în raionul Cahul, există o localitate cu numele Brânza. Modificarea acestei vocale devine o marcă de incoerență în exprimare. Schimonosirea cuvintelor nu numai în scris, cum este cazul numelui lui Ion, dar și a celor rostite sunt sugestii ale lipsei de cultură lingvistică proprie personajului.

Structura romanului este una clasică, fiind organizat în trei părți *Ucenic*, *Calfă* și *Maistru*. Primele două părți se referă la procesul inițierii lui Ion. Astfel, textul este un bildungsroman, un traseu al unui tânăr care nu se va lăsa modelat de viziunea părinților, ci va permite hazardului să-i determine destinul. A treia parte are un titlu care denotă iscusința și îndemânarea kaghebizului Verdikurov. Tot în această parte a vieții se va căsători cu o femeie de moravuri ușoare, în speranța că va fi recompensat cu un apartament mai spațios. Felul în care această femeie îl umilește, recunoscându-i în timpul procesului de divorț impotența, este un semn că pseudo-priceperea sa nu-i folosește la nimic, nu este relevantă în soluționarea unor chestiuni practice ale vieții. Tonul satiric îi oferă lui Aureliu Busuioc posibilitatea de a prezenta într-un mod acuzator slăbiciunile individuale ale lui Ion, dar și pe cele sociale, specifice unor basarabeni încântați de vechiul sistem. Caracteristicile stilistice ale satirei sunt ironia, exagerarea caricaturală a unor aspecte particulare ale ratatului și construirea unor relații neobișnuite de aparență absurdă (ridicolul situației rezidă din convingerea protagonistului că numai comunismul este o formă de stabilire a ordinii sociale). Conținutul satirei reflectă condițiile sociale ale momentului istoric, iar forma de exprimare aleasă de Busuioc este această scrisoare care trebuie citită pe dos.

Să urmărim, în continuare, cum se dezvoltă motivul lecturii și al scrisului în roman din perspectiva unui om care nu gândește. Destinatarul scrisorii este un student la litere, nepot care nu susține valorile lui Verdikurov. Tatăl acestuia era scriitor, condamnat de sistem (la îndemnul lui Ion) și închis într-un spital de psihiatrie: „Ei cum, care putea fi reacția noastră când am citit în *Corriere*... și am ascultat la *Europa*... asemenea aiureli debitate de un scriitor sovietic:

„Nu mă simt un scriitor român în exil. Sunt un scriitor român deportat într-un colț mai îndepărtat al Țării și păzit cu strășnicie de gardieni și controlori străini...”. Putea un om în toate mințile, și ce om – un scriitor! –, să facă o declarație care pune la îndoială o mulțime de lucruri, și toate de maximă importanță: existența națiunii moldovenești, existența statului moldovenesc, existența limbii moldovenești și existența libertății de creație în URSS?” [35, p. 47]. Evident, valorile literare veritabile erau condamnate, dar faptul că protagonistul, ajuns la vârsta bătrâneții, la 77 de ani, nu conștientizează erorile trecutului, este inadmisibil. Cauza este explicabilă, dacă facem referire la procesul de inițiere în lumea cărților. Fiind absolvent doar de școală primară, după câțiva ani de corigență, este clar că efectul educației formale a fost minim. Contactul cu lumea cărților îl are la tipografie, când Riva are planuri de a-l pregăti să fie membru de partid. Inițial, va observa cum alții citesc. Bunăoară, atunci când este rănit o va vedea pe doamna Larisa (o infirmieră care-l îngrijea) cum citea și nu putea înțelege de ce unii oameni citesc de bunăvoie. Așadar, minunea actului lecturii îl plictisește, pentru că el se simte reconfortant în ignoranță. Ulterior, va fi inițiat de Onofrei, cel care-l instruește să intre în partidul comunist: „Uneori, când îmi aduc aminte și mă gândesc la prima carte din viața mea pe care am citit-o dintr-un capăt în altul și nu o singură dată, mă cuprinde un sentiment de rușine: auzi tu, povestea suferințelor unor aristocrați, a unor dușmani de clasă să mă facă nu doar să deschid ochii spre lectură, dar și să mă oblighe și pe mine, om chinuit de orânduire capitalistă, să sufăr alături de ei, să-i compătimesc!” [Ibidem, p. 91]. Pornind de la istoria Genovevei pe care a citit-o silabisind cuvintele, s-a pregătit pentru lectura *Manifestului...* și a *Cursului de istorie a partidului*. În fond, acest debut în lumea lecturii a fost o deschidere spre captivitate, pentru că Tarabanțu va citi doar materiale, articole ce urmăresc interesele sovietice. Astfel, viziunea unui om asupra vieții poate fi modificată de mediul și informația primită.

Profilul personajelor din roman este expresiv. Întrucât în *Spune-mi Gioni!* nu avem un narator impersonal, ubicuu și obiectiv, ci unul individualizat ca personaj, fatalmente subiectiv, felul în care apare restul galeriei de personaje ține mai mult de el, decât de ele. Particularitățile tipologice și chiar contururile unui eveniment depind, în mod esențial, de privirea care le decupează. Perspectiva prezentării personajelor nu este una realistă. Riva Rosenberg este o răsfățată, evreică, semiorfană, care-l va salva pe Ion, după tentativa de evadare de la tăbăcăria lui don' Ghiță. Mama sa fusese pianistă și tatăl își dorea foarte mult să o pregătească pentru lumea muzicii, dar acest vis a fost spulberat. Inițial, Riva îl ajută pe Ion în speranța că acesta îi va satisface fanteziile sale pasionale, dar aflându-l neputincios, îl sacrifică pe altarul partidului, instruindu-l să lucreze în ilegalitate. Anul 1940 aduce o dezamăgire în viața Rivei. După instaurarea trupelor sovietice, aceasta speră că va avea o funcție înaltă și i se vor aprecia

eforturile din trecut. În realitate, bunurile îi sunt luate, nu este recunoscută drept comunist, tatăl este arestat după ce a cerut să i se permită plecarea în România, unchiul Iuliu – trimis la un spital dintr-o localitate rurală. Ion rămâne indiferent la soarta acestei femei și o consideră o mare greșeală a vieții sale. În toamna anului 1944, lângă zidul iudaic în memoria victimelor ocupanților, Ion întâlnește chipul Rivei pe o poză: „Și, închipuie-ți, chiar pe al doilea panou am descoperit o fotografie, la vederea căreia mi s-a strâns inima. Era fotografia ei, a Rivei. Iar dedesubt inscripția: „Riva Rosenberg, 1914-1941, ucisă de călăii lui Antonescu”. Era o greșeală, o gravă greșeală politică. Cel care dăduse fotografia putea să nu știe adevărul, dar eu, care îl știam, ar fi trebuit să atrag atenția organizatorilor sau, cel puțin, să-mi anunț superiorii. N-am făcut-o. Am stat mult la îndoială, dar n-am scos o vorbă. Oasele ei n-ar fi pierdut și n-ar fi câștigat nimic din tăcerea mea...” [35, p. 214]. În numele memoriei acestei femei care, la propriu, l-a scăpat din ghearele morții, oferindu-i adăpost și învățându-l să slujească interesele partidului, Ion alege să tacă și să uite binefacerea Rivei. Dintre toți prietenii săi din ilegalitate, nimeni nu va fi restabilit la revenirea trupelor sovietice, iar Verdikurov nu va încerca să vorbească cu superiorii săi în legătură cu Onofrei și Riva. Așadar, nimic din cele sfinte, prietenia, familia, nu sunt valori pentru ratatul Verdikurov. Lipsa de umanism și empatie sunt trăsăturile morale care-l definesc.

Originalitatea romanului rezidă în tipologia ratatului, care nu-și conștientiza adevărată identitate. Este cert, literatura s-a orientat uneori spre tipologii ale negativismului, ale inadaptatului, incultului ș.a. Totuși, pentru spațiul literar basarabean, protagonistul este o noutate în sensul temei pe care o dezvoltă această mărturie. Mai mult, romanul are o perspectivă subiectivă, iar ratatul care se confesează are impresia că el este un erou, un apărător al unei cauze. Cea mai importantă observație în legătură cu perspectiva unui adevăr inversat, o făcea Ion Simuț: „Poți să crezi că romanul este expresia unui nostalgic al comunismului. Dar acesta este, indubitabil, mesajul din autobiografia enkavedistului, încărcată de eroism senzațional, evoluție spectaculoasă, militantism revoluționar și intransigență comunistă”. În acest sens, probabil, cel mai grav aspect al ratării e lipsa de conștientizare. Or, tocmai din acest motiv îl considera tragic Albert Camus pe Sisif, pentru că acesta era conștient de pedeapsa divină, nu avea cale de a alege altceva: „Acest mit este tragic pentru că eroul său este conștient” [41, p. 81]. Ratarea lui Verdikurov este rezultatul alegerilor sale, influențate de prostie și sistem. Iată de ce, eroul nu este un ratat care să provoace milă, ci mai degrabă el s-a auto-condamnat la eșec.

În *Cuvânt înainte la Farmecul vieților distruse*, Angelo Mitchievici prezenta tema ratării ca pe o parte intrinsecă a existenței: „Dintru început am tratat această temă ca pe una care se află în centrul existenței, inevitabil alături de cea a împlinirii. Altfel spus, tema unei vieți ratate și

tema unei vieți împlinite stau împreună, se confruntă, se reflectă în cealaltă” [111, p. 11]. Fără îndoială, lumea lui Tarabanțu este plină de ratați (Riva, Onofrei, Mașa, care alege spânzurătoarea), dar Ion nu conștientiza că părinții săi, care au fost deportați, sunt mai împliniți, cel puțin în planul conștiinței, decât cei *realizați* de comuniști. La fel de lucid este și fratele Petrică, care a fost o vreme director de școală în Brunza și a fost deportat mai târziu, în 1949: „N-a întors capul. Parcă l-ar fi repetat pe tata. Sigur de sine și încăpățânat”. Dificultățile acestor destine sunt fie asumate, ca în cazul părinților și fratelui, fie rezultatul unor naive alegeri. Așadar, se pare că Ion și-a ales drumul ratării, fapt evident în ipostazele acestuia. Chiar dacă pe parcursul romanului, protagonistul se schimbă, este statornică viziunea sa despre lume. Evoluția sa înseamnă regres, sporire a golului în care se prăbușește.

Să observăm, în continuare, câteva referințe textuale, descriind ipostazele lui Tarabanțu și prezentând evoluția ratatului. Dinamica personajului este, adesea, condiționată de factori externi și interni: hazardul, deciziile impulsive, conjuncturile istorice, întâlnirile definitorii și asumarea unor misiuni existențiale. Gioni este personajul care trăiește între ridicol și lipsă de luciditate, incapabil să se afirme cu adevărat într-un sistem care îi refuză libertatea. Absurditatea sa rezidă din lipsa de conștiință, el devenind grotesc atunci când își definește eroarea drept izbândă. Inițierea ratatului s-a realizat treptat, dar sigur, pentru că, în final, protagonistul nu-și regretă eșecul existențial.

Ipostazele personajului Ion Tarabanțu, veteranul Verdikurov		
	Referința textuală	Observații
Copil năstrușnic din satul Opăriți, comuna Brunza	„...lepădat, zic, cu scârbă pe aceste meleaguri doar pentru echilibrul unei balanțe numai Lui înțelese și prezentând unele devieri încă din leagăn: gălăgios până la isterie, tiranizându-mi mama nu doar cu urlete interminabile lipsite de orice motivație, ci provocându-i și dureri fizice insuportabile, pentru că, neconform obiceiului, mă născusem cu doi dinți din față gata răsăriți”. – p. 8	Descrierea copilului este realizată în stilul umorului lui Rabelais, obiceiurile pantagruelice ale personajului fiind definitorii pentru devenirea sa. Vom sublinia substantivul <i>devieri</i> , în cheia căruia trebuie decodificat Ion Tarabanțu, ca o abatere de la logica existențială. Cu regret, în Basarabia, mai sunt personaje care idealizează vechiul sistem.
Elev repetent la școala primară	„După șase ani de muncă (a lor, nu a mea!), am terminat patru clase, și asta după ce i-am spus lui Coriolanus (noi îi ziceam mai simplu – Coriciolanus) că dau foc școlii dacă taică-su mă mai lasă o dată repetent, așa că mai departe, spre mulțumirea ambelor părți, am fost demobilizat la vatră”. – p. 10	Protagonistul este un incult, care are convingerea că lectura nu-l poate salva. Împotrivirea tatălui său și modelul fratelui care este foarte bun la carte sunt semne care ar trebui să problematizeze tânărul în devenire. El alege, însă, calea „ușoară”.
Ucenic la școala de târg	„Ura față de jupân, ură absolut intuitivă, m-a cuprins încă de la început și a devenit conștientă și definitivă îndată ce, retrași într-un colț al magherniței, am fost nevoit, timp de vreo zece minute, să-mi ascult statutul de viitor membru ucenic al colectivului „Cizmăria de Lux”. – p. 15	Decizia forțată a tatălui de a-l ajuta să obțină o meserie practică nu dă rezultate. Tarabanțu nu se supune procesului didactic, căci nu este capabil niciodată să anticipeze consecințele faptelor sale.
Fugar la 15 ani	„Oricum, la cincisprezece ani neîmpliniți, e greu să-ți imaginezi că fără niciun act de identitate, fără un domiciliu stabil și, mai cu seamă, fără dorința de a	Statutul de fugar este, în aparență, o garanție a libertății. În fond, adolescentul va deveni captivul propriei sale prostii.

	te întoarce acasă (unde știai prea bine ce te așteaptă!) ești un nimic, un simplu păduche pe care-l poate lua între unghii oricine”. – p. 18	Metafora inutilității protagonistului este cât se poate de expresivă, pentru că doar un păduche se lasă astfel manipulat.
Muncitor la tăbăcărie	„N-am crezut niciodată că o muncă așa de ușoară poate fi atât de obositoare. De fapt, ce făceam? Stăteam în picioare la marginea cercului pe care-l desena Ducipal de sute, de mii de ori; calul își știa bine rolul: o dată pe oră se oprea singur, îl lăsam așa vreun minut-două, suflam peste bucata în lucru porcăria ceea de apă cu săpun (cred că o bucată de căcat ar fi lăsat în gură un gust mai plăcut!), apoi îl tipăream pe crupă”. – p. 34	Fiind obligat de don'Ghiță să muncească în condiții mizerabile, Ion nu-și mai înțelege rostul. Singura întâmplare fericită în această ipostază este întâlnirea cu domnișoara Riva, care-i va admira calitățile fizice. Aceste ipostaze îl ambiționează să aspire spre adevărata libertate, așa cum o va înțelege mai târziu.
Fugar-impotent	„Ce mai țin în minte a fost glasul vechilului „Bravo, țigane!”, pe urmă prinsoarea unui clește de foc cuprinzându-mi partea de jos a trupului și un urlet sălbatic, care, bineînțeles, era al meu...”. – p. 54	Scena este, mai degrabă, simbolică. Busuioc ironizează prostia. Ea nu ar trebui să aibă urmași, așa cu nu va avea nici protagonistul.
Pacient la tipografie	„Ei, nu chiar. La o tipografie. Tipografia lui taicămeu. Știi ce-i o tipografie? Nu? O fabrică de cărți. Unde se tipăresc tot felul de cărți”. – p. 71	Absolut surprinzător modul în care Riva îl inițiază pe Ion în lumea cărților, urmărind, desigur, interesele partidului.
Membru al partidului comunist	„Bun venit, Ion Tarabanțu, în celula de partid ce poartă numele „Clara Zetkin”. Acum vor fi reprezentate într-însa toate clasele sociale!”. – p. 84	Cuvintele de bun-venit sunt rostite după ce personajul feminin conștientizează neputința bărbatului. Impotentul crede că i se face o favoare, se înșală însă crezând că avansează.
Maistru-linotipist	„Ba chiar și meseria mea de mai târziu, maistru-linotipist, n-ar fi fost posibilă fără cititul cărțulei aceleia”. – p. 91	Inițierea în lumea cititului se face târziu. Ratarea timpului este insucces, dar Tarabanțu își admiră progresul.
Deținut politic	„În celulă era o duhoare de nesuferit. În ajun fusese o zi caldă, chiar foarte, și toată ventilația încăperii o lua asupra sa doar o fereastră de două palme, cu gratii groase, până la care nici măcar nu puteam ajunge”. – p. 136	Ion nu este dezamăgit de situație. Interpretează închisoarea ca pe o aventură în numele cauzei partidului.
Eliberat de trupele sovietice	„Eram toți în „pijamaie vărgate” – o adevărată herghelie de zebre, cei mai mulți cu ochii plini de lacrimi, unii plângând de-a binelea: -Tovarăși! Libertatea, a venit eliberarea!”. – p. 141	Eliberarea deținuților din închisori a însemnat sporirea delicvenței, a dezordinii sociale. Dar tocmai acesta era obiectivul ocupanților sovietici, de a destabiliza pacea, de a inaugura haosul.
Cursant la Harkov	„N-am să-ți scriu nimic despre cursuri, pentru ce am făcut și am învățat acolo am dat în scris că vom păstra cea mai strictă taină”. – p. 181	Dacă toți kaghebiștii erau atât de „inteligenți” precum Verdikurov, nici nu se cereau prea multe eforturi de a-i instrui.
Ajutor de împuternicit NKDV	„-Ajutorul de împuternicit NKVD Tarabanțu Ivan Alexandrovici la dispoziția dumneavoastră potrivit ordinului...”. – p. 193	Lipsa de verticalitate morală a protagonistului este evidentă și în prezentarea numelui său, adaptat sistemului.
Sergent-major	„Chiar a treia zi după marea curățenie de clasă, adică izbăvirea țării de elementele străine și periculoase, veni ordinul comisarului, potrivit căruia, și lui Globov, și mie ni se adăugase acest <i>major</i> ”. – p. 225	Mândria lui Verdikurov este asociată cu fapte josnice. A primit ordinul comisarului tocmai după ce a asistat la deportarea părinților, considerați „dușmani ai poporului”.
Falsificator al propriei identități	„Ori salvarea, ori pieirea dumitale, dar în ultimul caz – și a mea. Foaia dumitale de internare și observație de la spitalul vostru...”. – p. 255	La trecerea Nistrului, și-a pierdut actele. Noua identitate este chiar mai aproape de esența sa comportamentală.
Partizan, călău	„Am fost cutare, am făcut cutare, am fost partizan... și basta. Dar n-am sărit peste momentele acestea grave, viața nu-i o alee înflorită, ea știe să fie și aspră”. – p. 296	Faptul că personajul nu are remușcări, deși este ucigaș, este un semn al insensibilității. Dimensiunea morală, etică a eului său, este găunoasă.
Agent sub acoperire, student la litere	„Am acceptat să lucrez ca agent sub acoperire, un post foarte prost plătit în interiorul țării, în popor numit și colaborator secret [...]. Majoritatea refugiaților erau din mediul intelectualilor, adică în	Un incult ajunge să studieze la Facultatea de litere. Desigur, misiunea sa nu era studiul, dar faptul în sine rămâne revoltător. Poate acesta este motivul

	acest mediu trebuia să fiu implantat [...]. Cu toate acestea, la facultatea de litere s-a găsit - miraculos! – un colțișor în care să se înghesuiască și studentul sosit de pe front, rănit, Verdikurov Ion, deși anul era aproape de sfârșit”. – p. 319	pentru care, în această scrisoare cu destinatar familiar (nepotul de la frate), el își permite fragmente de filozofie sau critică a rolului scriitorului (nepotul și fratele său erau scriitori).
Întors acasă în 1944	„Nu aş putea spune că nu mirosea a spirt în mașină – întoarcerea acasă după atâta amar de vreme nu e un eveniment de trecut cu paharul”. – p. 325	Revenit acasă are noi obiceiuri (<i>a sfinți</i> evenimentele importante cu un pahar).
Căsătorit	„După o nuntă foarte neafișată, Anul Nou 1948 l-am sărbătorit la fel de modest într-un apartament drăguț, cu două camere și toate dependențele”. – p. 336	Căsătoria cu o curvă interesată de averea lui Verdikurov, este declarată cea mai mare greșeală. Curva se dovedește a fi mai inteligentă, obținând, după divorț, imobilul dorit.
Pensionar	„Odată cu moartea fizică a lui Brejnev, am fost pensionat. La nici șaizeci și cinci de ani! Cu experiența mea! Cu o pensie, ce-i drept, bunicică, mai ales în comparație cu ce plătesc azi democrații, prietenii (nu știu de ce!), prietenii tăi...”. – p. 339	Bătrânețea este un timp al reflecțiilor. Acest moment decisiv îi amintește de eșecul de a nu fi avut copii. Valorile, principiile promovate de Verdikurov sunt condamnate de Busuioc.

Ipostazele personajului sunt o reflecție a tipologiei romanului, unul al inițierii, al devenirii. Biografia povestită prin retrospectivă a lui Tarabanțu oferă o ocazie pentru a medita și a analiza deciziile. Concluziile formulate de Ion trebuie citite pe dos, dimensiunea personajului atingând limitele caricaturii. Iată de ce, Mircea V. Ciobanu sublinia valoarea devenirii eroului: „În acest roman suntem martorii metamorfozei treptate a personajului-narator, dintr-un mic ticălos neisprăvit într-un diabolic instrument al represiunilor sociale și politice” [47, p. 29]. Într-adevăr, metamorfoza personajului este monstruoasă, iar momentele în care acesta își examinează condiția de călău, de trădător, nu trezesc nici un pic de compătimire sau regret în sufletul protagonistului. Este o transformare într-o mașinărie insensibilă, necugetătoare, adeptă a unui program și regim politic ce a neglijat demnitatea umană.

Vom sublinia, de asemenea, ipostaza care lipsește din procesul devenirii lui Ion, cea de îndrăgostit. Inițierea trece prin cunoașterea sentimentului de dragoste. Pentru Riva, acest sentiment a dus-o în pragul ratării. După ce a renunțat la facultatea de economie și administrație din Bordeaux, pentru a fugi cu un țăran sărac din Franța pe nume Henry, aceasta a cunoscut dragostea, dar și gustul pierderii. Henry s-a asfixiat într-un butoi, iar tot destinul Rivei a fost umbrat de chipul acelui bărbat. Întoarsă la București la Litere, a fost ispitită de chestiuni politice, devenind membră de partid, dar a căutat, în orice bărbat pe care l-a întâlnit, chipul lui Henry. Aceeași revelație a avut-o și la întâlnirea cu Ion, numai că acesta nu i-a înțeles nebunia: „Ia vorbele mele ca o declarație de dragoste platonice. Nevoit platonice. Dar să nu-ți pară rău niciodată că ești așa cum ești sau cum ai ajuns. Să nu regreți, dragostea poate scoate din minți, te poate împinge la cele mai nesăbuite fapte. Devotamentul tău pentru cauza pe care ai îmbrățișat-o atât de aprins e și el o patimă, dar o patimă care poate fi de folos oamenilor... Pe când dragostea... Și mai ales cea trupească...” [35, p. 173]. De altfel, Ion nu va cunoaște niciodată

dragostea romantică și tocmai lipsa de urmași îl exasperează în clipa de reflecție asupra propriului destin.

Filozofia personajului este exprimată prin diverse afirmații aforistice pe care le formulează odată cu schimbarea ipostazelor sale. Meditațiile reflectă iluzia unor concepte sigur formulate, dar preluate din mecanismul sistemului. Lipsa gândirii proprii este trăsătura definitorie a personajului, care, deși incapabil să formuleze idei autentice, îndrăznește să-și exprime în scris opinii superficiale, asumate ca adevăruri absolute. Scrisoarea devine, astfel, un instrument prin care își etalează neînțelegerea realității și aderarea mecanică la clișee sau idei împrumutate. Unitățile tematice asupra cărora reflectează personajul construiesc, de fapt, mesajul întregului roman, dacă le interpretăm în direcția inversă. Dominantă este, desigur, tema istoriei și a trecutului dureros, pe care Ion îl vede glorios.

Tema meditației	Viziunea filozofiei pe dos
Trecutul	„...trecutul, oricare ar fi el, poate fi mințit, dar nu poate fi ucis. Nici chiar cu geamuri sparte”. – p. 9
Deciziile și consecințele	„Orice s-ar zice, dar sunt o mulțime de lucruri pe care le facem fără să ne gândim la urmări, sau, mai bine, fără să intuim cel puțin că urmările pot fi faste. E ca un fel de tombolă a sorții cu bileț câștigător unul la mic, de care treabă, dacă ți-a plăcut, afli hăt peste ani”. – p. 17
Pierderea	„Desigur, durerea pierderii este mare și o împărtășesc cu toată sinceritatea, dar un bărbat nu trebuie să-și piardă controlul nici în cele mai tragice împrejurări, nepoate...”. – p. 47
Idealul	„E drept, cauza a venit mai târziu, a fost o alegere conștientă, dar idealurile se nasc și trăiesc împreună cu noi!”. – p. 81
Patria	„Adevărații patrioți nu se uită cine este dușmanul patriei – vecin sau frate”. – p. 201
Interesele statului	„Orice s-ar spune, dar interesele statului, siguranța lui și viitorul trebuie să fie mai presus de mamă, tată, prieteni. Mai ales ale unui stat cum este al nostru!”. – p. 213
Conștiința	„Dar închide ochii, privește-i chipul intern, privește fiara care a ucis, a violat, a dat foc și a călcat în picioare tot ce ți-a fost drag. Pe front privești în ochii celui în care tragi? Nu. Și tragi fără să ai remușcări, probleme de conștiință, de morală...”. – p. 291
Viața	„Dar n-am sărit peste momentele acestea grave, viața nu-i o alee înfloritoare, ea știe să fie aspră. Și e bine să fii pregătit pentru toate aspectele ei, ca să rămâi om”. – p. 296
Istoria	„Istoria se scrie o singură dată, și încercările de a o rescrie sunt sortite de la bun început unui eșec lamentabil. Nu vor reuși să treacă de acest tabu nici noii democrați, cu atât mai puțin noii comuniști, cei care nu doar că acceptă capitalismul, ci îl și practică, cei care presupun că lupta de clasă e un moft depășit...”. – p. 340

Analiza acestor reflecții filozofice ne obligă să formulăm câteva concluzii pertinente. În primul rând, naratorul este capabil să formuleze comparații, epitete, interogații, pentru a putea exprima una din convingerile sale, ceea ce înseamnă mult pentru un incult cu doar ciclul primar absolvit. În al doilea rând, ajuns din întâmplare un adept al comunismului, acesta a însușit foarte bine clișeele manipulative ale acestora cu referire la noțiunea de patrie, onoare, conștiință. În al treilea rând, retrospecția lui Ion este o ocazie de a ridiculiza istoria din actualitatea nepotului Traian, elogiind faptele trecutului. Dincolo de multe minciuni pe care le formulează Tarabanțu,

vom reține, totuși, un adevăr incontestabil: istoria se scrie o singură dată. Chiar dacă trecutul poate fi mințit, iar manualele de istorie, profesorii lipsiți de verticalitate, au falsificat datele, formulând o istorie convenabilă partidului, au predat o literatură, au inventat o limbă inexistentă, totuși, adevărul este capabil să înghită ororile acestor minciuni.

În această ordine de idei, Aureliu Busuioc va prezenta și în *Spune-mi Gioni!*, ca și în alte texte românești care abordează problema istoriei, interesul pentru limba vorbită în Basarabia, sau mai degrabă nu a celei vorbite, dar a numelui pe care i l-au schimbat autoritățile sovietice. În 1940, după anexarea Basarabiei de sovietici, în țară s-a instaurat un haos, populația civilă a fost supusă la jafuri, asasinate, torturi, iar localnicii care au fost slujbași ai statului român au fost deportați: „În stradă se desfășura un adevărat carnaval. Soldații și ofițerii coborâți din camioane fraternizau cu localnicii, îmbrățișări, schimb de mici obiecte, cuțitașe, piepteni, oglinzi. Nu se înțelegeau toți, limba gesturilor completa fericit rusa, cei care vorbeau româna (nou-sosiții o numeau „moldovenească”) se împiedicau de foarte multe expresii și cuvinte de-ale orașenilor, de altfel, mai târziu, limba oficială avea să fie mare motiv de neînțelegeri, mai ales în sfera politicului. Românii, vreau să zic, moldovenii de pe partea stângă a Nistrului, împrumutaseră, cu anii, numeroase cuvinte din rusă, le adaptaseră nevoilor proprii și se îndepărtaseră astfel substanțial de limba pe care o vorbeau basarabenii...” [35, p. 155]. Chiar naratorul confundă identitatea localnicilor, numindu-i români, ceea ce sunt pe drept, iar apoi moldoveni, ca să ilustreze lecția însușită. Identitatea lingvistică a continuat să fie pusă la îndoială când limba vorbită pe acest mult pătimit pământ a trebuit să fie îmbrăcată în haina unui alfabet străin. Unii intelectuali au încercat să lupte împotriva acestei nedreptăți, dar eforturile lor s-au topit odată cu valurile de deportări: „Cadrele nu prea pregătite, comsomol nu aveau, un profesor de matematică mi-a spus în nas că el nu scrie cu chirilice, limba moldovenească, de fapt românească, nu-i făcută pentru așa păduchi de litere” [Ibidem, p. 200]. Așadar, scopul urmărit era eliminarea sentimentului românesc în rândurile basarabenilor, iar pentru Ion acest obiectiv a fost atins din plin. În final, nu este acest roman, dincolo de o biografie a unui om scindat, un îndemn, un avertisment din partea lui Aureliu Busuioc pentru toți basarabenii care și-au răstăcit identitatea de-a lungul timpului?! Cu siguranță, nu vrem să ni se spună Gioni, prea mult timp am fost sub pălăria ratării.

Prin urmare, povestea lui Gioni este una satirică, dar esența – profundă și sensibilă, fiind raportată la identitatea de neam. Complexitatea romanului se ascunde în mesajul din subtext pe care-și dorea Busuioc să-l comunice, nu în biografia enkavedistului. Romancierul Milan Kundera, preocupat mai ales de relația scriitorului cu adevărul istoric, a formulat în eseu *Arta romanului* o observație privitoare la profunzimea textului: „Spiritul romanului este spiritul

continuității: fiecare operă reprezintă răspunsul dat operelor precedente, fiecare operă conține toată experiența anterioară a romanului. Dar spiritul timpului nostru rămâne fixat asupra actualității, care este așa de expansivă, așa de amplă, încât respinge trecutul orizontului nostru și reduce timpul la secunda prezentă. Inclus în acest sistem, romanul nu mai e operă (lucru destinat să dureze, să unească trecutul cu viitorul), ci eveniment de actualitate precum alte evenimente, un gest fără urmare” [92, p. 29]. Pe cât de surprinzătoare, pe atât de provocatoare la dialog este această remarcă. Romanul, în esența sa, este o formă de dialog cu trecutul literar, o artă care se construiește stratificat, ca o conversație între scriitori, epoci și forme narative. Fiecare text nu există izolat, ci în relație cu ce a fost înainte – de la Cervantes, la Proust sau Faulkner. Astfel, romanul nu este doar o poveste, ci o punte între epoci, între memorie și viziune.

Pe de o parte, orice roman este realizat în spiritul continuității, ca un răspuns dat predecesorilor. Dacă ne gândim la ce a însemnat literatura proletcultistă, când arta oglindea chipul luminos al comunistului, reflectând experiența de viață a țărănimii, a muncitorimii, este evident că romanele lui Busuioc sunt o replică dată în cheia spiritului artei veritabile. Iar *Spune-mi Gioni*, în mod special, intră în dialog ironic cu literatura care proslăvea realizările sovietice, mai ales prin profilul intelectualului demn, nepotul Vasile și fiul Traian.

Pe de altă parte, Milan Kundera sublinia că spiritul romanului este neconținut în relație cu un timp, iar acesta rămâne fixat asupra actualității. Din acest motiv, ne întrebăm câtă vibrație vor produce romanele lui Aureliu Busuioc în timp? Ce pot observa tinerii cititori de astăzi în romanul *Spune-mi Gioni!*? Ar fi idealist să gândim că acest roman reprezintă doar o reconstituire a istoriei, iar problema identității lingvistice și cea de neam este doar literatură. Cu regret, Busuioc rămâne mai actual astăzi ca niciodată, pentru că spiritul romanelor sale este spiritul epocii noastre. Or, așa cum spunea și Ioana Pârvulescu, în *Inocenții*, „Cultura nu este obligatorie. Dar fără ea nu poți arăta nici ce ești, nici dacă ești, nici cum ești. Ea este limbajul umanității, fără a fi natura ei [...] Oamenii incuși sunt umanități ratate. Sunt speranțe irosite. Sunt bogății de care nu va afla nimeni nimic niciodată” [118, p. 159].

Și nu în ultimul rând, pentru Milan Kundera, romanul este un eveniment irepetabil. Lucrul acesta este valabil pentru orice text literar, dar știm că numai câteva texte din istoria literară *sunt și opere*, având menirea să dureze, să unească trecutul cu viitorul. Tocmai acesta este obiectul de studiu al literaturii universale, acela de a identifica capodoperele. Desigur, în eseu lui Kundera, acesta anulează valoarea de operă prin raportare la sistemul timpului, la actualitate. Totuși, opera trece peste dimensiunea timpului. Ea se naște în timp, relatează un timp, dar este tot ce mai rămâne după trecerea timpului! Romanul *Spune-mi Gioni!* va dura în timp câtă vreme vom fi interesați să urmărim istoria neamului, dar și a literaturii din Basarabia. Conectați la alte

realități istorice, probabil, va veni o generație de cititori care nu vor mai vedea în textul lui Busuioc întoarcere spre actualitate, ci doar mărturii ale trecutului. Totuși, recitind astăzi povestea din biografia lui Gioni, trebuie să concluzionăm că este „un gest fără urmare”! Acesta era visul lui Busuioc: să citim raportându-ne la un azi și un mâine, la perspective. În încheierea scrisorii, Verdikurov are sentimentul că nu-și poate vedea viitorul, mai ales pentru lipsa de urmași: „Știi tu oare ce înseamnă să stai îndesat pe o canapea de pe care te ridici cu greu, să stai la geam și să visezi? Nu, nu la trecut, acesta e apanajul rataților! Să visezi la viitor!” [35, p. 342]. Câtă precizie în autodefinirea ratării! Elogierea trecutului bolnăvicios o fac doar ratații, cei lipsiți de dorința de a schimba viitorul. Ceea ce nu a înțeles Gioni este că viața întinde capcane la tot pasul și numai discernământul, judecata sănătoasă ne poate ajuta să le evităm. Textul pare să evoce o tensiune fundamentală a existenței: suntem prizonieri, dar căutăm în permanență *ieșiri*. Evaziunea nu anulează capcana, dar o face suportabilă. Tocmai această luptă între claustrare și deschidere dă consistență vieții umane și, paradoxal, frumusețe. Recitindu-l pe Busuioc vrem să evităm capcanele vieții, să evadăm din capcana ratării și să ne afirmăm prin inteligență și curajul de a face alegeri înțelepte. Lumea ne oferă aceste posibilități de evadare, dar rămâne de văzut cum ne însușim *lecția lui Gioni*!

3.4.4. Parodie și joc reflexiv în *Hronicul Găinarilor*

A oferi o definiție infailibilă conceptului de *parodie* este aproape imposibil, având în vedere că formele acestea s-au modificat de la o epocă la alta, iar intențiile atât de diverse ale scriitorului față de cititor și textul parodiat sunt o expresie a faptului că o explicație universal valabilă a fenomenului parodic este riscantă. Bahtin i-a atribuit parodiei origini în antichitate, când aceasta se asocia cu efectul comic. Din punct de vedere cultural, Evul Mediu a oferit un spațiu pentru bucuria parodistului, iar în plan literar, mai ales postmodernitatea valorifică dialogul cu textele anterioare. În viziunea structuralistului Gérard Genette, parodia este o ipostază a paratextualității, instituind o relație transtextuală: „inclusiv aici și alte feluri de relații, – în esență, cred, de imitație și de transformare, despre care pastișa și parodia pot da o idee, sau mai degrabă două idei, foarte diferite cu toate că prea adesea confundate, sau inexact deosebite – pe care le voi boteza, în lipsa a altceva mai bun, paratextualitate (dar asta înseamnă și pentru mine transtextualitate prin excelență)” [76, p. 82]. Așadar, având drept sursă o operă literară, un gen sau o epocă istorică, un tip de personaj sau un stil al unui scriitor, parodia urmărește recrearea unei lumi, mizând, fără îndoială, pe elogiarea unui model, a unui text canonic, prin aluzie, subtilități lingvistice, care pot fi interpretate numai de cel care recunoaște textul-sursă și are un gust cultivat al jocului artistic. Acest procedeu literar este, fără îndoială, în relație și cu

dimensiunea receptării textului, pentru că efectul urmărit de scriitor se va pierde dacă modelul nu va fi recognoscibil.

În aparență, genul romanesc nu ar fi foarte apropiat de parodie, creându-se iluzia că devine mult mai simplu de reconstruit un text liric. Cu toate acestea, modernitatea literară a fost deschisă spre această formă de comunicare artistică. Cercetătoarea Livia Iacob, analizând raportul dintre șapte romane parodice (hipertexte) și modelul/modelele lor (hipotextele), formula ipoteza că relația dintre roman și parodie este irepresabilă și modifică efectiv fața literaturii: „Romanul ca gen proteic, autarhic, dominator, parodia ca gen al secundului, imitație a imitației, două subiecte intersectabile, cum s-a văzut, în operele literare de primă scenă ce aveau să schimbe pentru totdeauna configurația canonului universal” [85, p. 12]. Surprinzătoare această poziționare a parodiei ca un gen separat, un gen secund, care și-a instituit deja suficiente forme pentru a fi abordat ca atare.

Pe de altă parte, în literatura română din Basarabia, romanul parodic apare nu numai ca o formă a plăcerii ludice, ci mai degrabă ca o manifestare a sensibilității, a unei emoții viscerale cu motivații istorice și sociale. Formulând câteva dintre particularitățile romanului, Șerban Axinte în *Definițiile romanului. De la Dimitrie Cantemir la G. Călinescu*, preciza că: „Istoria romanului universal poate fi înțeleasă ca o succesiune de „crize” ale romanului [...]. Teoria și practica speciei s-au hrănit, ambele din continua desstructurare și restructurare a formelor românești. Mereu forțele inovatoare s-au opus celor conservatoare” [4, p. 20]. Aplicând această idee de „criză” a romanului la ceea ce s-a întâmplat în istoria literaturii din Basarabia, vom constata că apariția unor scriitori precum Ion Druță, Vladimir Beșleagă, Aureliu Busuioc, Vasile Vasilache a constituit momentul de tranziție spre depășirea unei crize în care se afla proza din acest spațiu cultural și geografic.

Romanul *Hronicul Găinarilor* dezvăluia, prin formula titulară, aluzia la tradiția istorico-literară de a înregistra pagini ale trecutului într-un letopiseț. De altfel, naratorul este cât se poate de sincer cu cititorul său, anunțându-și intențiile chiar în incipit: „Nici vorbă de legendă sau născocire – totul săvârșit cu martori oculari, totul păstrat cu sfințenie în memoria contemporanilor și urmașilor, deși, în lipsa prezenței unui Costin sau Neculce, nu s-a inserat nimic în letopisețele vremii... Și încă una: amețit de pe băncile școlii de rigidul Ureche și îmbrobodit de romanticul Neculce cu ale lui „O samă...”, cititorul mai săritor la paiul vecinului decât la bârna proprie poate găsi în lucrarea de față unele momente de pastişă sau chiar de plagiat! Mă grăbesc să-i sting nobila indignare chiar de la început: totul e făcut cu bună știință, mobilul acestei riscante întreprinderi nu a fost altul decât acela de a da, în lipsa unor cronici latine sau slavone, oarecare virtuală patină sărăcuței relatări prezente” [27, p. 14]. Desigur,

motivația romanului parodic nu este la Aureliu Busuioc de a elogia modelul, ci mai degrabă de a găsi o formă de comunicare avantajoasă, care-l face pe scriitor să se simtă bine, să întrețină discursul ironic, ceea ce devine o alegere conștientă pentru a-și prezenta atitudinea față de istoria națională. Așa precum marii cronicari stau la temelia prozei românești, așa aspiră și Busuioc să rafineze romanul din Basarabia, utilizând tehnici postmoderne.

Mai mult, se pare că hipotextul de această dată îl constituie un tip de text, nu un scriitor anume. Amintind de Homer și Virgiliu, Costin și Neculce, naratorul își recunoaște cu modestie rostul lui în istoria literaturii și, cu delicată ironie, declară scopul lucrării orientat spre documentarea istorică: „Dar scriu toate acestea nu pentru a aproba sau dezaproba noua proză, sunt sigur că și fără mine lucrurile merg cum trebuie, în albia lor firească, le scriu pentru a dovedi că sunt un coterporan al propriei vârste, pentru a afirma că nu mă țin de stilul clasic din vocație, ci de nevoie” [27, p. 22]. Îl suspectăm aici pe scriitor de lipsă de sinceritate (sau, cel puțin, de îndoială, așa cum observase Alex Ștefănescu „propriul său scris și-l privește cu scepticism...”). Or, nu cumva tocmai nemulțumirea că lucrurile nu merg exact așa cum trebuie îl motivează să cocheteze cu romanul-parodie? Este adevărat, scriitorul nu intenționa să se afirme în genul cronicăresc, dar a problematizat miturile existențiale ale trecutului, demonstrând că și lucrurile mai puțin valoroase (nu numai faptele glorioase ale trecutului), cum ar fi istoria cătunului Găinari, poate deveni subiect de literatură. Istoria literară universală valorificase parodical în diverse forme, pe teren basarabean însă, existau încă multe de făcut.

Este de remarcat că, în repetate ocazii, cititorul va fi provocat să ia o atitudine față de stilul pe care-l descoperă, să-și dezvolte spiritul critic: „Mulți dintre cititori pot considera acest modest hronic al meu o imitație, o pastişă la opera lui Plutarh sau a altui istoric, să zicem Tacit: lux de amănunte neimportante, tendința de a compara biografiile personajelor. Cu toată stima și considerația pe care-o port temerarului meu cititor, sunt nevoit să refuz asemenea acuzații. Argumentele? Poftim: oare nu luxul de amănunte (cele mai multe – inventate!) face necredibilă întreaga Eneidă a lui Virgiliu?” [Ibidem, p. 40]. Statutul naratorului în romanul *Hronicul Găinarilor* este determinat de necesitatea de a stabili acest dialog viu cu cititorul său. În acest sens, este valabilă teza lui Nicolae Manolescu, pentru care „...naratorul este un procedeu retoric utilizat de autor și acest procedeu diferă de la un tip de roman la altul [...]. Prezența sau absența naratorului, identificarea sau separarea lui de autor, investirea personajelor cu această sarcină, toate acestea sunt procedee retorice, artificii, strategii” [101, p. 14]. Camuflându-și indignarea față de neamul Găinarilor, naratorul își asumă rolul de martor. Vitalie Ciobanu pune în valoare romanul *Hronicul Găinarilor* pentru calitățile autorului care-i definesc profilul: „ironia țepoasă și adesea cinică, plăcerea persiflării miturilor fondatoare, echivocul strecurat, subversiv, în

prejudecăți ce par de neclintit în partea noastră de lume” [50, p. 269]. Re-constituirea în cheie parodică a celor 200 de ani de istorie nedreaptă se orientează spre cititor, căruia naratorul i se adresează neconținut: „atotștiutorul meu cititor”, „răbdătorul, dar și curiosul cititor”, „iubite cititorule”, „onorabili cititori”, „foarte instruitul meu cititor”, „perspicacele meu cititor”, „venerabili mei cititori”, „bietul meu cititor”, „neprețuitul meu cititor”, „dragă cititorule”, „vigilentului meu cititor”, „bine informatul meu cititor”. Aceste formule de adresare fac din discursul romanesc un dialog incitant, sporind fundamentul ironic al narațiunii.

În plan social și cultural, drama găinarilor este, în fond, a basarabeanului care și-a tocit conștiința individuală, fără a mai fi capabil să recunoască valoarea identitară și, cu atât mai puțin, să fie preocupat de arta literară. Spre deosebire de indiferența cititorului, autorul se vede foarte implicat în povestire. În acest sens, Gabriel Liiceanu preciza, în *Nebunia de a gândi cu mintea ta*: „Creatorii sunt purtătorii în lume ai intimului care se exprimă. Modul lor de a înțelege ce e cu ei și cu lumea în care au apărut devine, odată exprimat, omologabil și se transformă în unitate de înțelegere a lumii pentru toți ceilalți. Ceilalți, cu intimul lor, ceilalți, arestați în inexprimabil, se recunosc și se descoperă în intimitatea trăită și exprimată exemplar de creatori [97, p. 84]. Alături de filozofi, scriitorii adevărați dezvăluie o parte foarte intimă a sensibilității acestora. Ironicul și parodicul sunt la Aureliu Busuioc metode de exprimare a acestei sensibilități. În ceea ce privește romanul *Hronicul Găinarilor*, se poate afirma că el a avut cel puțin un cititor atent, care a surprins acest dor de adevăr al scriitorului, criticul Andrei Țurcanu, care a propus, se pare, unul dintre cele mai consistente articole metatextuale ce valorifică romanul busuiocian, este vorba de *Râsul senioral al lui Aureliu Busuioc*.

Printre altele, Aureliu Busuioc va aminti de statutul literaturii în raport cu arta cinematografică, încercând să imite tehnica poliecranului, folosită în televiziune, pentru a prezenta geneza găinarilor: „de aceea voi ruga cititorul ca tot ce va urma să fie citit cu gândul la poliecran – ceva consum de fantezie în plus, dar un ajutor imens acordat modestului dumneavoastră autor...” [27, p. 80]. Exact ca un ecran împărțit în două, va fi prezentată, în prima parte a romanului, povestea ființării unei așezări rurale. Trebuie să precizăm că întreaga roman este împărțit în trei cărți, iar la finele fiecărei părți se crează iluzia că povestea găinarilor nu va mai avea continuitate, s-a epuizat. Totuși, așa cum înțelegem în excipit, este o poveste cu un început clar, dar un sfârșit, din nefericire, încă necristalizat.

Revenind la tehnica poliecranului, urmărim în prima parte a romanului două istorii povestite paralel, dar care au avut loc în momente istorice diferite și se vor intersecta într-un moment al narațiunii. Pe de o parte, este istoria lui Pătru Avădanei, un hoț care, pe la mijlocul celei de-a șaptea decade a secolul al XVIII-lea a fost prins când fura trei vaci și un catâr de la

comisul Oțetea, din părțile Neamțului. Fugind de pedeapsă, Pătru Avădanei, soția sa Catinca și fiul Panteleu, ajung la Roșcoveți și primesc darul Domnului Moldovei Alexandru al II-lea Mavrocordat. Arta hoției este transmisă fiului său, Panteleu Avădanei, care și-a dresat javra pentru a răpi găinile sătenilor din Roșcoveți. Acesta este al doilea plan al narațiunii, de fapt, chiar cel din debut. Panteleu se va căsători cu Rada, o țigancă, „o verișoară de-a lui Bănel, smolită și frumușică”. După un an și jumătate, Rada va fugi cu un țigan, iar Panteleu va rămâne singur cu beneficiul beției și al câinelui său cu limba tăiată ce deprinse taina hoției. Când cei din Roșcoveți află că dispariția găinilor este meritul lui Panteleu, decid să-i strice locuința, să-l izgonească din sat după o bătaie din partea tuturor celor ce au avut de pierdut.

Salvatoarea lui Panteleu devine Parascheva, o țigancă care nu-și cunoaște originea, „învățătoarea flăcăilor și prietena de câteva clipe a bărbaților”. Trecută de vârsta de 30 de ani, Parascheva este cuprinsă de un sentiment de proprietate și se visează femeie împlinită în rolul de mamă și soție. Bordeiuul celor doi va fi piatra de temelie a cătunului Găinari. Andrei Țurcanu profilează imaginea personajului feminin Parascheva, vrăjitoarea, specialistă satului în bărbați, ca un „centru vital-matricial, salvatoarea lui Panteleu de la moarte, șansa fondatoare, muma prin care seminția nătângă și fără de așezare a Avădanilor prinde rădăcini, se perpetuează” [143, p. 152]. În cheie ironică, Busuioc o compară pe Parascheva cu o Xantipă, cunoscând arta descântecului, și cu o Penelopă tăcută și răbdătoare, care nu putea da naștere decât unui hoț. În ziua dinspre noaptea Sânzienilor a anului 1812, Parascheva este disperată de bucuria că va deveni mama dinastiei găinarilor. Primul vecin al familiei întemeiate va fi Săle, un flăcău inițiat de Parascheva, care se mută în Găinari odată cu schimbarea stăpânirii. Feciorul fostului vornic, Trifan Cărbune, care a ratat lecția de dragoste a Paraschevei, caută o altă cale de a se afirma ca bărbat și-i propune lui Panteleu o afacere la care acesta se pricepe cel mai bine. Chiar în ziua când Parascheva se întoarce acasă cu pruncul, Panteleu moare, după o nereușită aventură de a fura câteva oi, iar femeia se mută cu Săle. Așa cum preotul refuzase să-i cunune, acum nu acceptă să-l înmormânteze, iar locul de odihnă al lui Panteleu va fi alături de câinele său. Cu siguranță, Parascheva este una dintre cele mai realizate personaje feminine din romanele lui Aureliu Busuioc, formula feminității ei cuprinzând farmecul, ispita, tentația. Ca și întreaga ei existență, dispariția sa stă învăluită în pânza misterului: „Dispărută în 1854. După spusele unor gospodine – luată de un vârtel în seara nunții unui nepot. După declarațiile altora – mistuită de o flacăra albastră în fața cortului unde se veselea nunta, curioșilor prezentându-li-se chiar o mână de cenușă strânsă la fața locului cu pricina...” [27, p. 152]. Îmbinarea dintre atmosfera enigmatică și farmecul firesc al momentului nu este una întâmplătoare; ea funcționează ca o lupă ce amplifică miezul feminității, acel amestec inconfundabil de sensibilitate și mister fascinant.

La începutul cărții a treia autorul hronicului dezvăluie o linie cronologică a găinarilor, care se încheie cu stră-strănepotul lui Pantelei Avodanov, care va deveni protagonistul următoarelor pagini de istorie. Este de remarcat repetiția numelor Piotr/Pantelei în neamul hoției și al beției, personajele moștenesc numele și înclinațiile familiei, dezvăluind stiluri de viață care se dedublează și se repetă. Repetiția aceasta ciclică amintește de romanul *Un veac de singurătate* al columbianului Gabriel García Márquez, care uzează de niște structuri temporale ciclice; atât evenimentele din satul Macondo și din familia Buendia, cât și numele personajelor se repetă din nou și din nou, făcând realitatea și fantasticul să fuzioneze. Numele personajelor se repetă și la Busuioc, scriitorul construind astfel o alegorie a condiției basarabeanului. În plus, obiectivul romancierilor este același: să ne amintească propria istorie, să ne ofere ocazii de a medita la posibilitatea de a construi un viitor onorabil.

Punctul maxim al tensiunii romanești este anul 1940, când fiul lui Penteleu, cu numele bunicului, este desemnat în calitate de președinte al sovietului sătesc din Roșcoveți: „Prin acest Petre cătunul Găinari are parte de o neașteptată renaștere, am putea afirma chiar, de o reîntemeiere, el fiind, în acest sens, un al doilea „descăletor” din neamul Avădanilor” [143, p. 156]. Scena alegerii lui Piotr Panteleevici Avodanov în calitate de *presedatel de selsovet* este una ironică, dar și cu un profund substrat etic. Găinarul, care și-a manifestat vocația încă de pe băncile școlii (chiar în clasa a patra, împreună cu prietenul său Ilie, a furat din servieta directorului tabachera de țigări, apoi au depozitat doi învățători de galoși, umbrelă și trenți), a câștigat favoare în ochii tovarășilor de partid doar pentru că a stat în închisorile românești. Sub presiunile președintelui și ale prim-secretarului, amenințați că dacă nu susțin candidatura lui Piotr Panteleevici li se va închide biserica, căci comuniștii nu cred în Dumnezeu, sătenii cedează umili, fără a încerca să riposteze (cu excepția lui Burdujan, pe care președintele îl opri), acționând toți asemeni unei gloate manipulate. Întâmplarea, pe cât de ridicolă, pe atât de dureroasă, îi oferă prilejul lui Busuioc, în partea a 6-a din cartea a treia, să mediteze asupra psihologiei de grup a basarabenilor, care, de-a lungul timpului, ne-a nenorocit: „Aflarea în mijlocul unui deșert a unei oaze cu palmieri, cu răcoare și apă e un miracol, dar tot miracol este și prezența noastră, cu rânza, mentalitatea pășunistă și sărăcia noastră, în centrul unei Europe înfloritoare. De ce? Oponenții cred: pricina este că ne place să căutăm vina de eșecurile noastre în afară și nu în noi înșine. De acord, dar asta înseamnă să confundăm cauza cu efectul! Efectul este evident: săraci – dar leneși, incuți – dar suficienți, mândri – dar servili, gata de orice compromisuri” [27, p. 176]. Prezintă această parabolă a trecutului, Busuioc face apel la actualitate, intenționând să sensibilizeze conștiința cititorului, dorindu-și libertate în gândire și exprimare. Nu o singură dată în istorie, basarabenii au ales să fie leneși de a gândi (ironizând,

naratorul amintește că am întâmpinat dușmanii cu flori și le-am rostit cuvântări de bun venit, am învățat să bem și să furăm de la alții și ne-am supus unor condiții umiltoare), iar această poziție este condamnată aluziv. În acest sens, romanul lui Busuioc este un model de a gândi pe cont propriu, de a încerca să te împotrivești mulțimii. În opera citată mai sus de Gabriel Liiceanu, autorul meditează asupra efectului pe care-l poate avea frica față de gloată. Amintind de danezul Kierkegaard, se apreciază forța numărului, mulțimii, care i-a ucis pe Socrate și Isus. Iată de ce, rolul omului de cultură, inclusiv al scriitorului este acela de a învăța să se împotrivească mulțimii, să provoace o altă direcție în gândire: „Câți dintre noi au rămas, supuși la presiunile vieții, în spațiul opțiunilor lor etice inițiale? Câți dintre noi, în coșmarul unei societăți totalitare, de pildă, au fost capabili să nu voteze condamnarea unui coleg sau prieten devenit peste noapte „dușman al poporului” și să nu ridice mâna în turmă ca să-și salveze pielea? Câți dintre noi ar fi pregătiți să nu se lepede, asemeni lui Petru, și să treacă pe cruce lângă Isus? Fibra etică, pusă pe bancul de probă al vieții, se dovedește cel mai adesea fragilă, incapabilă să mărturisească pentru adevăr și pentru „gândirea proprie” [97, p. 152-153]. Desigur, dinastia Găinarilor nu a învățat să gândească pe cont propriu. Singurul tip de gândire pe care l-au antrenat a fost gândirea funcțională, care s-a rezumat la întrebarea: ce fac pentru a continua să fur, să profit, să înșel? Nici vorbă ca neamul Găinarilor să facă apel la gândirea critică, analitică, să înțeleagă cu adevărat ce stă dincolo de pragmatismul vieții, care este sensul, direcția spre care se îndreaptă!

În Post-Scriptum vom afla că autorul *Hronicului* este martorul unui eveniment din Găinari. După 25 de ani de la moartea comunistului Piotr Panteleevici Avadanov, s-a inaugurat casa memorială a acestuia în bordeiul de la întemeierea satului. Cu această ocazie, locotenentul-major Pantelei Petrovici Avadanov, fiul omagiatului va ține un discurs și va confirma că este urmașul găinarilor, lăsându-l pe secretar fără un ceas de aur, cu însemnătate istorică: „Nu i-am putut urmări mai departe cuvântarea: din buzunarul pantalonilor de paradă, cu vipușcă îngustă, îi atârna, la vederea oricui, licărind jucăuș și viu în razele fierbinți ale soarelui, un lăntșor de aur, din acelea ce se prind, de obicei, la ceasornicele de buzunar...” [27, p. 214]. Reacția localnicilor este apreciativă, „aplauzele și uralele tunară să umple văile”, fără ca cineva să fie deranjat că istoria găinarilor pare să nu aibă sfârșit.

Prin urmare, romanul lui de Aureliu Busuioc este o încercare reușită de a valorifica, în literatura din Basarabia, disponibilitățile parodiei. Pe de altă parte, motivația scriitorului nu este numai de ordin estetic, ci izvorăște mai ales din dorința de a rescrie istoria unui neam care trăiește o criză de identitate. Basarabeanul este, în mod inevitabil, un produs al istoriei și, totodată, un actor în cadrul ei. În plus, nici gânditorul nu există în afara timpului său; chiar și atunci când ideile sale par universale, ele se nasc într-un context istoric concret, cu presiunile,

valorile și limitările lui. Receptarea unei idei nu depinde exclusiv de valoarea ei intrinsecă, ci și de capacitatea sau voința epocii de a o înțelege și accepta. Istoria reconstituită din memoria lui Busuioc, dar și istoria basarabeanului, în general, și a romanului, în special, este o lecție de umanitate, de demnitate morală. Receptarea romanului *Hronicul Găinarilor* trebuie să urmărească, în mod sigur, nu numai aspectul estetic, care este de reținut pentru discursul parodic, pe larg folosit ulterior de postmoderniști. În această cheie de interpretare, îl putem considera pe Aureliu Busuioc între inauguratorii romanului postmodern din Basarabia. Dar dincolo de aceasta, Busuioc urmărea, ca și alți scriitori ai generației sale, planul etic, cel al modelării conștiinței unui neam. Cea mai mare recunoaștere a *Hronicului Găinarilor* va fi constatarea că paginile nescrise ale acestui roman vor avea un sfârșit, care va institui un hronic al demnității, verticalității și deplinătății umane!

3.5. Exerciții de laborator narativ

3.5.1 Elegiacul din povestirea pentru copii *Când bunicul era nepot...*

Activitatea literară a lui Aureliu Busuioc își dezvăluie ființa sub expresia plină de finețe a ironiei. Nevoia de a inventa sau de a reinventa o aflăm, discretă, încă la originile literaturii din Basarabia, dar și în aspirația prozatorului de a construi o imagine sincronă cu spiritul literar general-românesc. Aplicând, în acest sens, o teorie lansată de Mircea Martin despre „complexele” literaturii române la opera lui Aureliu Busuioc, vom constata că reorientările direcțiilor românești introduse de Busuioc în spațiul basarabean sunt motivate de psihologia unor „complexe”. Este cât se poate de evident *complexul ruralității* pe care încearcă să-l depășească Busuioc prin configurația personajului și a spațiului citadin. La fel de expresiv este *complexul întârzierii* și cel al *începutului continuu* care-l plasa pe scriitorul anilor 60-70 ai secolului trecut la un etern început de drum. Într-un context mai larg, cel al literaturii române, Mircea Martin remarcă: „Reluarea de la capăt, reșezarea în punctul de plecare implică nemulțumire față de ceea ce s-a făcut, dar și precaritatea termenilor de referință, a unor puncte de coagulare a tradiției peste care nu se poate trece. E vorba, în ultimă instanță, de absența unui clasicism adevărat” [108, p. 39]. Așadar, în lipsa unor termeni de referință edificatori pentru continuitatea literară, Aureliu Busuioc forțază originalitatea în literatura din Basarabia, încercând, prin fiecare roman al său, să ofere un model, exemplare fiind, în acest sens, *romanul epistolar*, *romanul alegoric*, *romanul-confesiune*, *romanul satirico-parodic* ș.a.

Aparent neobservată și prea puțin comentată, literatura pentru copii ocupă un loc special în activitatea lui Aureliu Busuioc. Debutul scriitorului stă sub semnul copilăriei (placheta de versuri pentru copii *La pădure*, 1955). Scriitorul revine periodic la imaginea inocenței în

Aventurile lui Nătăfleacă (1961), *Întâmplări cu Nătăfleacă* (2003), *Marele rățoi Max* (2006), *Vizavi de vizavarză* (2010), dar o singură dată scrie un roman (declarat de autor) pentru copii *Când bunicul era nepot...*, apărut în 2008. De fiecare dată, Busuioc miza pe poanta umoristică pentru a-și sensibiliza cititorul. Mai mult, critica literară nu a acordat atenție microromanului *Când bunicul era nepot...*, chiar dacă acesta are o vădită forță modelatoare. De ce prozatorul a debutat și a scris, mai ales spre sfârșitul vieții, pentru copii și adolescenți? Nu este aceasta o încercare de a educa gustul cititorului în formare? A fost motivat de sinceritatea nepoțicăi Sanda? Și mai ales, nu urmărirea scriitorului să fie inclus (așa cum s-a întâmplat după apariția romanului) în programa școlară și auzit, în sfârșit, de interpretul de literatură?

Definind care sunt sursele îndeletnicirii scriitoricești, Sigmund Freud formula ipoteza că „primele semne ar trebui căutate în activitatea preferată și cea mai intensă a copilului – jocul” [72, p. 176]. Jocul devine un act creator și formativ, un spațiu în care se proiectează aspirațiile, conflictele și dorințele inconștiente. De aceea, atât în psihanaliză, cât și în literatură, jocul copilului este un indiciu revelator al structurilor de profunzime ale personalității. Busuioc era conștient de faptul că-și poate cuceri publicul-cititor din copilărie, prin abordarea temei aventurii ca formă de cunoaștere. De altfel, imaginea călătorului este una universală, pentru că de-a lungul timpului, așa cum recunoștea Edgar Papu, „se schimbă dimensiunile cadrului de cunoaștere a omului” [117, p. 12], dar nevoia de a descoperi un univers este întotdeauna ispititoare, inclusiv pentru cel mic.

Nevoia de a scrie despre și pentru copii vine din înțelegerea vieții ca o joacă serioasă, care se reflectă deseori în actul scrierii. Chiar jocul poetic al scriitorului este izvorât din inocență, așa precum se dezvoltă în *Monolog interior*: „Copilăria mea în poezie, / cu necuvintele ce le mai îngân, / nu cred și cred în ziua ce-o să vie / ca să mă-ntorc la voi copil bătrân”. A urmări să faci literatură pentru copii înseamnă a învăța să-ți surprinzi cititorul, să-l șochezi, fără a subestima reacția acestuia. Fără îndoială, literatura pentru copii își schimbă direcția, pentru că nici familia modernă nu mai este una perfectă, alcătuită din Alba ca Zăpada și cei șapte pitici. Pentru Aureliu Busuioc miracolul copilăriei este aventura, dorința de a explora lumea, mai ales că Mădălin și Nic sunt la hotarul dintre copilărie și adolescență. Publicul prozei pentru copii nu are, de regulă, gusturi formate și nici prea mulți termeni de comparație, fiind captivat mai degrabă de fabula cărții. Este clar că scriitorul intenționa să-și educe cititorul, mai ales într-o epocă a exploziei de informație și a confuziei privitoare la valoare și nonvaloare. Naratorul comunică indirect cu cititorul, printr-o narațiune la persoana I, permițându-și să-i dezvăluie intimități sau să-l invite la dialog: „mama, cu o nuielușă de liliac în mână (n-ai gustat niciodată așa ceva?), încerca să mă prindă ca să-mi explice a nu știu câta oară de ce nu-i frumos să arunc

cu bolovani în curcanul cea înfioat și prost din curtea vecinului...” [25, p. 5]. Interogația are miza de a provoca amintirile cititorului, invitându-l la o lectură participativă. Naratorul, care este personajul-copil Nic, va oferi explicații lectorului sau îi va prezenta mărturisiri ca unui prieten: „Dacă în povestire veți descoperi unele goluri sau prisosuri, vă rog să le puneți pe seama lipsei de informații, pe de o parte; pe de alta – pe seama grijii pentru păstrarea secretului de stat!” [Ibidem, p. 94]. Bunăoară, atunci când relatează premiarea copiilor din finalul romanului, fragmentul surprinde o scenă festivă, în care personajele sunt prezentate în ținute de ocazie: uniformă de paradă, flori, costume speciale. Cu toate acestea, în spatele solemnului, naratorul introduce o nuanță ironică și umanizantă: „(între noi fie vorba, păream niște chelneri!)”. Această paranteză jucăușă diminuează grandoearea evenimentului și sugerează o distanțare afectuoasă, o privire retrospectivă ușor amuzată asupra peripeției copilărești. Intimitatea pe care o are personajul-narator cu cititorul său derivă chiar din intenția auctorială de a-și forma cititorul.

De fapt, dialogul cu cititorul a fost urmărit de prozatorul Aureliu Busuioc nu numai în textul pentru copii. Motivând pactul scriitorului cu cititorul, evident mai ales în romanele lui Busuioc de după 1990, criticul Ana Bantoș afirma: „Romanele lui Aureliu Busuioc au apărut din dorința autorului de a se confesa, de a-i comunica cititorului său o anumită experiență, dar și pentru a-și împărtăși neliniștile în legătură cu vulnerabilitățile spirituale, culturale sau care țin de memorie. Am putea spune că are loc trecerea de la o logică a creației sau a expresiei la o logică ce ține de receptare, de interpretare. Cultivând ironia, estompând granițele dintre realitate și ficțiune, autorul invită cititorul să participe la aventura scrierii” [8, pp. 125-126]. Într-o anumită măsură, romanele lui Aureliu Busuioc sunt fie expresia unei experiențe trăite, fie a unei atitudini față de realitate. Martor al unei epoci brăzdate de evenimente dramatice, preocupat de destinul ființei umane, Busuioc se străduiește să facă din romanele sale adevărate documente literare. Dorința scriitorului de a se confesa este urmărită de către cercetătoarea Ana Bantoș mai ales în romanele *Pactizând cu diavolul* și *Lătrând la lună*. Având în vedere insistența și invitația repetată la dialog, am putea deduce că aceasta este o particularitate a stilului lui Aureliu Busuioc sau, deloc surprinzător, o trăsătură a generației șaizeciste care simțea că gustul estetic al cititorului se tocise în perioada proletcultistă. În susținerea celei de-a doua ipoteze, amintim numai de nuvela *Samarieanca* de Ion Druță în care scriitorul apelează la simțul moral al cititorului său: „Eu aș fi vrut să te întreb, dragă cititorule... Ajunși fiind la această mare tristețe, ce-ai așeza tu într-o mănăstire rămasă pustie? O școală? Un spital pentru copii? Un ocol silvic? Știu eu...” [64, p. 287]. Ca și Aureliu Busuioc, Ion Druță rămâne marcat de istorie și, se pare, vrea să refuleze povara memoriei, încărcându-l emoțional pe cititor, prin repetate intervenții. Naratorul drușian enumeră sugestii perfect logice și nobile pentru reconversia unei foste

mănăstiri: „muzeu de artă țărănească”, evocând valoarea tradiției și a esteticului; „sanatoriu”, stimulând imaginea compasiunii și a funcției sociale; „centru de studiere a ținutului natal”, apelând la memorie și cunoaștere identitară. Dar toate acestea sunt în mod paradoxal respinse în final, subliniindu-se lipsa de logică și de coerență a deciziilor administrative sau politice. Prin urmare, pentru Aureliu Busuioc, de altfel ca și pentru alți scriitori din Basarabia, literatura nu înseamnă orgoliu sau refugiu, ci mai degrabă o formă de comunicare plină de naturalețe care urmărește sensibilizarea lectorului. Revenind la proza pentru copii, dialogul cu potențialul cititor este și mai necesar, limbajul amical, confesiv, reușind să captiveze tânărul explorator al lumii literare: „Spațiul literar a fost văzut – în diferite epoci – ca loc al unei intimități împărtășite. O intimitate personală în care coexistă nu doar spațiile interioare ale scriitorului și cititorului, dar și două tradiții (practici) care uneori se suprapun – cea a scrisului și cea a cititului” [131, p. 72]. Așadar, literatura reprezintă un „loc” simbolic unde se întâlnesc nu doar creația și receptarea, ci și intimități, tradiții și practici culturale diverse. Este o zonă de comunicare profundă, o punte între două subiectivități care, prin scris și citit, se recunosc și se înțeleg.

Anulând hotarele dintre specii, în cheie modernă, Aureliu Busuioc propune cititorului un roman, care este, de fapt, o povestire. *Când bunicul era nepot...* este povestirea unei aventuri. Fenomenul recunoașterii unei povestiri drept un roman este cunoscut și în afara limitelor literaturii din Basarabia, cauzalitatea vizând fie intenția editorului, fie obiectivul scriitorului, așa cum constata Bernard Valette în lucrarea *Romanul. Introducere în metodele și tehnicile moderne de analiză literară*: „Se pare că ne aflăm în fața unei opțiuni comerciale a editorului care cunoștea efectul mediatic al fenomenului de „roman”, mai puțin respingător pentru cititorii contemporani (mai ales dacă volumul este însoțit de o supracoperta seducătoare) decât locuțiunea „povestire filozofică”! În sfârșit, autorii înșiși când dau numele de roman unora din operele lor mai degrabă descriptive sau metaforice decât narative, nu caută oare să folosească sau chiar să abuzeze de obiceiurile culturale care induc un tip de lectură specific și stereotip?” [146, p. 24]. Așadar, indiferent de faptul că numele de roman a fost dat de editor sau propus de autor, textul narativ are ca intenție aventura povestirii, tehnică specifică acestei specii literare – romanul. Alegerea lui Busuioc de a declara o povestire „roman” ține de miza artistică, complexitatea tematică și structurală a operei, dar și de dorința autorului de a da textului un statut literar mai amplu și mai încărcat de sens. Autorul sau editorul au decis acest șiretlic în funcție de așteptările pieței sau ale cititorilor, or, un lector la început de cale se va simți flatat să recunoască că a citit un roman despre copilărie.

Acțiunea în *Când bunicul era nepot...* are loc vara la vila pe care bunicul a cumpărat-o de cum a ieșit la pensie. Personajele narațiunii sunt relativ puține: Nic (personajul-narator), bunicul,

mama Lavinia, tatăl Andrei, Mădălin, nenea Mihai, tanti Zica, Cleopatra (colega de clasă și obiectul celor mai tănuite sentimente ale lui Nic și Madi), domnul Bodrac, cățelul Ricky, contrabandistul Veaceslav Bortă, trupele de grăniceri. Ispitiți de jurnalul bunicului, Nic și Mădălin pleacă de acasă în marea aventură a vieții lor. Îndrumați fiind de o busolă și un fragment dintr-o hartă descoperită de Mădălin în scorbura unui tei, copiii ajung cam la doisprezece kilometri de grăniceri, spre satul Opăriți, unde vor descoperi, contrar așteptărilor, un depozit de țigări. Din naivitatea lui Mădălin care a lovit bârna de la intrare, copiii vor rămâne în lutăria secretă. Cățelul Ricky va merge să anunțe locul dispariției celor doi copii, dar, între timp, aceștia vor fi descoperiți de adevăratul contrabandist. În final, cei doi sunt salvați și răsplătiți cu medalii pentru *vitejie și vigilență grănicerească*, dar visul lor de a continua aventura cunoașterii nu se încheie: ei sunt hotărâți să descopere în apele Prutului o navă interplanetară.

Nic și Mădălin sunt doi copii formați în mediul urban, care-și petrec vacanța în acest spațiu idilic. În încercarea de a elibera intrarea din peșteră, Mădălin renunță la curaj: „[...] la un moment dat Madi îmi întinse palmele ca să arate că sunt pline de bășici și cu unghiile tocite... N-am îndrăznit să le cercetez și pe ale mele...” [25, p. 75]. Se pare că Aureliu Busuioc plasticizează imagini ale personajelor care se oglindesc, în spiritul unei alte epoci, în personajele universale ale „Amintirilor din copilărie”. Spre deosebire de copilul lui Ion Creangă, care a putut îndura râia căprească și pedeapsa mătușii Mărioara, protagonistul lui Busuioc este mult mai sensibil. Chipul Smărăndiței, „o zgâtie de copilă ageră la minte și așa silitoare de întrecere mai pe toți băieții și din carte, dar și din nebunii” [59, p. 12], este oglindit în imaginea Cleopatrei al cărei avantaj este doar frumusețea, și mai puțin istețimea: „[...] la una dintre primele lecții de algebră, poftită de domnul profesor să citească de pe tablă ecuația $8 - X = 6$, Cleo a răspuns imediat: *opt minus ori egal cu doi*, făcând toată clasa să se desfacă de răs...” [Ibidem, p. 52]. Este o imagine inversată în plan valoric, Smărăndița era admirată pentru că era fata popii și era prima la învățătură, Cleo este admirată pentru frumusețea și naivitatea ei. Imaginea mamei și a bunicului sunt o reflecție a Smarandei și a bunicului David din romanul crengian: „ – Unde-o fi, împielițatul, parcă a intrat în pământ, se plânge ea bunicului. De-ar ști câtă dreptate are! – Mai lasă-l și tu, face bunicul împăciuitor, îl aud sorbind din cafeaua fierbinte. Copil, ce vrei! Parcă tu ai fost mai cu moț la vârsta lui?” [Ibidem, p. 6]. Desigur, obișnuințele și profilul unui bunic și al unei mame din mediul urban sunt altele decât în proza crengiană (bunicul bea cafea, mama urmărește reviste de modă), dar esența conflictului dintre generații rămâne aceeași: copiii văd lumea altfel și în universul lor existențial nu există griji și obstacole pentru a realiza chiar și cele mai năstrușnice aventuri.

Un aspect inedit al narațiunii din *Când bunicul era nepot...* este receptarea actului

scrisului de către copii. Descoperind în podul casei un geamantan vechi, Nic și Mădălin vor citi cu multă curiozitate *Jurnalul de bord* al căpitanului TIMO BIZO, adică al bunicului care se afla la vârsta lor. Nic recunoaște că meseria scriitorului este echivalentă cu arta de a spune minciuni. Condamnând lipsa de sinceritate a verișorului său, acesta constată: „Dar treaba lui, să mintă cât îi place, cred că are să se facă scriitor...” [25, p. 16]. Copiii cunoșteau că bunicul avea publicate vreo două cărțuții, dar nu au admis că și jurnalul descoperit ține de lumea fictivă, de aceea s-au lăsat absorbiți de plăcerea lecturii: „Eram gata amândoi să facem nebunia de a ne urca în pod după „Jurnalul No. 2”, și poate chiar am fi făcut-o, dar ceasul arăta orele cinci de dimineață, și, în clipele acelea de liniște absolută, scârțâitul scării ar fi ridicat toată casa în picioare” [Ibidem, p. 26]. Desigur, intenția auctorială este de a ispiti tânărul cititor să descopere arta lecturii, or, Busuioc a fost și martor al unei epoci în care lectura nu mai era un punct de interes pentru tânărul în formare. Modelând gustul copilului, putem schimba o întreagă direcție socială. Scrisul poate fi atât de convingător, încât să-ți dezvolte imaginația și creativitatea într-un mod pe care nu-l poate face o altă artă. De exemplu, descrierea portului Brăilei a fost atât de viu prezentată, încât copii au citit fragmentul de două ori. Influența lecturii asupra naturii umane este puternică, suficientă pentru o motivație intrinsecă de a descoperi tainele universului. Spre finalul romanului, atunci când găsește jurnalul în camera lui Nic, bunicul formulează efectul fantezist pe care-l poate avea lectura: „— Puteau să-și mintă colega cum ne-au mințit pe noi... Am găsit în camera lui Nic un lucru interesant. Un caiet de-al meu. Din copilărie... Un așa-zis roman... Niște fantezii cum poți afla în mințile oricărui copil de vârsta lor. Îl păstram ca amintire a unei copilării destul de fericite... – Aventuri? – Da... Scris la persoana întâia. Cum am fugit de acasă ca să mă fac marinar... Dacă s-au luat după el, cred că lucrurile pot fi complicate...” [Ibidem, p. 102]. Aureliu Busuioc a scris despre și pentru copii pentru că a considerat că literatura pentru această vârstă este un instrument puternic de formare, de păstrare a identității și a valorilor, dar și o cale de a transmite lumii o viziune umană profundă, simplă și autentică. Prin scrierile dedicate copiilor, el urmărește să păstreze vie legătura cu această etapă plină de inocență, curiozitate și valori fundamentale.

În concluzie, *Când bunicul era nepot...* de Aureliu Busuioc oferă deschiderea spre aventură și călătorie, ca o metaforă a vieții, a cunoașterii și depășirii propriei condiții. Călătoria în istoria bunelului, dar și aventura din planul prezentului, revelează perspectiva autocunoașterii, dezvoltată pe larg în romanul de formare sau inițiere. Mai mult, este cât se poate de evidentă încercarea prozatorului de a oferi un model al povestirii pentru copii care ar modela gustul cititorului neinițiat, așa cum observa Nicolae Bilețchii încă în 1984 în *Romanul și contemporanietatea*: „Încercările de renovare a epicului n-au putut să pornească din alte

imbolduri, decât din acela de a sonda mai în adâncuri dimensiunile personalității umane...” [13, p. 87]. Așadar, Aureliu Busuioc reușește să sondeze psihologia adolescentului, ale cărui mijloace de comunicare și explorare a lumii sunt lectura și aventura. Pe de altă parte, proza lui Busuioc profilează copilul din mediul urban pentru care misterul din spațiul rural este ispititor. Revenind la imaginea copilăriei, Aureliu Busuioc exprimă dorința umană firească de se întoarce în acest spațiu al viselor și de a rămâne, în esență, un copil etern!

3.5.2 *Și a fost noapte...*, un târziu roman sentimental

Ironicul Aureliu Busuioc, artistul care declara și că nu-și ia scrisul în serios, pregătește, cu toată conștiința resemnării, apariția romanului *Și a fost noapte...*, chiar în 2012, fiind, astfel, prorocul propriului apus. Romanul pare a fi scris parcă dintr-o singură răsuflare, care se dezvăluie drept o profundă meditație asupra destinului uman. Așa cum declara însuși autorul în discursul rostit cu ocazia lansării romanului („În orice caz, vreau să las în urma mea o amintire plină de... nici nu știu de ce... De fapte mai mult sau mai puțin bune, de hotărâri mai mult sau mai puțin idioate, de tot ceea ce este viața unui om, la urma urmei”), povestea finală a scriitorului urmărește regretul de a nu putea schimba istoria, dar și durerea de a trăi într-o lume în care este agresat până și cel mai nobil sentiment, dragostea.

Elementele paratextuale ale romanului evocă o istorie coerentă cu mesajul operei. Titlul *Și a fost noapte...* nu este lipsit de mister. Prezența morfemului *și* în structura titlului, care, aparent, nu este necesară, sugerează punerea în raport de coordonare a unei povești (vom afla în paginile romanului că este una de iubire) cu realitatea *noptii*, care devine metafora celui de-al doilea război mondial. Deși trăiesc consecințele acestei nopți, dintre toate personajele romanului numai protagonistul Werner, un ofițer al armatei germane, austriac de origine, nu se teme să repete cuvântul război, pe care îl detestă și față de care se simte străin, silit să lupte împotriva unui agresor, pe care nu-l consideră mai vinovat decât armata germană: „...așa că purta în sinea lui cam aceeași ură față de amândoi agresorii, atât doar că, efectiv, putea lupta doar împotriva unuia. Dar, și în lupta asta – cu multe îndoieli, când vedea la tot pasul în ce stare de robie era ținut un popor întreg (bineînțeles, cel sovietic!), pus în fața unei alegeri cumplite: satrapul Stalin ori alienatul mintal Hitler, când vedea cu ce ușurință se predau soldații ruși, de fapt, carne de tun în stare pură, dar în număr uriaș –, nu stătuse prea mult pe gânduri. Și apoi, ce-ar fi putut face el, austriacul izolat cu bună știință de compatrioții săi?” [33, p. 30]. Se observă o distanțare evidentă a protagonistului față de celelalte personaje, „austriacul izolat”, separat „cu bună știință” de ceilalți compatrioți, ceea ce accentuează singurătatea și lupta sa interioară. El poartă în sine o ură dublă, însă este constrâns să aleagă o tabără, fapt care îi generează „multe îndoieli”. Fragmentul

este o meditație complexă asupra războiului, a opresiunii și a alegerilor limitate în condiții de conflict. Cuplul din roman este prins între ură, neputință și izolare, simbolizând tragedia individului în fața marilor forțe istorice.

Werner trăiește o dramă de conștiință asemănătoare, pe alocuri, cu cea a lui Apostol Bologa, numai că, din cauza minimalismului romanesc, Busuioc nu va prezenta detaliat conflictul psihologic al eroului. Cititorul este așteptat să aibă un rol activ în crearea poveștii sau să determine înțelesul bazat atât pe contextul personal, cât și pe contextul autorului. Totuși, personajul lui Aureliu Busuioc se distanțează clar de eroul lui Rebreanu prin semnificația priorităților de ordine morală. Pentru Bologa, sentimentul de neam domină, datoria față de frații săi este biruitoare în fața dragostei pentru tânăra Ilona: „Apostol își potrive singur ștreangul, cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atârând ca o povară”. Werner detestă războiul, fără a fi preocupat de logica inutilă a acestuia, de armata biruitoare și cea învinsă. Pentru eroul lui Busuioc, războiul este un proces istoric din care toți avem de pierdut. În această ordine de idei, nu este deloc justificată nemulțumirea criticului Mircea V. Ciobanu față de viziunea personajului: „I-aș reproșa autorului poate atitudinea antihitleristă a lui Werner. Care se dorea a fi expresia – falsă, după mine – a atitudinii austrieșilor față de Germania și față de război” [48, p. 141]. Categorie, nu este nimic reproșabil în atitudinea lui Werner, care amintește, mai degrabă, de sensibilitatea lui Klapka din *Pădurea spânzuraților*. El este un participant implicat fără voie în nebunia războiului, în lumea sa interioară primând umanismul, iubirea ca forță capabilă să supraviețuiască oricăror intemperii.

În plus, titlul este urmat de puncte de suspensie, care sunt o expresie a discursului fragmentar, de tip reflexiv, exprimând interiorizarea sentimentului de durere, regret, materializat în meditație epică, care nu se depărtează de lirism, așa cum susținea criticul Mihai Cimpoi: „Proza și dramaturgia sunt ale unui poet, dat fiind deficitul de substanță epică și construcție dramaturgică [...]. Proza sa refuză relatarea domoală moldovenească, fiind dinamică, „cinematografică”, eseistică și având nerv ironic” [45, p. 267]. Vom reține, așadar, că romanul lui Busuioc nu este lipsit de poeticitate (discutabilă fiind, însă, sintagma „deficitul de substanță epică”, care trebuie interpretată, mai degrabă, din perspectiva unui stil ce încearcă să se distanțeze de canonul realist, care prin obiectivare și detaliu păreau să comunice o istorie saturată material). Să nu uităm că vom citi acest roman în continuarea tuturor textelor pe care le-a scris Busuioc în cea de-a doua perioadă de creație, iar titlul anunță, de această dată, o evocare sentimentală coordonată și cu alte pagini despre istorie, destin, nedreptate (cum ar fi, *Pactizând cu diavolul*, *Hronicul hăinarilor*).

Urmează o dedicație, cât se poate de explicită, dar și elocventă în comentarea simbolului

lebedei care va apărea în roman: *În memoria lui Tanți*. După ce dedicase alte texte nepoatei sale, își dorește în final să rămână cu imaginea celei pe care o pierduse, și se întoarce, deloc neașteptat, la o imagine universală, la eternul feminin. La fel de expresiv este și motto-ul ales pentru începutul romanului, două versuri din Oscar Wilde: „...Căci toți ucidem ce iubim, / Dar nu murim cu toții...”. *Balada închisorii din Reading* este ultimul poem al scriitorului Oscar Wilde care a fost scris sub impresia lăsată de executarea unuia dintre deținuții care se aflau împreună cu el și care fusese condamnat pentru că-și ucisese iubita. Se știe că Oscar Wilde ajunge la închisoarea din Reading fiind acuzat de imoralitate, exprimată și prin ostilitate față de convențiile și filozofia epocii victoriene. Selectând acest fragment din Oscar Wilde, Aureliu Busuioc evocă subtil ideea că viața se transformă într-un prilej de suferințe pe care oamenii și le pricinuiesc unii altora, or, tragismul protagoniștilor din *Și a fost noapte...* rezidă din încercarea lor nevinovată de a fi fericiți.

Ațiunea romanescă nu are o locație exactă, un oarecare oraș B devine scena unor evenimente cutremurătoare. Incipitul romanului prezintă simbolică moarte a unei lebede negre, a cărei enigmă a fost dezlegată cu ajutorul unui inel metalic de pe picior – evadase din grădina zoologică din Viena. În pofida faptului că profesorul de științe naturale de la liceul de băieți, domnul Rădulescu, susținea că este o mezalianță și este imposibil ca cele două păsări să aibă urmași, minunea se întâmplă chiar în 1944, anul în care teritoriul dintre Nistru și Prut va fi ocupat din nou de sovietici. Semnul premonitoriu al morții lebedei negre este interpretat de tușa Velceva, mama protagonistei romanului, Elena Velceva: „O să ne amintim vara asta aprinsă ca un rai pierdut. Au să vină zile de iad, vor muri tinerii noștri bărbați ca muștele, va fi foamete și prăpăd, părinții își vor mânca copiii și se va așterne Armageddonul pe pământ. Și se vor întoarce armele, și diavolul ne va povățui ce și cum să facem. N-a fost semn bun de sus lebăda cea neagră, n-a fost. Iar cea albă, îngerul, ne-a părăsit...” [33, p. 10]. Fragmentul exprimă o viziune apocaliptică și pesimistă asupra lumii, în care echilibrul dintre bine și rău s-a rupt, iar omenirea se află pe marginea unei prăpastii catastrofale. Este un apel emoțional puternic la conștientizarea fragilității existenței și a pericolelor iminente.

Narațiunea care urmează este o cronică a unei dureroase povești romantice care se împotrivește unui fenomen terifiant, războiul. Despre specificul narațiunii din acest roman, Mircea V. Ciobanu nota: „Cartea e un fel de roman sincopat. Structura, stilistica și dinamica textului sugerează, cum spuneam, o nuvelă cinematografică. Secvențele se succed doar punctând evenimente și relații. Cortina fiecărui episod cade brusc, ca foarfeca montajului într-un film de acțiune. Cu tot laconismul narativ, secvențele se rețin pentru că sunt foarte bine vizualizate” [47, p. 51]. Chiar și cititorul inocent al cărții va surprinde ideea că are în față un text cinematografic.

Evitând descrieriile, portretizările, introspecția, Aureliu Busuioc prezintă istoria locotenentului austriac care cucerește inima Lenței Velceva. Totuși, nu ni se pare acceptabil, cu referire la romanul *Și a fost noapte...*, epitetul „sincopat” pe care-l folosește criticul Mircea V. Ciobanu. Extrapolând hotarele lingvisticii, unde este văzută ca un fenomen fonetic care constă în dispariția unei vocale sau a unui grup de vocale neaccentuate între două consoane ale unui cuvânt; sau ale muzicii, cu un efect ritmic și caracter dinamic, obținut prin mutarea accentului unei măsurii de pe timpul tare pe cel slab anterior; sincopa ni se pare improprie acestui text literar. Chiar dacă este lipsit de tehnica detaliului, narațiunea nu lipsește cititorul de nimic, trecerea de la un eveniment la altul este coerentă, iar lipsa unor acțiuni semnificative pentru înțelegerea textului nu este stridentă, decât poate, în finalul romanului, atunci când autorul-narator decide să modifice perspectiva narațiunii și prezintă cuvântul Lenței „așa cum l-am transcris de pe o bandă de magnetofon”, urmând nota autorului despre legendara moarte a soților Storch.

Din perspectivă compozițională, romanul este împărțit în 7 capitole (un fel de facere simbolică a lumii) și o notă auctorială. Remarcabil este faptul că fiecare parte a romanului poartă numele unui personaj, cu excepția primului. *Exodul*, primul capitol, amintește de numele celei de-a doua cărți din canonul biblic, evocând exodul evreilor din captivitatea babilonienilor. La Aureliu Busuioc, exodul prezintă o filă din istoria anului 1944, când trupele sovietice trecuseră Nistrul, iar ieșirea din acest spațiu părea o necesitate forțată. Țăranii mai înstăriți, învățătorii, primarii au cunoscut oroarea exilului, care a întors o lume pe dos. Incipitul exprimă clar intenția auctorială de a aborda tema istoriei românilor dintre Nistru și Prut. Localnicii care decid să rămână acasă au motive întemeiate. Printre ei se află și Maria Velceva „presupusa văduvă a domnului profesor de muzică și regent al corului catedralei Velcev, arestat de NKDV în ajunul războiului” [33, p. 9]. Aceasta nu vrea să accepte faptul că soțul ei ar fi murit și este hotărâtă să-și aștepte feciorul care a fost trimis să învețe la seminarul din Odesa și despre care nu mai avea nicio veste. Deși poartă un nume sfânt și emblematic pentru ideea salvării, Maria este cunoscută de localnici drept *tușa* Velceva. Această prescurtare familiară reprezintă un semn al respectului purtat de localnici. Ironia sistemului, însă, va blama acest nume, căci *tușa* Velceva este considerată de puterea sovietică soția unui dușman al poporului.

De altfel, se pare că pentru Aureliu Busuioc alegerea numelor nu este deloc întâmplătoare. Cu privire la caracterul motivat al numelor proprii din opera literară, profesorul Cristinel Munteanu, într-un context mai larg depre lingvistica integrală coșeriană, formula următoarea precizare, pe care vrem să o aplicăm la decodificarea semnificației personajelor din romanul lui Aureliu Busuioc: „Cred că numele de personaje literare (dacă nu toate, măcar unele dintre ele) au un dublu statut: pe de o parte, se comportă în universul de discurs al operei de care

aparțin asemeni numelor din viața reală, reprezentând „o nominalizare secundă, individualizatoare și unificatoare” (Coșeriu); pe de altă parte, ele posedă o anumită „transparență”, întreținând un raport de motivare cu personajele denumite. În cazul literaturii, asistăm, așadar, la o suprapunere de planuri de care trebuie să ținem seama în analiza numelor: în același timp, un nume rămâne nume propriu, dar poate și semnifica la fel ca un cuvânt obișnuit sau poate evoca ceva / pe cineva cu care personajul în cauză stabilește anumite legături” [113, p. 239]. Prin urmare, în pânza textului literar numele proprii sunt, se pare, de fiecare dată motivate, numai că nu întotdeauna această motivare este explicabilă sau evidentă la o primă lectură. În planul diegetic (al lumii ficționale), numele proprii ale personajelor funcționează exact ca în lumea reală: individualizează, stabilesc identitatea, permit referința și asigură coerența narativă. Coșeriu numea acest fenomen „nominalizare secundă”, deoarece el ține de un act cultural și lingvistic, nu pur biologic. În literatură, numele de personaje nu sunt doar formalități, ci și instrumente stilistice și simbolice. Ele funcționează simultan ca nume proprii (care identifică un individ în universul operei) și ca semne motivate, cu potențial semnificativ și evocator.

Werner este un nume germanic care se traduce prin *războinic-protector*, nume vechi, foarte răspândit în Germania, cum ar fi la noi Manole, de exemplu. Personaj eponim pentru două capitole din roman, Werner își urmează destinul în concordanță cu semnificația numelui său: „Oberleutnantul Werner Storch, avansat cu o lună în urmă în grad prin ordinul de zi pe armată «pentru doborârea a trei avioane rusești», rătăcite în amiaza mare prin preajma Bălților și pilotate de femei (îl umfla râsul când se gândea pentru ce i se mai adăuga o tresă: «trei dricuri zburătoare», PO-2, niște biplane lipite din foi de placaj, pânză de sac și un motoraș cât pentru o mașină de cusut!)...” [33, p.13]. În mod sigur, Werner nu susține idealul războinic al armatei germane, fiind un protector al nobleței și sentimentalismului. Cunoștea foarte bine româna, fiind născut în Banat, făcuse școala primară și șase ani de liceu românesc, dar se considera austriac și refuza formula de salut *Heil Hitler!* În plan sentimental, Werner se simte trădat, ca și Apostol Bologa de isteța Marta care visa la o uniformă strălucitoare: „În '36, când a plecat la ferma de lângă Innsbruck, Werner lăsa la Lenauheim prima sa dragoste. Era Magdalena, Magda, o consăteancă ce făcea liceul la Timișoara, o blondă drăguță și veselă, pe care o vizita de două-trei ori pe an ca să ofteze împreună în așteptarea lui patruzeci, când hotărâseră să-și unească definitiv sorțile” [Ibidem, p. 37]. Dar Magda nu mai așteaptă anul '40, lăsându-l pe Werner debusolat, până când nu o întâlnește pe Lența. Această experiență este o aluzie intertextuală la drama lui Apostol Bologa, care a fost trădat de logodnica sa Marta și a înțeles ce este iubirea numai alături de sinceritatea Ilonei.

Personajul feminin al romanului poartă un nume de origine greacă, fiind asociat razelor

soarelui. Motivul analogiei este faptul că numele *Elena* derivă de la numele *Helen*, care semnifică, în primul rând, lumină, dar și frumusețe (pentru frumoasa Elena a pornit războiul troian). Și în romanul lui Busuioc, acest personaj feminin impresionează prin rafinament, iar formula familiară, Lența, apropie cititorul de viața familiei Velcev. Pentru Werner, Lența devine obiectul unei iubiri neașteptate, un chip firav, neajutorat, timid (ca și Ilona lui Bologna), dar și o imagine plină de farmec, amintindu-i lui Werner de actrița americană Deana Durbin: „Lența îi venea până la umăr. Era subțire, chiar slăbuță, și, într-adevăr, aducea cu actrița americană, lucru observat și de colege, care-o tachinau mereu cu asemănarea aceasta” [33, p. 25]. Pe lângă frumusețea chipului, este de reținut și talentul pe care-l are Lența, reușind să-i impresioneze pe soldații germani, ce erau cazați la tușa Velceva, atunci când a interpretat *Lili Marleen*, piesa cântăreței preferate a lui Werner, Lala Andersen. Deși aparent nesemnificativ, acest detaliu relevă două idei foarte importante. Pe de o parte, este evidentă superioritatea artei, în acest caz a muzicii, care în plin război, oroare, glorie, eroism și lașitate, reușește să triumfe⁴. Pe de altă parte, descoperim o latură a personalității Lenței Velceva, care pornește pe drumul inițiat în condiții istorice nefavorabile, dar își păstrează spiritul visător și altruist.

În plus, aspirațiile Lenței se datorează tocmai legăturii existente a numelui cu povestea fiicei lui Zeus, prin care aceasta a fost furată de atâtea ori. Împlinirea cuplului în romanul lui Busuioc stă, de asemenea, sub semnul furtului. Înțelegând că iubirea lor este incompatibilă, că nu ar fi acceptată de tușa Velceva, că la mijloc este nebunia războiului, Werner nu vede nicio soluție pentru a o feri pe Lența. Tânăra îndrăgostită insistă să fie furată, căci altfel mama nu i-ar permite niciodată accesul în lumea acestei iubiri în condiții-limită. În sfârșit, vom afla din confesiunea Lenței din finalul romanului, că după doisprezece ani de depărtare, aflată la Budapesta în vederea cercetării pe care o realiza la așa-zisa „aspirantură”, deghizat în ipostaza de șofer, Werner își va fura iubita și o va duce în Austria. Sub semnul acestui furt, din nefericire, stă și moartea protagoniștilor: „Legenda spune că, sub piatra funerară, se află fostul proprietar al unei mici fabrici de brânzeturi și soția sa, pe care el ar fi răpit-o din ghearele KGB-ului, direct din Siberia... După moartea soției, el a vândut fabrica, iar banii i-a depus la o bancă pentru a

⁴ Considerăm foarte potrivită apropierea lui Werner de interpreta Lala Andersen. Piesa *Lili Marleen* a fost înregistrată în 1939 și a devenit foarte populară în rândul soldaților de pe front. Cu toate acestea, Andersen nu a avut voie să cânte în public timp de nouă luni, nu doar din cauza melodiei, ci și din cauza prieteniei sale cu Rolf Liebermann și a altor artiști evrei pe care i-a cunoscut la Zurich. Mai mult, guvernul nazist i-a ordonat să facă o nouă versiune „militară” a cântecului (cu un tambur semnificativ) care a fost înregistrată în iunie 1942. Deși în alte condiții istorice, însuși Aureliu Busuioc va trăi drama acestei obligativități de a sacrifica arta în numele intereselor politice. Și protagonistul romanului cunoaște acest sentiment. Fusese înrolat în armată cu un an înaintea majoratului, după ce susținuse cu succes examenul de admitere la Universitatea din Graz, la Facultatea de Mecanică și Tehnologii. Este, așadar, cât se poate de evident că războiul, ideologia politică, poate „ucide” spiritul, poate năruia un vis, inclusiv al unui tânăr în formare.

susține ritualul cu florile. Se presupune că banii vor ajunge pentru o sută de ani...” [Ibidem, p. 106]. Imaginea monumentului funerar reprodusă în roman este o dovadă a faptului că biruitoare poate fi numai iubirea, căci Werner nu a putut trăi mai mult de trei luni fără *lebedă albă* a visului său sentimental, Lența Velceva, un sentiment indefinibil, așa cum îl prezenta Mihaela Ursa: „Proiecțiile în care descifrăm, în literatură, femeia sau iubirea, sunt tot atâtea ferestre mincinoase către o natură imposibil de cunoscut, imposibil de atașat unei valori de adevăr” [144, p. 8].

Alte două figuri romanești, ale căror nume nu sunt lipsite de sugestivitate, sunt personajele secundare: Vasil Karapetrov și fiul acestuia, îndrăgostit de Lența, Plamen. Numele Vasile amintește că fiecare om poartă ceva nobil în el: sufletul, care este mai de preț decât orice comoară. Dar această conotație nu este proprie acestui personaj. În această ordine de idei, lingvistul Cristinel Munteanu, amintit mai sus, sublinia faptul că uneori un nume nu este coerent cu personalitatea personajului: „În ceea ce ne privește, ne vom mulțumi să declarăm deocamdată că, în literatură, *in genere*, numele *nu sunt întâmplătoare*, și nicidecum să susținem că sunt potrivite obligatoriu pe caracter. Unele sunt chiar nepotrivite, numai că nepotrivirea are și ea rostul ei, nu este aleatorie” [113, p. 223]. Este cât se poate de evident că Vasil Karapetrov este antipodul numelui său, el și-a vândut sufletul, destinul pedepsindu-i lipsa de integritate morală. La 26 august, Vasil Karapetrov, care fusese condamnat de curtea marțială românească la moarte, iar apoi, lăsat să trăiască în închisoare, se întoarce acasă ca un biruitor, puterea sovietică revendicându-l ca enkavedist. Regretul lui Karapetrov este de a nu-și putea ajuta fiul, Plamen (al cărui nume, se pare, are originea în limbile slave și desemnează imaginea focului, a flăcării) să înțeleagă că Lența Velceva nu trebuie să-i umbrească destinul: „Și chiar vrei să fii socrul unei fiice de deportat? Ți-o spun numai ție, fii de comunist: și eu am contribuit la deportarea lui... A fost un anticomunist” [33, p. 62]. După ce a fost asasinat și aruncat în propria-i pivniță într-o grămadă de verze, în orașelul B toți sunt suspectați, iar cazul este calificat drept un act de răzbunare din partea rudelor celor deportați.

Plamen este un laș, semnificația numelui acestuia nu este potrivită caracterului. Focul din inima acestui tânăr arde din cauza fricii, dar și a insistenței supărătoare de a se căsători cu Lența. După ce Maria Velcev este bătută groaznic la sediul NKDV și în ceasul morții își roagă disperat fiica să se căsătorească cu Plamen, tânărul este debusolat: „nu știa ce să creadă: că tușa Velceva fusese bătută la NKDV – se putea vedea clar; că fusese bătută crunt și că i se ceruse să nu spună – înțelese din acel „Nu!” aproape strigat și din recunoașterea scrisă a vinii. Nu putea însă înțelege ce vină i se incrimina” [Ibidem, p. 76]. După ce a fost anunțat că va fi trimis la o școală superioară a comsomolului pentru o perioadă de doi ani, Plamen încearcă să o convingă pe Lența că numai supunerea în fața sistemului sovietic și negarea principiilor morale rămâne o cale

deschisă spre afirmare: „Taică-tu a murit. Nu mai este. Ai putea face o mică declarație că te lepezi de el și de ideile lui anticomuniste. Lui nu-i mai pasă...” [Ibidem, p. 96]. Lența se dovedește o fire mult mai puternică, având intuiția lașității lui Plamen și refuză orice încercare de a deveni o marionetă în mâinile unui păpușar sovietic.

Pe lângă personajele construite cu profil motivat prin semnificația numelor, Aureliu Busuioc continuă să caute mijloace naratologice inventive. Desigur, autorul nu epatează prin noutate, dar nici nu reia un model utilizat, de altfel, cum se pare că încercase să o facă prin fiecare roman al său. În acest sens, Maria Șleahițchi nota despre romanul *Și a fost noapte...*: „autorul nu miza pe noi efecte paradigmatic. Cartea reprezintă punctul final pe care îl așează Aureliu Busuioc sub rândurile unei vieți de scriitor într-o Basarabie zbuciumată” [129, p. 130]. Deși miza nu este schimbarea paradigmei, romanul pus în discuție are, totuși, ceva original. Autorul cochetase deja cu diverse forme ale scriiturii diaristice, lăsându-și cititorul convins de sentimentalismul lui Radu Negrescu, de filozofia șoricarului Enrique, de durerea surprinsă în jurnalul lui Mihai Olteanu. De această dată, autorul ne lasă să credem până la ultimul capitol că narațiunea este obiectivă, apoi anunță perspectiva subiectivistă: „Mai departe, nu are niciun Dumnezeu să povestesc eu, autorul-martor a tot ce s-a spus până acum. Voi da cuvântul Lenței, așa cum l-am transcris de pe o bandă de magnetofon, în posesia căreia am intrat (nu are nicio importanță cum anume!) mulți ani mai târziu” [33, p. 97]. Relația autorului cu personajele este mult mai implicată decât în romanul tradițional-obiectiv, iar acestea nu sunt decât trimiteri implicite la biografeme din opera de romancier a lui Aureliu Busuioc. Ar putea îndrăzneța ipoteza că fiecare roman, inclusiv *Și a fost noapte...*, este o mărturie născută din relația pe care o are istoria vieții lui Aureliu Busuioc cu istoria unor personaje fictive, dar a căror poveste este credibil asociată cu istoria basarabenilor. Privit din această perspectivă a subiectivității biografice, discursul fragmentar al Lenței din ultimul capitol al romanului este explicabil (fragmentarism care-i nemulțumește pe unii comentatori ai romanului): „Există, în același timp, și câteva riscuri ce pândesc ficțiunea romanului-jurnal. Cel mai important ține chiar de natura fragmentară și aleatorie a narațiunii. Nu este întotdeauna sigur că autorul poate impune pe această cale o tipologie credibilă, memorabilă și, chiar dacă nu-și propune acest fapt, să sugereze măcar vacarmul interior al ființei. Scriitorul trebuie să fie atât de abil, încât citindu-i romanul diaristic, să nu avem nostalgia unei istorii întocmite *fîr cu fîr...*” [127, p. 113]. Tocmai acest caracter neterminat, aleatoriu, dispart al discursului Lenței Velceva invită cititorul să participe prin forța imaginației la completarea istoriei, lăsând spațiu pentru reflecție și atitudine lectorală.

Mai mult, naratorul din romanul *Și a fost noapte...* nu este distant, ci implicat prin poziția de martor. El a fost cel care a urmărit destinul personajelor și după ce mărturisirea Lenței nu mai

era suficientă pentru a cunoaște finalul poveștii, acesta notează: „Mi-a povestit o cunoștință, mare amator de călătorii, că, acum un an, petrecându-și vacanța în Tirol, a parcurs pe jos tot cursul râului Inn. Cam la cinsprezece kilometri de Innsbruck, a intrat într-o cafenea micuță, alături de care se afla un monument funerar din marmură albă, în vaza căruia se schimbau săptămânal florile” [33, p. 106]. Fiind implicat în narațiune, autorul nu este extrediegetic, ci el se creează pe sine, se situează într-o lume ficțională a spiritelor literare. În această ordine de idei, Eugen Simion sublinia că jocul acestor perspective naratologice mizează pe relația dintre realitate și ficțiune: „Se vorbește în acest caz despre conceptul de „fictivitate” și este cercetat statutul său ontologic, câmpul de receptare, structura și codurile sale. Structuraliștii produc scheme complexe punând în evidență relațiile dintre actorii narațiunii (*autor, personaj, lector / je, je-t'il, je-tu*), dar și dintre rețelele lingvistice și dintre *le moi narrant, le moi narré* și *le moi narrataire*. Ideea este că autorul de roman-jurnal se deghizează în mai multe roluri și ieșind de pe scenă sub o mască, intră numaidecât de la celălalt capăt sub altă înfățișare” [127, p. 121]. Desigur, relația dintre eul-narator și eul-narat este un mister în cazul romanului lui Aureliu Busuioc, naratorul lasă taina sub semnul imaginației creatoare, prin implicarea continuă a cititorului.

Prin urmare, *Și a fost noapte...* este ultima pagină din romanul prozatorului Aureliu Busuioc, o „romanță” epică a unei istorii individuale implicate în istoria colectivității: „Și atunci se desfăcu zidul de papură ca să facă drum lebedei albe. Plutea strâmb. Mișca greu picioarele, târa o aripă, apoi își culcă pe oglinda apei gâtul grațios și nu-l mai ridică. Avea spatele roșu, sfâșiat de schije. De la marginea desişului o strigau zadarnic și speriați doi pui: unul alb ca spuma laptelui și altul negru ca tăciunele...” [33, p. 55]. Dincolo de trecutul dureros, există un viitor, care, se pare (așa ar fi vrut să credem și Aureliu Busuioc), poate fi scris în plan cultural de fiecare din noi, urmași ai „iubirilor de lebedă”. Aureliu Busuioc revine la imaginea iubirii nu doar pentru că este o temă universală, mereu actuală în literatură, ci pentru că, în contextul operei sale, dragostea capătă funcții multiple. Astfel, dacă în romanul *Singur în fața dragostei*, autorul analizează cu luciditate efectele iubirii asupra unui individ prins între convențiile sociale și aspirațiile personale, în *Și a fost noapte...*, iubirea prinde contururi în contextul unei epoci marcate de război, acest sentiment fiind un refugiu. Contextul opresiv al epocii transformă sentimentul dintre cei doi într-o ancoră existențială: iubirea funcționează atât ca un mecanism de protecție împotriva traumelor colective, cât și ca o formă subtilă de rezistență intimă, prin care individul refuză să lase dezumanizarea războiului să-i dictaze destinul. Busuioc înfățișează iubirea drept un spațiu în care omul își regăsește autenticitatea și umanitatea, într-o lume în care acestea sunt adesea sufocate de norme ostile vieții sentimentale.

3.6. Concluzii ale capitolului III

Abordarea diacronică a creației românești a lui Aureliu Busuioc atestă parcursul de maturizare al unui scriitor racordat constant la inovație, experiment estetic. În acest capitol am evidențiat rolul lui Aureliu Busuioc la reinventarea romanescului în Basarabia anilor '60 ai secolului trecut. Problema intelectualului în spațiul rural, antieroul, (auto)ironia, parodia, scriitura diaristică sunt doar câteva dintre mijloacele experimentate de prozatorul Aureliu Busuioc. Paratextul romanelor supuse analizei are funcția de a contextualiza apariția și evoluția textului narativ, dar intrigă și cititorul, implicându-l în procesul interpretării. Titlurile romanelor sunt marcate de directitudine (*Unchiul din Paris*, *Pactizând cu diavolul...*, *Spune-mi Gioni!*), dar și sentimentalism și implicații simbolice (*Local*, *ploi de scurtă durată*, *Și a fost noapte...*). În plus, dedicațiile folosite de Busuioc pot fi decodificate prin raportare la biografia autorului sau ca parte integrantă a ficțiunii literare. Scriitura diaristică servește drept un mijloc de redare a autenticității românești. Jurnalul Vioricăi Vrabie, al lui Mihai Olteanu, dar mai ales al șoricarului Enrique, oferă tot atâtea ocazii pentru meditații existențiale. La rândul ei, ipostaza de diarist se dezvăluie în *Jurnal cubanez*. Fie că mimează spontaneitatea și naturalețea discursului, fie că a făcut aceste notițe chiar în timpul unei călătorii în Cuba, Aureliu Busuioc reușește să impresioneze cititorul prin aluzii ironice savuroase.

Un moment important îl constituie afirmarea lui Busuioc ca romancier, ilustrată prin *Singur în fața dragostei* și *Unchiul din Paris*, opere românești care abordează teme precum iubirea, identitatea și drama exilului. În continuare, analiza romanului *Local*, *ploi de scurtă durată* subliniază caracterul conjunctural al creației, reflectând influențele contextului social și politic asupra construcției narrative. Capitolul acordă un spațiu amplu perioadei libertății de exprimare, în care autorul își diversifică strategiile literare. Astfel, romane precum *Lătrând la lună* și *Spune-mi Gioni!* valorifică ironia, satira și autoironia pentru a surprinde degradarea valorilor și eșecul individual, în timp ce *Pactizând cu diavolul* explorează interferența dintre autobiografie și ficțiune. De asemenea, *Hronicul Găinarilor* este exemplar prin parodie și reflexivitate, demonstrând complexitatea viziunii artistice. Analiza scrierilor cu caracter experimental, cu o tonalitate diferită, precum *Când bunicul era nepot...* și *Și a fost noapte...*, relevă dimensiuni elegiace și sentimentale ale creației busuiociene.

Concluzionând, relevăm rolul esențial al lui Aureliu Busuioc în modernizarea romanului basarabean, prin: a) diversificarea formelor narrative (narațiunea subiectivă, scriitura diaristică, parodia, epistolarul, perspectiva povestirii multiple); b) abordarea unor teme actuale (istoria și evoluția conștiinței naționale, integritatea morală, copilăria); c) integrarea unor tehnici literare inovatoare (tehnica poliecranului, fluxul conștiinței, retrospecția).

Concluzii generale și recomandări

Exegeza creației romanești a lui Aureliu Busuioc pune în lumină o arhitectură narativă centrată pe interogarea identitară, marcată de un profund spirit critic, ironie subtilă și o remarcabilă capacitate de a surprinde realitățile sociale și politice ale epocii, reușind să-și păstreze actualitatea. Scriitorul contribuie la resurecția literaturii din Basarabia, oferind un model de rezistență culturală și morală. Prin intermediul romanelor, povestirilor pentru copii și pieselor de teatru, se creează un univers ficțional coerent și reprezentativ pentru literatura basarabeană postbelică. În același timp, el demonstrează o autentică originalitate stilistică, caracterizată prin umor fin, joc intertextual și o subtilă demistificare a ideologiilor.

Studiul de față a relevat importanța limbajului artistic în opera lui Aureliu Busuioc, dar și modul în care autorul își asumă un rol de observator și comentator al realității, contribuind astfel la formarea unei conștiințe literare critice în spațiul românesc. Am sintetizat câteva dintre direcțiile prozatorilor din anii '60 ai secolului trecut. Alături de Ion Druță, Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache, Aureliu Busuioc a inițiat metamorfoza romanului basarabean, care trebuia să-și obțină autonomia estetică. Câștigarea identității prozei a presupus contestarea schemelor ideologizate, dar și îndrăzneala de a parodia sistemul.

Mai mult, prezenta cercetare a reconstituit definiția metodei monografice, argumentând necesitatea valorificării romanelor lui Aureliu Busuioc în vederea instituirii unei viziuni critice unitare. Privită în ansamblu, opera de romancier a lui Busuioc prinde contururile unui singur proiect de căutare a originalității. Monograficul nu exclude biograficul, memoriile, jurnalul, teatrul și poezia scriitorului, pentru că acestea întregesc profilul artistic. Am realizat o sinteză a datelor biografiei empirice și am constatat că există numeroase biografeme care au influențat opera. Lectura romanelor lui Aureliu Busuioc, fără cunoașterea unor date generale despre viața și formarea sa, are evidente riscuri, chiar dacă spațiul invenției literare este foarte productiv. Atât experiența personală, cât și cea colectivă, au fost valorificate de prozator în spirit ironic.

În plus, diversitatea ipostazelor lui Aureliu Busuioc au confirmat ipoteza căutării artistice a scriitorului de a fi inedit în fiecare roman al său. Sinteza dedicată ipostazei de dramaturg este o noutate a prezentei investigații, care a reușit să valorifice inclusiv piesele *Și sub cerul acela...* și *Plecarea fiului risipitor*. Acestea nu s-au bucurat de o independență a creației, precum *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul*, totuși sunt parte a procesului devenirii artistice și relectura lor contribuie la motivarea ezitărilor lui Busuioc. Chiar dacă a scris piese de teatru doar la începutul carierei sale scriitoricești, va folosi procedeele tensiunilor și conflictelor dramatice și în romanele de mai târziu. Nivelul receptării critice a romanului lui Busuioc a evidențiat că unele texte

romanești nu s-au prea bucurat de o interpretare de profunzime. Romanul *Singur în fața dragostei* a avut parte de cele mai multe note critice, dar textele apărute după 1990, au fost prezentate în articole, cronici, studii, ce nu au realizat o imagine integratoare. Desigur, trebuie amintite numele lui Vasile Coroban, Mihai Cimpoi, Andrei Țurcanu, Maria Șlehtițchi, Aliona Grati, Mircea V. Ciobanu, ș. a., care au contribuit semnificativ la aprecierea valorică și critică a operei de romancier a lui Aureliu Busuioc, dar toate au lăsat spațiu pentru o viziune de sinteză, de tip monografic.

Ipoteza cercetării a fost confirmată, din moment ce opera lui Aureliu Busuioc reflectă, prin ironie și satiră, mecanismele de rezistență la presiunea ideologică a regimului totalitar, căutându-se pe sine prin reinventarea prozei în cheie modernă. Scriitorul propune modele de artă narativă, originale nu numai pentru spațiul literar basarabean, cum ar fi romanul epistolar, romanul alegoric, romanul parodic, romanul iubirii în condiții-limită. Am constatat că scriitura diaristică și implicațiile paratextuale sunt locuri comune ale prozei lui Aureliu Busuioc. Jurnalul Vioricăi Vrabie, al șoricarului Enrique, al tânărului Mihai Olteanu sunt tehnici de stimulare a autenticității. Intenția naratorului nu este aceea de a se lansa în scrierea unui roman-jurnal, el se folosește de mijloacele diaristicii pentru a construi măști narrative. În *Jurnal cubanez* Busuioc folosește elementele diarismului propriu-zis, calendaritatea, atitudinea critică în notele completate în 1997, dar toate au rolul de a cuceri cititorul prin rafinamentul și inteligența stilului.

Valoarea practică a investigației rezidă în instituirea unui model de lectură cât mai potrivit pentru analiza operei romanești a lui Aureliu Busuioc. Prezentarea diacronică a romanului lui Aureliu Busuioc, deschide o perspectivă hermeneutică care evidențiază particularitățile artistice ale prozatorului. Am remarcat că romanul *Singur în fața dragostei* este o scriere modernă și propune o distanțare de schemele narrative valorificate până în anii '60 ai secolului trecut. Această ruptură s-a produs la nivel formal, dar și la nivel tematic, prin tipologia intelectualului măcinat de propriul drum al definirii identității. *Unchiul din Paris*, apărut în 1973, a cultivat o structură clasică, dar stilul lui Busuioc a continuat să fie rafinat. Este de reținut perspectiva tragică a ilegalistului alungat în lume, care adaugă plus valoare poveștii din roman. În cele din urmă, perioada de secretariat a umbrit reperele scriiturii și apariția romanului *Local, ploi de scurtă durată* este un indicator al reflexivității și sensibilității artistului, care continuă să fie conștient de menirea sa, dovadă fiind autoironia personajului.

În spațiul libertății de exprimare, Busuioc va debuta cu romanul *Lătrând la lună*. Am descoperit că modalitățile de expresie ale ironiei se rezumă la comicul de limbaj și cel de situație, iar jocul perspectivelor narrative este o replică fină celor care pretind că sunt raționali. Am urmărit cum se împletesc autobiografia și ficțiunea în *Pactizând cu diavolul*. Valențele

emblematică ale acestui roman se dezvăluie prin raportul pe care îl stabilește scriitorul cu realitatea, urmărind să prefacă lumea interioară a cititorului, să-i sensibilizeze conștiința. Romanul satiric este ilustrat de *Spune-mi Gioni!*, protagonistul căruia își pierde identitatea. Folosind un joc intertextual prin valorificarea tradiției umaniste a lui Neagoe Basarab, personajul central scrie o epistolă care trebuie citită pe dos. Originalitatea acestui text românesc este conferită de tipologia ratatului, care nu-și conștientizează prăbușirea.

Romanul parodic și reflexiv este realizat în *Hronicul Găinarilor*, punctul de vârf al romancierului Aureliu Busuioc. Reconstituirea celor 200 de ani de istorie nedreaptă a basarabenilor, este îmbogățită de echivocul și cinismul expresiei, tehnica poliecrafului, expresivitatea feminității (Parascheva, cel mai realizat personaj feminin din creația lui Busuioc), cronologia Găinarilor, stilul persiflant. Am observat că motivația scriitorului nu se rezuma doar la planul estetic, ci mai ales era dictată de dorința de a rescrie istoria unui neam care trăiește o profundă criză de identitate națională.

În cele din urmă, am constatat că Aureliu Busuioc propune două texte în care exercițiile de creație sunt pe larg valorificate. Revine la proza pentru copii în *Când bunicul era nepot...*, o povestire declarată roman, pentru a ilustra nevoia continuă a omului de escapadă și călătorie. Atât Nic, cât și mama, și bunicul acestuia, amintesc de *Amintirile din copilărie* ale lui Ion Creangă. Universalitatea tematică a copilăriei este conturată la Busuioc de tabieturile unei familii din mediul urban, ce se retrage în vacanță la țară. Narratorul a reușit să aprecieze psihologia tânărului în formare, a cărui mijloc de afirmare este aventura. În 2012, apare romanul cinematografic *Și a fost noapte...*, o poveste a iubirii în condiții-limită. Am reușit să prezentăm formele dramei interioare a protagonistului Werner, care sunt similare, pe alocuri, cu experiența lui Apostol Bologa. Am stabilit că *Și a fost noapte...* și *Singur în fața dragostei* sunt o revenire la sentimentul general-uman, privit ca o formă de rezistență în fața nemilosului timp.

Urmărindu-și **obiectivele**, lucrarea propune o viziune de ansamblu asupra operei românești a lui Aureliu Busuioc. În același timp, recunoaștem că analiza romanelor lui Aureliu Busuioc oferă o remarcabilă deschidere pentru noi interpretări, pentru noi grile de lectură și reconfigurări conceptuale, inclusiv prin posibilitățile pe care le oferă științele complementare literaturii, cum ar fi critica psihanalitică, sociolingvistica, semiotica, filozofia sau sociologia culturii.

În acest sens, recomandările vizează continuarea și aprofundarea cercetărilor interdisciplinare asupra operei lui Aureliu Busuioc, prin abordări care să integreze perspective din teoria literaturii, istorie, sociologie și studii culturale. O astfel de direcție ar permite o înțelegere mai nuanțată a complexității scrisului său și a locului pe care îl ocupă în evoluția

literaturii române din Basarabia și a literaturii române în genere. De asemenea, cercetarea de față dovedește ca fiind necesară o valorificare mai amplă a operei scriitorului în mediul educațional, prin includerea textelor lui Busuioc atât în manualele școlare, cât și în programele universitare. Integrarea operei românești a lui Aureliu Busuioc în mediul educațional ar contribui la familiarizarea noilor generații cu un model de literatură relevant din punct de vedere cultural și estetic, stimulând, totodată, dezvoltarea spiritului critic și a interesului pentru patrimoniul literar autohton.

Un alt demers important îl constituie încurajarea traducerii operei în limbi de circulație internațională. Prin astfel de inițiative, creația lui Aureliu Busuioc ar putea depăși granițele literaturii naționale, facilitând integrarea sa în circuitul valorilor literare universale și deschizând posibilitatea unei receptări critice în contexte culturale diverse. În plus, organizarea de colocvii, conferințe și simpozioane tematice dedicate scriitorului ar stimula dialogul între cercetători, critici și cititori, oferind un cadru propice pentru reinterpretarea și reevaluarea operei sale în lumina noilor paradigme teoretice. Aceste manifestări contribuie la consolidarea interesului academic și public pentru creația lui Aureliu Busuioc, asigurându-i o prezență activă și dinamică în peisajul literar contemporan.

Bibliografie

1. Albérès, R.-M. *Istoria romanului modern*. Traducere de Leonid Dimov. Prefață de Nicolae Balotă. București: Editura pentru Literatura Universală, 1968. Fără ISBN. 460 p.
2. Alexandrescu, Sorin. *Privind înapoi modernitatea*. București: Univers, 1999. ISBN 973-34-0688-0. 360 p.
3. Aristotel. *Categorii. Despre interpretare*. Traducere, cuvânt înainte, note, comentariu și interpretare de Constantin Noica. București: Humanitas, 2005. ISBN 973- 50-0947-1. 396 p.
4. Axinte, Șerban. *Definițiile romanului. De la Dimitrie Cantemir la G. Călinescu*. Iași: Editura Timpul, 2011. ISBN 978-973-612-416-7. 326 p.
5. Bahnaru, Vasile. *Congresul al III-lea al Uniunii Scriitorilor din Moldova în contextul epocii*. În: *Viața Basarabiei*, nr.3 (43), Chișinău, 2017. ISSN 2345-1629. pp. 13-21
6. Bahtin, Mihail M. *Metoda formală în științele literaturii*. Traducere de Paul Magheru. București: Editura Univers, 1992. ISBN 973-34-0143-9. 598 p.
7. Bălănescu, Flori. *Paul Goma: conștiință istorică și literară*. Prefață de Mioara Anton. București: Corint, 2022. ISBN 978-606-088-133-9. 640 p.
8. Balotă, Nicolae. *Marginalii la o istorie a romanului modern*. În: Albérès, R.-M. *Istoria romanului modern*. Traducere de Leonid Dimov. Prefață de Nicolae Balotă. București: Editura pentru Literatura Universală, 1968. Fără ISBN. 460 p.
9. Bantoș, Ana. *Regăsirea de sine în literatura basarabească: flux și reflux (V) Aureliu Busuioc. Pactul scriitorului cu cititorul*. În: *Limba română* nr. 1 (261), ianuarie - februarie 2021. Chișinău. ISSN 0235-911 pp. 117-126
10. Barthes, Roland. *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*. Traducere din franceză de Alex. Cistelean. Chișinău: Cartier, 2006. ISBN 978-9975-79-400-8. 196 p.
11. Barthes, Roland. *Romanul scriiturii*. Traducere de Adriana Babeți și Delia Șepetean-Vasiliu. București: Univers, 1987. ISBN-10. 0631176071. 376 p.
12. Beșleagă, Vladimir. *Zbor frânt. Ignat și Ana*. Chișinău: Litera, 1998. ISBN 9975-74-027-8. 424 p.
13. Bilețchi, Nicolae. *Romanul și contemporaneitatea*. Chișinău: Știința, 1984. Fără ISBN. 304 p.
14. Birăescu, Traian Liviu. *Condiția romanului*. Cluj: Editura Dacia, 1971. Fără ISBN. 250 p.
15. Blanchot, Maurice. *Spațiul literar*. Traducere și prefață de Irina Mavrodin. București: Univers, 1980. Fără ISBN. 290 p.
16. Bloom, Harold. *Canonul occidental. Cărțile și școala epocilor*. Traducere de Diana Stanciu. București: Editura Univers, 1998. Fără ISBN. 687 p.
17. Booth, Wayne. *Retorica romanului*. Traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu. București: Univers, 1976. Fără ISBN. 570 p.
18. Bourdieu, Pierre. *Schiță pentru o autoanaliză*. Traducere de Bogdan Ghiu. Prefață de Laura Albușescu. București: Art, 2008. ISBN 978-973-124-228-6. 150 p.
19. Burlacu, Alexandru. *Aureliu Busuioc: histrionul în noul Babilon*. În: *Philologia*, nr.1-2, Chișinău: 2019. ISSN (print): 1857-4300. pp.100-108.
20. Burlacu, Alexandru. *Proza lui Vladimir Beșleagă. Hermeneutica romanului*. Chișinău: Gunivas, 2014. ISBN 978-9975-4467-4-7. 132 p.

21. Burlacu, Alexandru. *Tehnica poliecranului în Hronicul Găinarilor de Aureliu Busuioc*. În: *Metaliteratura*, 2008, nr. 3-4. ISSN (print): 1857-1905. pp. 43-52.
22. Burlacu, Alexandru. *Tentația sincronizării. Eseu despre literatura română din Basarabia. Anii '20-30*. Prefață de Mihai Cimpoi. Timișoara: Augusta, 2002. ISBN 973-8184-93-2. 251 p.
23. Busuioc, Aureliu. *Biobibliografie*. Biblioteca municipală „B. P. Hasdeu”. Biblioteca publică „Liviu Rebreanu”. Alcătuitori: Elena Cebotari, Irina Tutun, ediție îngrijită de Lidia Kulikovski. Chișinău: Magna-Priceps, 2010. ISBN 978-9975-52-077-5. 152 p.
24. Busuioc, Aureliu. Butnaru, Val. Cheianu, Constantin. Negru, Nicolae, *Patru texte, patru autori*. Prefață: Valentina Tăzlăuanu. Traducere în engleză: Stela Tinney. Chișinău: ARC, 2000. ISBN 9975-61-120-6. 536 p.
25. Busuioc, Aureliu. *Când bunicul era nepot...* Chișinău: Cartier, 2018. ISBN 978-9975-86-484-8. 112 p.
26. Busuioc, Aureliu. *Culori*. Chișinău: Prut Internațional, 2015. ISBN 978-9975-54-174-9. 388 p.
27. Busuioc, Aureliu. *Hronicul Găinarilor*. Ediția a III-a. Colecția „Cartier popular”. Coordonată de Gheorghe Erizanu. Chișinău: Cartier, 2016. ISBN. 978-9975-69-118-5. 228 p.
28. Busuioc, Aureliu. *În căutarea pierderii de timp*. Chișinău: Prut Internațional, 2011. ISBN 978-9975-54-026-1. 248 p.
29. Busuioc, Aureliu. *Lătrând la lună*. Chișinău: ARC, 1997. ISBN 978-9975-86-554-8. 142 p.
30. Busuioc, Aureliu. *Local, ploi de scurtă durată*. Chișinău: Literatura artistică. 1989. Fără ISBN. 250 p.
31. Busuioc, Aureliu. *Pactizând cu diavolul*. Ediția a IV-a. Colecția „Cartier popular”. Coordonată de Gheorghe Erizanu. Chișinău: Cartier, 2016. ISBN 978-9975-79-891-4. 260 p.
32. Busuioc, Aureliu. *Scrieri alese*. Chișinău: Editura artistică, 1971. Fără ISBN. 522 p.
33. Busuioc, Aureliu. *Și a fost noapte...* Ediția a V-a. Colecția „Cartier popular”. Coordonată de Gheorghe Erizanu. Chișinău: Cartier, 2018. ISBN 978-9975-79-744-3. 108 p.
34. Busuioc, Aureliu. *Singur în fața dragostei*. Chișinău: Litera Internațional, 2004. ISBN 973-675-233-X, 9975-74-840-6. 344 p.
35. Busuioc, Aureliu. *Spune-mi Gioni!* Ediția a II-a. Colecția „Cartier popular”. Coordonată de Gheorghe Erizanu. Chișinău: Cartier, 2014. ISBN: 978-9975-86-550-0. 344 p.
36. Busuioc, Aureliu. *Unchiul din Paris*. Chișinău: Cartier, 2019. ISBN 978-9975-86-395-7. 196 p.
37. Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Prefață de Al. Piru. București: Minerva, 1982. Fără ISBN. 1088 p.
38. Călinescu, George. *Opera lui Mihai Eminescu*, I-II. București: Minerva, 1976. Fără ISBN. 685 p.
39. Călinescu, George. *Viața lui Mihai Eminescu*. București: Minerva, 1989. Fără ISBN. 604 p.
40. Călinescu, Matei. *Conceptul modern de poezie (de la romantism la simbolism)*. București: Editura Univers, 1970. Fără ISBN. 172 p.
41. Camus, Albert. *Mitul lui Sisif*. București: Polirom, 2020. ISBN 978-9734-68-143-3. 192 p.
42. Cernat, Paul. *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*. București: Art, 2009. ISBN 978-9731-24-408-2. 324 p.

43. Chiper, Grigore. *Proza scurtă între diletantism și profesionalism. În O istorie critica a literaturii din Basarabia: (pe genuri)*. Cuvânt-înainte de Eugen Simion. Chișinău: Editura Știința, 2004. ISBN: 978-9975-67-467-6. 268 p.
44. Cimpoi, Mihai. *Istoria literaturii române din Basarabia* (compendiu). Chișinău: Litera, 2003. ISBN 9975-74-648-9, 973-675-021-3. 520 p.
45. Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii din Basarabia*. Chișinău: ARC, 1996. ISBN: 9975-61-020-X. 431 p.
46. Ciobanu, Ion C. *Scrieri*. Vol. 2. Chișinău: Literatura artistică, 1978. Fără ISBN. 612 p.
47. Ciobanu, Mircea V. *Aureliu Busuioc: poetul, prozatorul, dramaturgul*. Chișinău: ARC, 2013. ISBN 978-9975-61-758. 80 p.
48. Ciobanu, Mircea V. Lungu, Eugen. *Aureliu Busuioc. Sunt norii albi, dar umbra lor e neagră...* Chișinău: Prut, 2016. ISBN 978-9975-54-277-7. 340 p.
49. Ciobanu, Mircea V. *Proza din Basarabia: evoluție sincopată*. În: *Sud-Est cultural*, nr.1-4, 2013. ISSN: 1857-0143. p. 23
50. Ciobanu, Vitalie. *Scribul în grădina fermecată: Jurnal de lectură*. Chișinău: ARC, 2014. ISBN 978-9975-61-822-9. 298 p.
51. Ciocanu, Ion. *Podurile vieții și ale creației. Studiu asupra creației literare a lui I. C. Ciobanu*. Chișinău: Literatura artistică, 1978. 188 p.
52. Ciopraga, Constantin. *Mihail Sadoveanu*. București: Editura Tineretului, 1966. Fără ISBN. 240 p.
53. Cioran, Emil. *Revelațiile durerii*. Cluj: Editura Echinox, 1990. ISBN 973-9114-01-6. 202 p.
54. Compagnon, Antoine. *Demonul teoriei*. Traducere de Gabriel Marian și Andrei-Paul Corescu. Cluj-Napoca: Echinox, 2007. ISBN 978-9738-29-881-1. 236 p.
55. Cornea, Paul. *Originile romantismului românesc*. București: Minerva, 1972. Fără ISBN. 619 p.
56. Cornea, Paul. *Studii de literatură română modernă*. București: Editura Pentru Literatură, 1962. 352 p.
57. Coroban, Vasile. *Romanul moldovenesc contemporan*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1969. Fără ISBN. 380 p.
58. Crăciun, Gheorghe. *Pulsul prozei*. Ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun. Prefață de Carmen Mușat. Iași: Editura Polirom, 2018. ISBN: 978-9734-67-597-5. 340 p.
59. Creangă, Ion, *Amintiri din copilărie*. București: Humanitas, 2013. ISBN 978-973-50-3935-6. 332 p.
60. Damasio, Antonio. *Sinele. Construirea sinelui conștient*. Traducere de Doina Lică. București: Humanitas, 2016. ISBN 978-973-50-5002-3. 392 p.
61. Davidoiu-Roman, Anca. *Limina. O istorie a paratextului în proza narativă românească*. Pitești: Editura Paralela 45, 2006. ISBN 973-697-648-3. 234 p.
62. Dolgan, Mihail. *Aureliu Busuioc*. În: Mihail Dolgan, Nicolae Bilețchi, Vasile Badiu. *Creația scriitorilor moldoveni în școală: Nicolae Costenco, Aureliu Busuioc, Vladimir Beșleagă, Gheorghe Malarciuc*. Chișinău: Lumina, 1990. ISBN 5-372-00663-3. 112 p.
63. Druță, Ion. *Povara bunătății noastre*. Ediția a 7-a. Chișinău: Cartier, 2012. ISBN 978-9975-79-786-3. 668 p.
64. Druță, Ion. *Scrieri*. Vol. 1. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1989. ISBN 5-368-00903-8. 553p.

65. Eco, Umberto. *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*. Traducere de Marina Spalas. București: Editura Univers, 1991. ISBN: 973-34-0050-5. 308 p.
66. Eco, Umberto. *Șase plimbări prin pădurea narativă*. Traducere de Ștefania Mincu. Constanța: Editura Pontica, 1997. ISBN 973-9224-16-4. 268 p.
67. Flew, Antony. *Dicționar de filozofie și logică*. București: Humanitas, 1996. ISBN: 973-28-0602-8. 368 p.
68. Fonari, Victoria. *Factorii intelectual și sentimental în opera lui Aureliu Busuioc*. Cuvânt înainte de Mihail Dolgan. Chișinău: USM, 2003. ISBN 978-9975-70-296-6. 216 p.
69. Forest, Philippe. *Romanul, realul și alte eseuri*. Traducere de Ioan Pop-Curșeu. Cluj-Napoca: Tact, 2008. ISBN 978-9738-66-707-5. 234 p.
70. Foucault, Michel. *Ce este un autor?* Traducere din limba engleză de Alexandru Mălăescu. În: volumul „Language, Counter – Memory, practice”, de Michel Foucault, editat în 1977 de Cornell University Press. Originalul francez a apărut în anul 1969, [online], [citat 09 iulie 2025]. Disponibil <https://docplayer.org/76730359-Michel-foucault-ce-este-un-autor.html>.
71. Freeman, John. *Cum să citești un romancier*. Traducere de Anca Bărbulescu. București: Vellant, 2015. ISBN 978-606-8642-25-3. 318 p.
72. Freud, Sigmund. *Eseuri de psihanaliză aplicată*. Traducere de Vasile Dem. Zamfirescu. București: Editura Trei, 1994. ISBN 973-968447-0-X. 320 p.
73. Friedrich, Hugo. *Structura liricii moderne*. Traducere de Dieter Fuhrmann. București: Editura Univers, 1998. Fără ISBN. 338 p.
74. Gavrilov, Anatol. *Structura tipologică și caracterologică a eroului în romanul „Singur în fața dragostei” de A. Busuioc*. În: *Literatura română, integrări, valorificări, reconsiderări*. Coordonată de M. Dolgan, Tipografia Centrală, 1998. ISSN 0235-9111. 64 p.
75. Gavrilov, Anatol. *Reflecții asupra romanului*. Chișinău: Literatura artistică, 1984. Fără ISBN. 185 p.
76. Genette, Gérard. *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*. Traducere și prefață de Ion Pop. București: Univers, 1994. ISBN 973-34-0262-1. 210 p.
77. Gheorghiu, Mihai Dinu. *Scena literaturii. Elemente pentru o sociologie a culturii românești*. București: Editura Minerva, 1987. Fără ISBN. 220 p.
78. Grati, Aliona. *Cronici în rețea: metaliteratura.net*. Iași: Junimea, 2018. ISBN 978-973-37-1969-4. 412 p.
79. Grati, Aliona. *Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc*. Chișinău: Știința. Academia de Științe a Moldovei, Institutul de Filologie, 2011. ISBN 978-9975-67-641-0. 333 p.
80. Grati, Aliona. *Învățăturile octogenarului Aureliu Busuioc*. În: *Metaliteratura*, 2008, nr. 3-4. ISSN 1857-1905. pp. 29-32.
81. Grati, Aliona. *Romanul ca lume postBABELică: despre dialogism, polifonie, heterolosie și carnavalesc*. Chișinău: Gunivas, 2009. ISBN 978-9975-908-89-4. 252 p.
82. Henryk, Markiewicz. *Stilul textului literar și cercetarea sa*. În: *Conceptele științei literaturii*. București: Univers, 1988. Fără ISBN. pp. 109- 133
83. Hropotinschi, Andrei. *Evoluția prozei contemporane*. Chișinău: Literatura artistică, 1978. Fără ISBN. 304 p.
84. Hropotinschi, Andrei. *Problema vieții și a creației. Studiu critic despre opera lui Ion Druță*. Chișinău: Literatura artistică, 1988. Fără ISBN. 342 p.

85. Iacob, Livia. *Parodia literară: șapte rescrieri românești*. Iași: Institutul European, 2011. ISBN 978-9736-11-821-0. 350 p.
86. Iftime, Vasile. *Pactizând cu Aureliu Busuioc*. Iași: Junimea, 2017. ISBN 978-973-37-2104-8. 148 p.
87. Ingarden, Roman. *Studii de estetică*. Traducere de Olga Zaïcik. Prefață de Nicolae Vanina. București: Editura Univers, 1978. Fără ISBN. 384 p.
88. Ion, Creangă. *Amintiri din copilărie*. București: Humanitas, 2013. ISBN 978-973-50-3935-6. 332 p.
89. Ion, Druță. *Scrieri. Volumul I*. Chișinău: Literatura artistică, 1989. Fără ISBN. 536 p.
90. Ion, Pop. *Studiu introductiv*. În: *Avangarda românească* (antologie, studiu introductiv, referințe critice și note de Ion Pop). București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2023. ISBN 978-606-555-333-0. 1635 p.
91. Koselleck, Reinhart. *Conceptele și istoriile lor*. București: ART, 2009. ISBN 978-973-12-422-17. 500 p.
92. Kundera, Milan. *Arta romanului*. Traducere de Simona Cioculescu. București: Humanitas, 2008. ISBN 978-973-50-1909-9. 194 p.
93. Kundera, Milan. *Cortina. Eseu în șapte părți*. București: Humanitas, 2008. ISBN 978-973-50-2357-7. 174 p.
94. Lane, Philippe. *Periferia textului*. Traducere de Ioana-Crina Coroi. Cuvânt-înainte de Sanda-Maria Ardeleanu. Iași: Editura Institutul European, 2007. ISBN 978-973-611-464-9. 198 p.
95. Leahu, Nicolae. *Toamna patriarhilor*: [despre limbajul artistic în opera lui Aureliu Busuioc]. În: Semn, 2008, nr.3. ISSN 1857-0429. 48 p.
96. Lévinas, Emmanuel. *Totalitate și infinit*. Eseu despre exterioritate. Traducere de Marius Lazurca. Iași, Polirom, 1999. ISBN 973-683-266-X. 296 p.
97. Liiceanu, Gabriel. *Nebunia de a gândi cu mintea ta*. București: Humanitas, 2016. ISBN 978-973-50-5196-9. 238 p.
98. Lintvelt, Jaap. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie și Analiză*. Studiu introductiv de Mircea Martin. București: Univers, 1994. ISBN 973-34-0226-5. 272 p.
99. Lukás, Georg. *Teoria romanului. O încercare istorico-filozofică privitoare la formele marii literaturi epice*. București: Editura Univers, 1977. Fără ISBN. 160 p.
100. Lungu, Eugen. *Spații și oglinzi*. Chișinău: Prut Internațional, 2009. ISBN 200-0004-37-029-9. 296 p.
101. Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe: eseu despre romanul românesc*. București: Gramar, 2005. ISBN 973-591-489-1. 736 p.
102. Manolescu, Nicolae. *Mihail Sadoveanu sau utopia cărții*. Postfață de Mircea Martin. Pitești: Paralela 45, 2002. ISBN 973-593-710-7. 250 p.
103. Manu, Emil. *Viața lui Marin Preda*. București: Vestala, 2003. ISBN 973-9418-39-2. 160 p.
104. Marcus, Solomon. *Jocul ca libertate*. București: Editura Scripta, 2003. ISBN 973-8238-13-7. 288 p.
105. Marian, Rodica. *Identitate și alteritate. Eminescu și Blaga*. București: Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2005. ISBN 973-7691-06-7. 175 p.
106. Markiewicz, Henryk. *Stilul textului literar și cercetarea sa*. În: „Conceptele științei literaturii”. București: Editura Univers, 1988. Fără ISBN. pp. 109- 133.

107. Marthe, Robert. *Romanul începuturilor și începuturile romanului*. Traducere de Paula Voicu-Dohotaru. Prefață de Angela Ion. București: Univers, 1983. Fără ISBN. 328 p.
108. Martin, Mircea. G. *Călinescu și „complexele” literaturii române*. Postfață de Nicolae Manolescu. Pitești: Paralela 45, 2002. ISBN 973-593-712-3. 212 p.
109. Mchale, Brian. *Ficțiunea postmodernistă*. Traducere de Dan H. Popescu. Iași: Polirom, 2009. ISBN 978-973-46-1384-7. 408 p.
110. Mincu, Marin. *Textualism și autenticitate: eseu despre textul poetic*. Constanța: Editura Pontica, 1993. ISBN 978-973-95-4948-6. 243 p.
111. Mitchievici, Angelo. *Farmecul vieților distruse*. București: Humanitas, 2022. ISBN: 978-973-50-7390-9. 348 p.
112. Moretti, Franco. *Grafice, hărți, arbori: literatura văzută de departe*. Cluj-Napoca: Editura Tact, 2016. ISBN 978-606-8437-77-4. 138 p.
113. Munteanu, Cristinel. *Ligvistica integrală coșeriană. Teorie, aplicații și interviuri*. Iași: Editura Universității „Alexandru Iona Cuza”, 2012. ISBN 978-973-703-802-9. 397 p.
114. Mușat, Carmen. *Romanul românesc interbelic: dezbateri teoretice, polemici, opinii critice*. Ediția a 2-a. București: Humanitas Educațional, 2004. ISBN 973-689-010-4. 336 p.
115. Negrici, Eugen. *Expresivitatea involuntară*. București: Cartea Românească, 2017. ISBN: 978-973-23-3167-5. 180 p.
116. Negrici, Eugen. *Literatura română sub comunism*. Ediția a 3-a. Iași: Polirom, 2019. ISBN 978-973-46-6821. 385 p.
117. Papu, Edgar. *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*. București: Editura pentru literatură universală, 1967. Fără ISBN. 206 p.
118. Pârvulescu, Ioana. *Inocenții*. București: Humanitas, 2016. ISBN 978-973-50-5469-4. 340 p.
119. Patapievici, Horia-Roman. *De ce nu avem o piață a ideilor*. București: Humanitas, 2022. ISBN 978-973-50-7523-1. 352 p.
120. Patapievici, Horia-Roman. *Partea nevăzută decide totul*. București: Humanitas, 2015. ISBN: 978-973-50-4835-8. 296 p.
121. Pîrjol, Florina. *Carte de identități. Mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989*. București: Cartea Românească, 2014. ISBN 978-973-23-2923-8. 272 p.
122. Popa, Catrinel. *Trecutul ca poveste. Urme, mistificări și rescrieri în literatură*. București: Pro Universitaria, 2022. ISBN 978-606-26-1398-3. 202 p.
123. Popescu, Simona. *Autorul, un personaj*. Pitești: Paralela 45, 2015. ISBN 978-973-47-1411-7. 334 p.
124. Rachieru, Adrian Dinu. *Poeți din Basarabia (un veac de poezie românească)*. București: Editura Academiei Române, 2010. ISBN 978-973-27-1884-1. 677 p.
125. Robbe-Grillet, Alain. *Pentru un nou roman*. Cluj-Napoca: TACT, 2007. ISBN 978-973866-702-0. 140 p.
126. Romulus, Vulcănescu. *Mitologie română*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987. Fără ISBN. 712 p.
127. Simion, Eugen. *Genurile biograficului*. Volumul I. București: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2008. ISBN 978-9731-74-441-4. 363 p.
128. Simion, Eugen. *Întoarcerea autorului: eseuri despre relația creator-operă*. București: Univers Enciclopedic Gold, 2013. ISBN 978-606-8358-83-3. 512 p.

129. Șleahțișchi, Maria, *Romanul generației '80 (construcție și reprezentare)*. Chișinău: Cartier, 2014. ISBN 978-9975-79-950-8. 248 p.
130. Șleahțișchi, Maria. *Cerc deschis. Literatura română din Basarabia în postcomunism*. Iași: Timpul, 2007. ISBN 978-973-612-276-7. 216 p.
131. Sora, Simona. *Regăsirea intimității: corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*. București: Cartea Românească, 2008. ISBN 978-973-23-2850-7. 290 p.
132. Sorescu, Marin. *Setea de sare*. București: Art, 2020. ISBN 978-606-71-0758-6. 190 p.
133. Stănescu, Nichita. *Fiziologia poeziei*. București: Eminescu, 1990. ISBN: 973-22-0003-0. 640 p.
134. Suceveanu, Arcadie. *Aureliu Busuioc în noul context literar în Eseuri: o antologie la zi*. Selecție: Mircea V. Ciobanu, Eugen Lungu. Chișinău: Arc, 2016. ISBN 978-9975-137-04-1. 192 p.
135. Todorov, Tzvetan. *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*. Iași: Institutul European pentru Cooperare Cultural-Științifică, 1994. ISBN 973-9148-42-5. 256 p.
136. Todorov, Tzvetan. *Poetica. Gramatica decameronului*. Traducere de Paul Miclău. București: Univers, 1975. Fără ISBN. 205 p.
137. Toma, Pavel. *Gândirea romanului*. Traducere de Mihaela Mancaș. București: Humanitas, 2008. ISBN 978-973-50-1842-9. 462 p.
138. Toma, Pavel. *Lumi ficționale*. Traducere de Maria Mociorniță. București: Minerva, 1992. ISBN 973-21-0355-8. 158 p.
139. Tomuș, Mircea. *Romanul romanului românesc. În căutarea personajului*, vol. I. București: Editura 100+1 Gramar, 1999. ISBN 973-591-111-5. 488 p.
140. Țurcanu, Andrei. *Arheul Marginii și alte figuri*. Iași: Tipo Moldova, 2013. ISBN 978-9731-68-981-4. 218 p.
141. Țurcanu, Andrei. *Fenomenul șaizecist: prefigurare literară a semnelor de identitate*. În: *Academos*, nr.1, 2015. Chișinău. ISSN 1857-0461. 184 p.
142. Țurcanu, Andrei. *Literatura basarabeană între imaginarul patternului național și cel al rupturilor ontologice*. În: *Imagine. Imaginar. Reprezentare*, volum coordonat de Nina Corcinschi. Ediția 1. Chișinău: Cartier, 2024. ISBN 978-9975-86-737-5. 384 p.
143. Țurcanu, Andrei. *Răsul seniorial al lui Aureliu Busuioc*. În: Aureliu Busuioc, *Hronicul Găinarilor*, Chișinău: Cartier, 2012. Țurcanu, Andrei. *Răsul seniorial al lui Aureliu Busuioc*. În: *Arheul Marginii și alte narațiuni*. Chișinău: Cartier, 2008. ISBN 978-9975-79-742-9. 240 p.
144. Ursa, Mihaela. *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*. București: Cartea Românească, 2012. ISBN 978-973-23-2962-7. 212 p.
145. Ursa, Mihaela. *Scriitopia*. Ediția a 2-a, revăzută și adăugită. Cluj-Napoca: Dacia XXI, 2010. ISBN 978-606-92486-9-0. 395 p.
146. Valette, Bernard. *Romanul. Introducere în metodele și tehnicile moderne de analiză literară*. Traducere: Abăluță, Gabriela. București: Cartea Românească, 1997. ISBN: 973-23-0627-0. 155 p.
147. Vatamaniuc, Dimitrie. *Ioan Slavici. Opera literară*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1970. Fără ISBN. 306 p.
148. Verdeș, Ovidiu. *Metaforă și metafizică*. București: Editura Universității din București, 2004. ISBN 973-575-970-5. 248 p.

149. Vlăsceanu, Lazăr. *Modernități multiple și recente. Premise pentru o nouă abordare*. În: *Sociologie Românească*, volumul VIII, nr. 1, 2010. ISSN 1220-5389. pp. 17-26.
150. Vulcănescu, Romulus. *Mitologie română*, București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987. Fără ISBN. 712 p.
151. Wellek, Rene, Warren, Austin. *Teoria literaturii*. Traducere de R. Tiniș. București: Editura pentru Literatura Universală, 1967. Fără ISBN. 488 p.
152. Zanfîr, Ilie. *Romanul de analiză la Liviu Rebreanu*. Cluj: Editura Limes, 2014. ISBN 978-973-726-886-0. 116 p.
153. Zink, Rui. *Așteptarea*. Traducere de Micaela Ghițescu. București: Humanitas, 2010. ISBN 978-973-50-2680-6. 188 p.

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata Cojocari Alina declar pe proprie răspundere că materialele prezentate în teza de doctor se referă la propriile activități și realizări, în caz contrar urmând să suport consecințele, în conformitate cu legislația în vigoare.

Cojocari Alina

2026

Curriculum Vitae

Informații personale



Nume / Prenume

Adresă(e)

E-mail(uri)

Naționalitate(-tăți)

Data nașterii

Sex

Cojocari Alina

str. V.Puiu bl.24, ap. 17, or. Bălți, Republica Moldova, cod 3100

cojocarialina10@gmail.com

Republica Moldova

22.10.1990

Feminin

Locul de muncă vizat /

Domeniul ocupațional

Experiența profesională

Perioada

Funcția sau postul ocupat

Numele și adresa

angajatorului

Tipul activității sau sectorul

de activitate

Educație și formare

Perioada

Cursuri

Numele și tipul instituției de

învățământ/ furnizorul de

formare

Perioada

Cursuri/calificarea obținută

2021- prezent

Asistent universitar Catedra de Literatură română și universală, USARB

Universitatea de Stat „Alec Russo”, str. A. Pușkin 38, or. Bălți.

Facultatea de Litere, Catedra de Literatură română și universală Profesor de limba și literatura română, Comisia metodică Limbă și comunicare

2014-prezent

Profesor de limba și literatura română,

IP Liceul Teoretic Republican „Ion Creangă”, str. A. Pușkin 38, or. Bălți.

Profesor de limba și literatura română, Comisia metodică *Limbă și comunicare*

2018-2024

Studii doctorale la specialitatea *Literatura română*

Școala doctorală Filologie a Universității de Stat „Alec Russo”, str. A. Pușkin 38, or. Bălți

2020

Cursuri de perfecționare, specialitatea limba și literatura română și universală

Institutul de Formare continuă, Chișinău

2017

Stagiul de formare continuă în contextul Proiectului „Reforma Învățământului în Moldova”, finanțat de Banca Mondială și coordonat de Ministerul Educației, privind implementarea Standardelor de competență profesională a cadrelor de conducere din învățământul general.

Institutul de Științe ale Educației, Chișinău

2014-2016

Masterat în *Științe ale Educației*, specializarea *Didactici moderne ale disciplinelor filologice*

Universitatea de Stat „Alec Russo”, str. A. Pușkin 38, or. Bălți

2010-2014

Licență în *Științe ale Educației*, specialitatea *Limba și literatura română și limba*

Universitatea de Stat „Alec Russo”, str. A. Pușkin 38, or. Bălți

Competențe lingvistice

Limba(i) maternă(e)

Limba(i) străină(e)

Competențe și abilități sociale

Competențe și aptitudini organizatorice

Competențe și aptitudini de utilizare a calculatorului

Alte competențe și

aptitudini profesionale:

Limba română

Limba franceză

-Formator municipal la Programul de formare profesională continuă la modulul „Implementarea curriculumului la disciplina Literatura universală, ediția 2019, ord. DÎTS nr.262 din 25 iulie 2019, Bălți, Liceul Teoretic „Mihai Eminescu”.

-Șef al Comisiei metodice Limbă și comunicare, 2017-2019, IP Liceul Teoretic Republican „Ion Creangă”, Bălți.

- Stăpânirea instrumentelor Microsoft Office (Word, Excel și PowerPoint).

-Pregătirea elevilor pentru olimpiade și concursuri naționale și internaționale/ competiții sportive recunoscute de MEC

-Prezentări de comunicări la consiliile metodice, conferințe, seminare, mese rotunde, traininguri, sesiuni de formare etc.

Articole științifice publicate Articole din Registrul Național al revistelor de profil

-*Paratextul în decriptarea romanelor lui Aureliu Busuioc*. În revista *Dialogica*. Nr. 3/2025. ISSN 2587-3695. E-ISSN 1857-2537, pp.118-124. Disponibil on-line: <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.3.14>

-*Drama basarabeianului alungat în lume în „Unchiul din Paris” de Aureliu Busuioc*. În revista *Philologia*. Nr.2/2024. ISSN 1857-4300. E-ISSN 2587-3717, pp.129-142. Disponibil on-line: [https://doi.org/10.52505/1857-4300.2024.2\(323\).12](https://doi.org/10.52505/1857-4300.2024.2(323).12)

-*Ipostazele ratării în romanul „Spune-mi Gioni!” de Aureliu Busuioc*. În revista *Dialogica*. Nr. 3/2024. ISSN 2587-3695. E-ISSN 1857-2537, pp. 40-48. Disponibil on-line: <https://doi.org/10.59295/DIA.2024.3.05>

Articole în lucrările conferințelor științifice naționale/internaționale din R.Moldova

-*Romanul epistolar, între viață și creație („Singur în fața dragostei” de Aureliu Busuioc)*. În volumul *Educația artistică în contemporaneitate: realizări, provocări, perspective*. Conferința științifico-practică internațională, Ediția a III-a, vol. I, 2024. Bălți. ISBN 978-9975-50-308-2, pp. 21-25.

-*Aureliu Busuioc și înființarea modelului povestirea pentru copii*. În volumul *Educația artistică în contemporaneitate: realizări, provocări, perspective*. Conferința științifico-practică internațională, Ediția a II-a, 2023. Bălți. ISBN 978-9975-50-308-2, pp. 159-164.

Articole în lucrările conferințelor științifice internaționale (editate peste hotare)

-*Metoda monografică în studiul literaturii: de la tradiție la inovație*. Conferința Internațională TRADIȚIE ȘI CONTINUITATE, ediția a VII-a. În *Limbă, cultură și civilizație* (Ilona Bădescu), Craiova: Universitaria, 2026, p.135-145, ISBN 978-606-14-2264-7

Teze în volumele conferințelor științifice internaționale

-*Alterity and identity in „The Cuban Journal” („Jurnal cubanez”) by Aureliu Busuioc*. Alteritate și identitate în „Jurnal cubanez” de Aureliu Busuioc. Conferința internațională „Kaleidoscope”. Iași, România. 31 mai-2 iunie 2023, pp. 128-129. Disponibil on-line: <https://kaleidoscope.uaic.ro/templates/KALEIDOSCOPE-Book-of-Abstracts.pdf>