

S i m o n a C O N S T A N T I N O V I C I

Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Litere, Istorie și Teologie
West University of Timișoara, Faculty of Letters, History and Theology*Pupa russa.*
Reinventarea prozei românești*Pupa russa.* Reinventing the Romanian novel

The novelist Gheorghe Crăciun has the ability of combining, in his novel *Pupa russa*, as in a puzzle or in a chess game, various narrative details, so different in style, so that we tend to speak about a real postmodern *ars combinatoria*, which can transform itself into a model of artistry of the novel, if not has already done it, under our eyes, while reading. The specifics of his novels, analyzed at its real value, could start over the discussion about the meaning of the literary text, about narrative complexity, and types of readers.

Keywords: contemporary Romanian prose, Gheorghe Crăciun, generation '80, postmodernism, textualism

Institution's address: bd. Vasile Pârvan, nr. 4, Timișoara, 300223, România,
tel: +40-(0)256-493886, fax: +40-(0)256-493886

Personal e-mail: simonadiana@botmail.com



Scriserile lui Gheorghe Crăciun sunt, fără excepție, destinate unui segment elitist al cititorilor actuali. Optzecismul nu a agreat, sub nicio formă, literatura de consum, prin urmare succesul reprezentanților săi nu a fost și nu este, nici acum, unul evident. Talentul, în acest caz, pentru a fi sursă absolută a unui succes real sau ipotetic, trebuie probat prin „foc și spadă”. Cititorul e „obligat” să devină luptător în armură pe câmpul de luptă al paginii scrise.

Romanul *Pupa Russa* șochează, încă de la primele pagini, prin mai multe aspecte: *densitate stilistică, bogăție lexicală, spargerea frontierelor dintre genuri*. Există, de asemenea, în romanul *Pupa Russa*, pagini de *poezie autentică postmodernă*. Și în *Frumoasa fără corp*, de altfel. Fin stilistician, autorul știe să dozeze frumosul, urâtul, atracția, scârba, moartea și viața, astfel încât, în final, să nu oftăm secătuiți de esențe, după idealuri pierdute... Descrierea repetată a scenelor amoroase dintre un bărbat și mereu aceeași femeie, Leontina Guran, devine o luptă permanentă a autorului cu sine însuși. Dar și cu litera, cu literatura scrisă până la el, cu sensurile fâțișe sau ascunse ale narativității, cu vibrațiile și metamorfozele de epocă (epocale!). Tehnicile de construcție a personajului feminin sunt ca zidurile unei fortărețe. Ceea ce se vede cu ochiul liber, fără prea multe sondări, e faptul că personajul se construiește pagină cu pagină. Din copilărie până la maturitatea fadă și fanată. Ceea ce nu se vede, spațiul din spatele literei, îl poate aduce pe cititorul neexersat în pragul disperării. *Pupa Russa* e, din acest punct de vedere, o carte care-l



poate forma pe cititor, cum, tot atât de bine, îl poate distruge.

Un roman al extremelor, așadar. Mitul androginului, spre pildă, vehiculează, de fapt, ideea unei neputințe funciare a ființei umane de a fi fericită. Și aici nu mai importă sexul. (Ne)fericirea altundeva trebuie căutată. În stupidenia legilor firii. Sau, dimpotrivă, în aparent perfecta lor aranjare în lume. Se spune că Leonardo da Vinci a fost acuzat de biserică din pricina chipului ambiguu al Mona Lisei sau Giocondei. Se spune că, de fapt, el a încercat să suprapună peste trăsăturile feței mamei sale, propriul chip. Supoziție sau doar perfid joc al unor interpretări ulterioare, cert e că Mona Lisa nu seamănă cu niciunul din portretele pe care artistul le realizează unor femei înstărite ale vremii. Zâmbetul ei atipic, mai mult masculin decât feminin, vestimentația sărăcăcioasă, trădează capacitatea desăvârșită de a crea misterul. De fapt, legenda spune ca artistul nu și-a abandonat niciodată tabloul. Îl purta mereu cu sine, considerându-l neterminat. Căutarea perfecțiunii prin alipirea femininului și masculinului, prin simbioza lor, este și sensul unui personaj emblematic din *Pupa Russa*: Leontina. Precum Gioconda, și Leontina lui Crăciun are un ceva numai al ei, care o delimitează de toate celelalte femei ale lumii. O putem (re)cunoaște numai recompunându-i trăsăturile pulverizate în cartea acestui autor puternic, a cărui scriitură e arborescentă. Schema fizionomică și de substrat a femeii descrise de romancier e unică. „Dacă pot recunoaște *Gioconda* este pentru că am văzut-o înainte, iar dacă am văzut-o, aș ști s-o interpretez verbal (o femeie surzând, pictată bust, pe fundalul unui peisaj...) și până și dacă aș ști să desenez foarte prost, aș putea să-i fac o schiță, destul de grosolană, dar suficientă ca să-i permită cuiva s-o distingă de *Venus de Botticelli*.”²¹ Aflarea unui *pattern* fizionomic și de structură interioară, care cuprinde cele mai importante trăsături ale unui personaj, iar apoi recunoașterea, identificarea și descrierea lui pornind de la acesta, e valabil și-n cazul Leontinei. „Dar dacă într-o zi ar fi posibil să se creeze replică în orice nuanță a culorii, orice trăsătură de penel, orice amănunt, a *Giocondei*, deosebirea dintre original și copie ar avea doar valoare anticărească (așa cum în bibliofilia între două exemplare ale aceleiași ediții are mai mare valoare cea cu autograful autorului), dar nu și valoare semiotică.”²² Cât despre replica la personajul Leontina, rămâne de văzut dacă cineva se va încumeta să-l recreeze în toată complexitatea lui.

Gheorghe Crăciun e un admirabil povestitor. Unul care știe să se oprească atunci când simte că atenția cititorului nu mai e foarte trează. Știe să schimbe tonalitatea povestirii, bazându-se pe un fler înnăscut. „Un povestitor este o ființă făcută din cuvinte, nu din carne și oase așa cum sunt autorii: el trăiește numai și numai în funcție de romanul povestit și doar pe durata narării lui (hotarele ficțiunii sunt cele ale ființării sale),

pe când autorul are o viață mai bogată și mai diversă, ce precedă scrisul la romanul acela și se continuă după, și care nici măcar atât timp cât lucrează la text nu e absorbită pe deplin de el. Povestitorul este întotdeauna un personaj inventat, o ființă fictivă, precum celelalte, cele „povestite”, dar mai important decât ele, pentru că de felul cum acționează – arătându-se sau ascunzându-se, zăbovind ori precipitându-se, mergând de-a dreptul sau dând târcoale, fiind limbut ori sobru, jucăuș sau serios – depinde ca ele să ne convingă ori ba de adevărul lor, să ne pară reale sau doar caricaturale.”²³

Nota auctoris funcționează ca o suită de secvențe românești de o cu totul altă tonalitate decât restul textului. Ele sunt patru la număr, dintre care ultima e cea mai devastatoare prin mesaj, prin semantism. Iată un fragment din această ultimă notă de autor:

„*Leontina era un nume pe care îl uram tocmai pentru a putea să inbecesc ființa care îl purta. Știam că în materia lui se ascunde destinul acestui fetus de care toți vor fugi cu oroare. Dar mai știam și că atâtea cuvinte pedepsite, ascunse, uitate în dulapul secret al murdăriei din noi vor ieși la suprafață și vor începe să trăiască fără teamă. Să plămădești un om din furunculi și scrofuli, din mușegaiuri și scărână, din gunoii stărilor tale de care ți se face rușine, din pleava a nenumărate visări cu ochii deschiși, din jegul unor nopți de cumplită beție și din oroarea ta de ridicol. (...)*

*Ea e femeia ta pe care n-ai curajul să o uciži. Iei cuvintele bob cu bob și faci din ele un conglomerat de granule, le lași să-ți curgă din palmă ca o dără de praf de pușcă. Desenezi această linie care se tot închide până face un cerc. Aprinzi chibritul și fugi”*²⁴

Scrise cu alte caractere, bolduit, aceste pseudo-file de jurnal intervin, la răstimpuri, în corpul textului românesc pentru a atrage atenția asupra faptului că autorul nu a murit. El e mereu prezent în text, iar observațiile sale sunt de o luciditate tulburătoare. Ecouri de luciditate. Ochiuri de luciditate pe pânza textului. De fapt, în acest roman, luciditatea se întrepătrunde cu intimitatea covârșitoare, infinitezimal descrisă.

„Intimitatea e, oricât ar părea de paradoxal, și un *acoperământ* al scrisului, forma „îmbrăcată” de acesta în actul confesiunii. Sintagma *jurnal intim* se dovedește a nu fi o simplă cochetărie, o potrivire de cuvinte, ci descrierea și identificarea unui gen literar și a unei stări a textului: starea de imponderabilitate dintre ficțiune și real. Cu alte cuvinte, o permanentă stare de război.”²⁵

Coloanele ca de ziar comunist, cu conținuturi atipice, care imită limba de lemn. O limbă de lemn exersată în contexte cu totul bizare. Adesea desemantizate, cu pierderea logicii. O interferență de stiluri, cu ironii țesute-n naivități, cu zeflema și paroxistice trăiri, cu incompatibilități de tot felul, dar și cu poezie, pentru că – nu-i așa? – poezia se naște din senin, chiar din cele mai delirante și absurde realități.

Aceste pasaje sunt înghesuite, ca animalele în colonii subterane, țesute-n caractere mai mici decât restul textului, așezate conștiincios pe două coloane. Poate că în literatura română de după 1989 nu există un alt scriitor care să fi încriptat mai bine fenomenul pierderii de sine din perioada comunistă. Alienarea prin cuvânt e surprinsă de Gheorghe Crăciun atât de acut încât, la sfârșitul lecturii, cititorul trecut prin zilele și nopțile aceluși timp nefast va resimți fizic greutatea cuvintelor ieșite, parcă, din mormânt, urlătoare, scârșitoare, devastatoare. Cuvinte-fantomă, silite, în trecut, să părăsească sistemul unei limbi recunoscute pentru „ospitalitatea” ei. Poate numai Arghezi, în literatura română, a reușit o asemenea performanță stilistică, care dă seama, într-un chip admirabil, de covârșitoarea potență lexicală a limbii noastre. Poate numai Arghezi a inventat cu voluptate alte și alte cuvinte, alte și alte sensuri. Împătimit până la starea de transă de rostul cuvintelor în lume, Crăciun e și el un revoluționar al limbajului. Apocaliptica prăvălire a cuvintelor în neantul unei zodii imposibile, în care aromele paradisiului pierdut se conjugau cu cele ale iadului în derulare: „În Republica Socialistă România cuvintele înnebuneau de fericire. O lua razna și se dădeau cu capul de pereți. Ieșeau isterizate din dicționare și se pregăteau de paradă. Ca niște oi molipsite de streche cuvintele ocupau străzile ziarele pădurile mușuroaiele de furnici spitalele ecranele depozitele de muniții aerul. Se rostogoleau decapitate la vale și la deal ca niște colțuroase de beton ca niște ghemuri de sârmă ghimpată ca niște guguloaie de nisip întărit. (...) În Republica Socialistă România cuvintele erau cuprinse de boala Alzheimer și de morbul lui Pott de răscoala 1907 și de revoluția permanentă a descojirii minții de sens. Cuvântul PARTID intra în biserici și cinematografe profana mormintele și locurile de joacă rupea sinapsele memoriei colective se așternea ca un nisip invizibil peste farfuriile cu ciorbă muncitorească din cartiere cădea ca un insecticid infailibil în halbele cu bere ale uitării de sine se așternea ca o peliculă de carbid peste șinele de tramvai ale vieților anonime. Cuvintele hodorogeau pe drumurile vicinale ale știrilor zilnice ca niște camioane umplute cu fiare și cu șroturi de soia. Se clătinau în imensele rezervoare de petrol ale nebulii politice. De fiecare cuvânt atârna inscripția *Pericol de foc*. (...) Toate cuvintele își părăseau pieile și îmbrăcau cămășile de forță ale vorbirii în șoaptă. Toate cuvintele se izbeau cu țestele lor de câini dingo de zidul morții de asfaltul cancerigen al impudorii naționale de betonul armat al tribunelor oficiale. (...) Cuvintele se devorau unul pe altul ca niște șoareci flămânzi cu burți de ghips. Ca niște muște oarbe izbite zadarnic de geamurile betonate ale puterii ca un roi de gândaci cu aripile roșii de scolopendră. În Republica Socialistă România cuvintele înnebuneau de fericire și-și uitau numele mumele mamele. (...) Cuvintele săreau ca floricelele de porumb din alveolele lor comuniste

cominterniste ceaușimnice. Intrau în camerele de gazare ale destrăbălării faraonice și explodau acolo până la ultimul om.”

Exemplul⁶ de mai sus se înscrie într-un fel de joc amar, direct și derutant, al artistului cu temporalitatea.

Renunțarea la regulile sintactice și de punctuație facilitează accesul la un limbaj nonliterar, familiar, popular, chiar argotic, și menținerea unui ritm susținut al frazei în *casadă*. E vorba de un ritm intens, continuu, care redă, de fapt, culoarea și găfăitul acțiunii în derulare. Pasajele care conțin acest tipar sintactic nu sunt multe în romanul *Pupa Russa*, dar notarea lor este importantă pentru înțelegerea unui autor care se autocaracteriza ca fiind complicat.

„(...) *auzeam tot auzeam gălăgie pe coridoare îți dai seama că tremuram ca o proastă că ce dracu tu era profesorul meu și îmi venea să mă pipăi să văd dacă visez iar el mi-a spus că e o sticlă în oficiu s-o umplu m-am dus acolo și-nțai am vrut să-nchid ușa da' am lăsat-o așa nu știu de ce și-am pus mâna pe robinet deasupra era o oglindă și în oglinda aia vedeam tot da tu toate cheștiile alea oribile borcanele și planșele din laborator coțofana și căprioara papagalii și fluturii din vitrine capu de miel și colțu de mamut porumbeii ciorile șerpilor scheletu și mulaju cu organe lua-l-ar dracu rododendronii și ficusu lămâiu și smochinu leandru și puietii de portocal desenele fotografiile tablele bărțile botanice și zoologice da tu și burta aia de femeie despăcată cu pielea răsfântă în jur ca o stofă și fătă dinăuntru sub placentă mi se făcuse groază mă uitam în oglindă și-n mijloc era el înconjurat de toate împăiatele alea mă privea l-am văzut cum mă privește ca prostu încremenisem de frică sticla mi-a căzut din mână știu doar chiuveta de fontă da' nu s-a spart semn rău și când a apărut lângă mine a închis ușa brusc îi vedeam în oglindă capu și ochelarii fruntea și urechile roșii (...)*”

După cum se poate observa, fraza traduce paroxismul gesturilor anormale reperabile în relația elev-profesor. În vâltoarea lexicală apar punctate momentele acestui paroxism. Decorul este foarte important, pentru că el acutizează gestul. Îl prinde ca pe fluture într-un insectar. Îl, parcă, obligă la imortalizare. Grotescul deznodământ certifică apetența autorului pentru scene de o epuizantă tensiune.

Pasajele poetice delirante, alcătuite, în mare parte, din enumerări savante, sofisticate, dezarmante, vin în prelungirea secvențelor de mai sus. Uneori, chiar aranjarea în pagină imită modelul structural al poeziei.

Pornind de la un cuvânt în aparență banal, *iarbă*, aparținând fondului principal lexical al românei, Gheorghe Crăciun construiește un tablou de o picturalitate complexă. Îi dedică ierbii cel mai frumos poem din literatura română. Cea mai reușită odă. După știința noastră, nu avem un alt scriitor la fel de împătimit, la fel de devotat, în actul acesta, gratuit, până la urmă, al descrierii unei părți infime din natură. Determinatului *iarbă* i se asociază cei mai nebănuți

determinanți, într-o trecere, (par)curgere, ineputantă, infinită, construită simetric: „*Iarbă neagră cu frunza aspră, iarbă udă din care ies aburi, iarbă ca niște cioburi albastre de gheață, iarbă păioasă, iarbă de catifea, iarbă de lână, iarbă înaltă până la umeri în care te pierzi, iarbă subțire de mlădițe crude, iarbă uscată și foșnitoare ca hârtia de ziar, iarbă de zdrențe, iarbă de spini, iarbă deasă în care înțoacă picioarele tale desculțe, iarbă care-ți urzică pulpele, iarbă de toamnă cu smocuri sure, iarbă vâscoasă în care intră coasa ca într-un fel de zăpadă cu frunze, săbii de iarbă și ace, sulțe groase și pumnale mici cu vârf roșu, iarbă fășnind primăvara cu milioane de degete, iarbă nervoasă, solzoasă, transparentă ca sarea, iarbă cu colți de lână, iarbă rea și amară pe care n-o mănâncă vitele, iarbă de pădănie și de glejidean, iarbă de cale ferată și de pietriș de râu, iarbă tasată sub pietre și unsuroasă ca firele de păr, iarbă șoptitoare în vânt, crescută între ziduri, în scocuri, pe lemnul putrezit, printre pietre și plăci de beton, iarbă roșie ca fibrele de hematina, neagră ca motorina, cotropitoare ca valul de ploaie, mări de iarbă și oceane de frunze, mlădițe crude mestecate în dinți, rămurele de volbură, păienjenis de rizomi, iarbă arsă, iarbă de sârmă, iarbă cu gust de cafea, iarbă mustoasă, poroasă, îmbăloșată de ger, iarbă de vară care-ți biciniește genunchii, iarbă câinelui și iarbă pisicii, iarbă șuierătoare pe deal, iarbă adormitoare sub merii din livadă, iarbă cu baligi și căcăreze de oaie, iarbă cu ciuperci și buburuze, iarbă cu fluturi și râme, iarbă albă de spermanțet, iarbă însângerată de soare, adunată cu grebla și risipită cu furca, făcută rotocoale, strânsă ghem, clădită în căpițe, iarbă pentru căprițe și iezi, iarbă în care zac vaca și bivolul, iarbă grasă pentru rațe și bibilici, strânsă în poala rochiței, iarbă ca un burete elastic, iarbă de plumb și de zinc, iarbă pitică, iarbă peștită, iarbă mică, iarbă din iesle, iarbă rece din car, iarbă cu o mie de dinți și zece mii de unghii, iarbă de puf, iarbă cărlionțată, iarbă pletoasă, iarbă unduitoare ca o coadă de cal, rigidă ca o mătură, scânteiitoare ca un câmp de siliciu, iarbă prin care alergi, pe care o netezești cu piciorul, iarbă cu gust de vin și de oțet, iarbă acră, iarbă de zăbăr, iarbă de matostat, iarbă cu gheare și pernuțe de pisică, săbiuțe de iarbă, ațe de iarbă, pădure de iarbă, corzi de iarbă, fire de iarbă electrică, iarbă smulsă și ruptă tocată mărunțităși amestecată cu mălai în ligbeanul găinilor, iarbă de clorofilă otrăvită, iarbă sălbatică, iarbă regală de ametist, iarbă cu pași înceti și respirație grea, iarbă de stâncă și iarbă de mare, iarbă dracului, iarbă popii, iarbă fecioarei, iarbă morții, iarbă de bumbac și borangic, iarbă de țiplă și celofan, iarbă-beteală, iarbă-barbă, iarbă-perie, iarbă de leac și de dureri de burtă, iarbă de vrăjitoare și doftoroaie, iarbă năpădită de râie, sufocată de nisip, îngropată sub dărâmaturi, adormită printre stive de lemne, crescută pe drum părăsit, veștejită sub poduri și garduri, iarbă aspră cu frunza neagră prin care tu mergi acum.*”¹⁸ La început, am crezut că romancierul se joacă, într-un moment de binecuvântată odihnă a paginii, a gândului. M-am înșelat. Spiritul acestui fragment este, de bună seamă, suprarealist, dar ceea ce-l animă nu e o continuitate la foc automat, neconștientizată. Optzicistul, textualistul Gheorghe Crăciun nu se dezmințe nici aici. E egal cu sine însuși. Războiul lui de țesut imagini și cuvinte lucrează neîntrerupt.

E clar că prozatorul Crăciun e mai puternic pe pasajele poetice din romanele sale decât poetul de ocazie Crăciun. Între cei doi se dă o luptă inegală. În *Frumoasa fără corp* există un capitol, *Studii după natură* (Poeziile lui Vlad din *Caietul albastru*), alcătuit doar din poeme. Poeme lucrate, dar nu sclipind precum acele pagini de proză în care Gheorghe Crăciun dă frâu liber poeticității. Se pare că romancierii adevărați știu să absoarbă poezia din orice, mult mai bine decât ar face-o, în rebelă lor tensiune interioară, poezii care nu-și revendică alte tipuri de discurs. „Trebuie notat, din bătrânul Feodor, ceea ce el însuși notează în jurnal cu litere majuscule: „Pentru a scrie un roman trebuie să te înarmezi, înainte de toate, cu una sau mai multe impresii puternice, realmente trăite de inima autorului. Aici e treabă de poet. Din aceste impresii și emoții se dezvoltă tema, planul ansamblului armonios, încheșat. Aici e deja treabă de artist, deși artistul și poetul se sprijină reciproc și în primul caz, și în al doilea, deci în ambele cazuri.””¹⁹ În total dezacord cu „poezia” romanului pare a fi Cioran. Eseistul îi discreditează pe romancierii care cad în păcatul unei poeticități excesive. „Virus al prozei, stilul poetic o dezarticulează și o nimicește: o proză poetică este o proză bolnavă. În plus, ea se demodează întotdeauna: metaforele îndrăgite de o generație par ridicole celei următoare. Îi citim pe Saint-Evremond, Montesquieu, Voltaire, Stendhal ca pe contemporanii noștri tocmai pentru că n-au păcătuit nici prin lirism nici prin exces de imagini. Cum prin însăși natura ei proza ține de procesul verbal, prozatorul trebuie să-și învingă primele impulsuri, să se aperse de ispita sincerității: toate greșelile de gust se trag din „inimă”. Plebea din noi poartă răspunderea dezlănțuirilor noastre, a exceselor noastre: ce poate fi mai plebeian decât un sentiment?”²⁰ Sigur că acest punct de vedere poate fi lesne contestat. Stilul poetic salvează adesea un epic rigid, care riscă să moară pe mâna propriei sale structuri.

Jocurile de cuvinte. În aceste paragrafe, ca, de fapt, și în cele acut poetiza(n)te, se certifică o idee pe care mizau suprarealiștii: cuvintele nasc, de la sine, cuvinte. E așa-zisa lege a primului cuvânt, care, o dată rostit, atrage după sine puzderie de alte vocabule. Să-i spunem legea atracției cuvintelor? „*Frunza uscată a știnleților de porumb seamănă cu hârtia de la alimentara. E galbenă, groasă și aspră. Bunicul Marcu intră pe poarta cea mică a șurii, umple coșărcile până sus și cară porumbul în bucătărie. Afară bate vântul și zdrențe înghețate de aer răzbat prin cercevele ferestrelor. CÉRCEVELE! Ce mai cuvânt!*”

Bunicule, și cum se spune dacă e una singură? Cercevea, țoacă mică. CÉRCEVEA? Dar cerceveana asta nu e un fel de cercel de lemn? Nu, nu e un cercel, spune bunicul și răstoarnă conținutul coșurilor pe dușumeaua bucătăriei. Bunicul Marcu e morocânos și n-are timp de ea. Așa e el întotdeauna când muncește. Și tu trebuie să te gândești singură mai departe, pentru că uite cuvântul cercevea e aproape de cuvântul PERDEA.

Apoi urmează cuvintele SARDEA, JOCARDEA (ăsta e un cuvânt țigănesc învățat de la Tăvică), PODEA, CUREA, RONDEA pe care le poți lega unul de altul în diferite feluri.

Iar frunzele care învelesc știuleții de porumb se numesc PĂNUȘI. Ele sunt un fel de MĂNUȘI de hârtie. Știuleții sunt niște PĂPUȘI lungi și galbene, cu mustăți de PLUȘ aspru. La alimentarea hârtia e tăiată cu cuțitul în două și pusă pe cântar. Pe ea e așezată bucata de marmeladă cleioasă și hârtia se umezește.¹¹

Crăciun, ca orice mare scriitor, este prieten cu toate cuvintele. Totuși, are o preferință acută pentru unele dintre ele, acelea care prezintă o sonoritate aparte, cum se poate observa și din fragmentul mai sus citat. Așa cum suntem în relații bune cu vocabulele bizare prin sonoritate, devenim, în timp, apropiații textelor de literatură, ai obiectelor, ai ființelor. Fiecare cu gusturile și antipațiile lui. „Fiecare dintre noi este „prieten” cu unele obiecte, materii sau forme și este totodată în relații „proaste” cu altele. Probabil că faptului nu i se poate da nicio explicație logică. Ține de sensibilitate. Îmi place bunăoară lemnul: scoarța copacilor, miezul lor lucios, cu noduri și cercuri concentrice: mă fascinează fierăstraiele și joagărele, rumegușul scurgându-se printre dinții lor plini de voracitate, așadar călăii lemnului și uciderea lui; din copilărie, păstrez în memorie numeroase mirosuri legate de lemnul verde sau de cel ud, de lemnul putred sau uscat; ador să tai lemne, să le stivuiesc, să fac focul cu lemne. Ca să nu mai spun că mă emoționează întreg nomenclatorul lemnelor: buturugă, surcea, vreasc, scoarță etc. (...) Dar fiind vorba de culori: îmi place albul pătat al mestecenilor, acești dalmațieni ai pădurii, îmi place cenușul decolorat al fagilor; detest în schimb lemnul maroniu sau acela verzui, crud, umed ca botul vițelului. Lemnul meu trebuie să fie adult spre uscat (dar nu putred, înecăcios) sau bătrân și fiabil și trosnitor sub călcătura piciorului.”¹²

Pentru Crăciun, cuvântul *cercevea* trimite la un episod precis din copilărie, la, probabil, figura unui bunic adorat. La fel, *perdea*, *podea*, *pănuși*. Toate au existat și mai există încă prin forța cu care amintirea devine prezență (aproape fizică) în text. Sigur că aceleași lucruri pot fi extrase, pe calea imaginației, din sertarele cu ficțiune. Nu ne referim la *cerceveaua* concretă, ci la imaginea ei, susceptibilă de a intra într-un oarecare text literar. În acest caz, devine evidentă faptul că doi referenți diferiți se vor desprinde din aceeași structură fonetică. *Cercevea* va numi două tipuri lexicale diferite prin semantismele propuse. Altfel spus, *cerceveaua* descrisă de Crăciun s-ar putea să nu aibă nimic în comun cu cea aflată în sertarul cu ficțiune al cititorului virtual.

Acest apetit debordant pentru etalarea sensurilor unor cuvinte, pentru demonstrarea unor legături aproape mistice ce pot să existe între acestea îi e

caracteristic lui Gheorghe Crăciun. Scriitorul reușește să ne convingă de faptul că trăim printre cuvinte, bune, rele, frumoase, urâte, simpatice, antipatice, cum viețuim printre semenii noștri. „Limbajul este o creație estetică. Cred că nu poate exista nicio îndoială în această privință și o dovadă este că atunci când studiem o limbă, când suntem obligați să vedem cuvintele de aproape, le simțim ca fiind frumoase sau nu. Este ca atunci când se studiază o limbă: vedem cuvintele „cu lupa” și gândim: acest cuvânt este urât, acesta este frumos, acesta este greoi...”¹³ Arghezi e recunoscut pentru puterea lui de metamorfozare stilistică, de antrenare a stilului în arena cuvintelor de orice fel. Probabil că fascinația pe care a exercitat-o asupra unor generații ulterioare de poeți aici trebuie căutată, în uluitorul lexic, pe care-l poartă dezinvolt prin pagini de poezie, pamflet sau roman, în inegalabila rotație de forțe în planul expresiei. „Arghezi, care rămâne ombilical legat de modernism prin viziunea metafizică și intensitatea metaforică a poeziei sale – numai orbirea pasională a oponentilor săi nu le poate sesiza –, este totuși un modernist atât de atipic, încât ponderea poeziei sale se deplasează, de fapt, către *altceva*. Și nu spre trecut, cum au crezut tradiționaliștii în încercarea lor de a și-l apropia, ci mai degrabă către o formă a viitorului. Când tinerii postmoderni ai anilor ‘80 îl vor revendica drept „precursor”, ei vor apela, intuitiv, tocmai la genul de poezică antimodernistă ce se conturează în textele argheziene. Și nu numai în versuri. Romanul grotesc și apocaliptic *Cimitirul Buna-Vestire* prevestește și el proza postmodernă prin imanență și prin indiferența sa față de orice referențialitate.”¹⁴

Crăciun este, prin excelență, un scriitor estet. Un caligraf al scrisului. Preocupat, până la infinitezimal, de logica și frumusețea discursului. „Îndeletnicirea de scriitor caligraf conține o apreciabilă cantitate de sminteală. Toate științele trec pe lista comportărilor și credințelor ce le prepară – și le dau acestora motivare și ghes – cel puțin o duzină de manii, preferințe deșucheate, plăceri suspecte, uneori intoleranțe de neînduplecat. Edificarea unei opere, lucrare înrudită prin concentrare a energiilor, nu prin proporții, cu pregătirea unei bătălii sau tăierea unui canal Panama (iau în considerație, ca mai la îndemâna cititorului, capodopere ca *Muntele vrăjii*, *Un veac de singurătate*, *Ciuma*) presupune adunarea îndelungată, minuțioasă, maniacală, a tot felul de grăunțe, peticele, ațe, năsturași, fine licori contrase la dimensiunile unei lacrimi, la starea volatilă a unui parfum. Nu din calupi de marmură și bazalt, ci din pospai și perdafuri jinduind la starea de conglomerat și structură se clădesc marile edificii, importantă e perpetua întrevedere a particulelor cu părelnica imagine a ansamblului căruia particulele îi vor da siluetă și volum.”¹⁵

Pentru Crăciun, ca, de altfel, și pentru Herta

Müller, cuvintele, în afara motivării lor *sui generis*, sunt apte de a se remotiva în funcție de context și de abilitatea scriitorului de a le face „să vorbească” în frază. Crăciun a luptat cu acele cuvinte ale copilăriei venite de neunde, în avalanșă, în prezentul scriiturii. „Partea proastă a lucrurilor la care mă trimit toate aceste cuvinte și asociații e că nu mai știu ce să fac cu ele. De povestit, nu le pot povesti. De descris, nici atât. Și totuși, eu știu atât de bine că ele, aceste cuvinte și aceste senzații, aceste culori și aceste sunete alcătuiesc tocmai acea materie genetică ce mă face să cred că existența mea înseamnă cu adevărat o diferență de corp, o garanție de securitate pentru scriitorul ce mă iluzionează că așa fi.

Evident că ar trebui să mă întreb imediat de ce nu pot să povestesc lumea acestor cuvinte, de unde sentimentul că ele se refuză oricărei încercări de descriere. N-are niciun rost să mă întreb. Asta îmi spune corpul, asta îmi spune dicționarul meu mentalo-somatic de uz privat.

A găsi calea prin care să faci perceptibilă diferența de corp dintre tine și ceilalți e în literatură lucrul cel mai dificil. Iată de ce Marcel Proust e un scriitor extraordinar. (...) Iată de ce scrisul meu a devenit atât de complicat și de miop și simt tot mai des în ultima vreme nevoia confesiunii. Cred că problema eului e o problemă a corpului, a căutării și a autenticității. Nu poate fi aici vorba doar despre o simplă administrare a sentimentelor. **Sunt din ce mai convins că eul individual nu aparține poeziei, ci prozei**” (subl. n.)¹⁶. Cumva în răspăr cu Borges (și cu atâția alții) care spune: „Se consideră în mod eronat, după părerea mea, că proza este mai aproape de realitate decât poezia. Eu cred că este o eroare.”¹⁷ Dar eul individual ce semnifică, de fapt? Aparține el într-un total realității? Se manifestă și independent de mediul în care se produce? Eul individual ține de realitate în măsura în care e capabil să se detașeze de aceasta fără a-și altera sau diminua potența, valoarea.

Herta Müller, în *Regele se-nclină și ucide*, meditează asupra rostului pe care cuvintele și-l zidesc, de la naștere până la moarte, în trupul scriitorului. Captivă a două sisteme lingvistice, germana, limba maternă, și româna, Herta Müller înțelege cât de greu, aproape imposibil, uneori, e să te exprimi. Nu există limbă care să se muleze perfect pe sângele, limfa, sentimentele, vocea cuiva. Nu există cuvinte care să fie totalmente fidele unei realități. De obicei, e vorba de trădarea, până la anulare, a unei realități prin cuvânt. Forțată de regimul comunist să părăsească țara în 1987, scriitoarea a simțit de foarte tânără, pe propria-i piele, cum se trăiește strâmb, anormal, în raport cu lumea, cu ceilalți, dar și cu sinele cel mai profund. Dar, poate, mai indicat ar fi să lăsăm textul să vorbească: „Nu-i adevărat că pentru orice există cuvinte, și nici că gândim totdeauna cu ele. Până și în ziua de azi multe lucruri nu le gândesc în cuvinte: nu le-am găsit pe cele potrivite nici în germana satului, nici în germana de la oraș, nici în română, nici în germana din Est sau din Vest. Și în nici o carte. Domeniile lăuntrice nu se suprapun cu limba, ele te târăsc într-acolo unde cuvintele nu-și pot avea sălaş. Și,

adeseori, tocmai despre lucrurile esențiale nu se mai poate spune nimic. Iar impulsul de a vorbi despre ele funcționează bine tocmai pentru că își ratează ținta. Că vorbele ar fi în stare să descurce lucrurile întortocheate – această convingere n-am întâlnit-o decât în Occident. Vorbele nu pun orânduială nici în viața din porumbiște, nici în viața de pe asfalt. Tot așa, numai în Occident am auzit spunându-se că omul nu-i capabil să îndure lucrurile fără sens.

Ce-ar putea face vorbele? Când viața în mare parte nu mai e cum trebuie să fie, cuvintele se prăvălesc și ele. Am văzut prăbușindu-se cuvintele pe care le aveam. Fiind încredințată că o dată cu ele s-ar fi prăbușit, dacă le-aș fi avut, și cele pe care nu le aveam. Iar cuvintele inexistente ar fi ajuns la fel cu cele existente, care se prăbușiseră. N-am știut niciodată de câte cuvinte ar fi nevoie pentru a acoperi pe deplin goana buimacă de sub frunte. O goană îndepărtându-se iarăși, cât ai clipi, de cuvintele anume găsite pentru ea. Dar care sunt aceste cuvinte și cât de inte ar trebui ele să-ți stea la îndemână și să alterneze cu altele, pentru ca să ajungi din urmă gândurile? Și-apoi, censeamnă „să ajungi din urmă”? Doar gândirea vorbește cu totul altfel cu sine însăși decât vorbesc cu ea cuvintele.”¹⁸

Considerată a fi o demnă reprezentantă a optzecismului, Herta Müller, asemenea lui Gheorghe Crăciun, sondează, în chiar corpul prozelor sale, zonele poeziei. O poezie postmodernă, cu antecedente în avangardismul românesc. Realizarea unui volum de versuri obținute prin tehnica atât de facilă, la o primă abordare, a colajului, îi procură autoarei o adevărată plăcere „prealfabetică”. Colajul demonstrează, în chip ironic – e drept – cum pot fi manipulate, la o adică, ele, cuvintele. Colecționarea cuvintelor, iar apoi asamblarea lor. E un joc. Mai echilibrat, paradoxal, decât cel al scriiturii propriu-zise. Pentru că nu implică tensiune, neputință, abandon etc. Aici, în limitele colajului, cuvântul există deja. Nu mai trebuie (re)inventat, căutat. Ți se dă. Și nimeni, nici chiar tu însuși, nu-ți pune condiții. Oricum ai aranja cuvintele, ceva, în final (tot) iese. Și se nimerește să iasă, de multe ori, o neașteptată, proaspătă, poezie de calitate. O altă asemănare între cele două scriituri, a Hertei Müller și a lui Gheorghe Crăciun, poate fi decelată într-un alt palier, cel al voluptății de a „filozofa”, de a intelectualiza gândul cel mai banal. Ceea ce, la urma urmei, demonstrează că literatura bună se joacă la cote înalte, uneori și din păcate pentru unii critici sau teoreticieni, în straturi de inaccesibilitate asumată. La Herta Müller se observă un grad mai mare de umor, de joacă savantă cu textul. Adesea ceea ce scrie ea are caracter de sentință sau se înscrie în aria bine delimitată a paremiologicului. La Gheorghe Crăciun, primează jocul lingvistic, adesea subtil (nu suntem convinși însă și de spontaneitatea acestuia), precum și o seriozitate primară (primordială), de la care nu se abate decât arareori. O seriozitate funciară ca un scut de protecție. În fața textului? În fața literaturii? În fața vieții?

„Ca eveniment, lucrurile trăite nu se sinchisesc de ceea ce scrii, nu sunt compatibile cu cuvintele. Ceva ce s-a întâmplat cu

adevărat nu poate fi exprimat în cuvinte la scara unu la unu. Pentru a descrie acel lucru, trebuie să-l ajustezi la cuvinte și să-l reinventezi pe deplin, de la cap la coadă. Să-l mărești, să-l micșorezi, să-l simplifici, să-l complici, să-l menționezi, să-l treci cu vederea – o tactică ce-și are calea sa proprie și ia cele trăite ca simplu pretext. Cu scrisul cari după tine cele trăite într-o altă profesiune. Probezi ce-i în stare să realizeze cutare ori cutare cuvânt. Nu mai e vorba de zi sau noapte, de sat sau oraș – domnesc substantivul și verbul, propoziția principală și cea subordonată, cadență și sunet, vers și ritm. Cele întâmplute cu adevărat se manifestă insistent ca fenomen periferic, căruia îi administrezi prin cuvinte un șoc după altul. Când a devenit de nerecunoscut pentru sine însuși, înseamnă că a revenit în centru. Trebuie, mai întâi, să demolezi suficiența de sine a lucrului trăit pentru a scrie despre el – s-o cotești din orice strada reală într-una inventată, fiindcă numai aceasta îi poate semăna din nou.

Iar când o faci, n-ai voie să lași să eșueze ceea ce ți-e drag, n-ai voie să distrugi totul printr-o propoziție ratată. Scriu totdeauna cu gândul ascuns că acei oameni care înseamnă mult în viața mea citesc și ei ceea ce scriu, chiar dacă au murit – ba mai ales dacă au murit. Vreau s-o scot cu ei la capăt pe temeiul cuvintelor. Fiindcă este singurul etalon pe care știu că-l posed și care-mi permite să apreciez dacă propozițiile mele sunt suficient de bune sau excesiv de proaste. Atunci când scriu, aceasta îmi este o îndatorire morală poate naivă, distribuită în hăpuri mititele.”¹⁹

A cunoaște două limbi la perfecție îi oferă Hertei Müller prilejul de a intra mai adânc în misterele lumii. A pune cuvintele ca-ntr-o oglindă a timpului și a locului, încercând să le decodeze prin apelul constant la cealaltă limbă, este o artă. Asta dacă privim lucrurile la rece, din afară, ca martori muți ai unui traiect existențial ieșit din comun. Cu totul altfel se petrec lucrurile pentru autoarea însăși. Această permanentă justificare a cuvântului matern prin cel românesc sau viceversa, devine, *à la longue*, un fel de handicap. O capcană lingvistică. Cu durerile și neputințele ei. De care, însă, Herta Müller nu se jenează deloc, ci dorește să-i înțeleagă corect mecanismele în raport cu sensul existenței. Conexiunile pe care le face continuu cu secvențe din istoria contemporană sunt multiple. Istoria, mai cu seamă cea comunistă, e locul de unde țâșnesc asocieri frapante între vocabule adesea comune. Dar nici istoria prezentă, occidentală, nu o lasă indiferentă. Modul în care înțelege să o exprime trădează incongruențele, atipicitățile unui timp postmodern în derulare.

„M-am gândit și la zilele când formele obiectelor din jur devin un supliciu pentru mine: mă așez la masa din stradă a unei cafenele; masa e rotundă. Deasupra mea strălucește un soare rotund. Vine chelnerița cu o cârpă umedă și șterge masa. Tava chelneriței e rotundă, la fel și cataramele de la pantofii ei, brațara, ceasul de la mână. Nasturii de la bluză – rotunzi; pupilele căprui din albul ochilor ei – la fel. Pe jumătate amuzată de rotunjimile unei zile, comand o înghețată, și-mi trece prin cap că forma ei sferică va fi, desigur, în ton cu ziua.

Când chelnerița sosește cu înghețata, iată că și cupa în care mi-o aduce e rotundă, la fel și paharul cu apă, rotocoalele umede pe care le lasă pe masă. Unghiile îmi sunt rotunde. Și, până la urmă, chiar și monedele cu care plătesc consumația. Astfel de aglomerări s-au produs și cu femei gravide, cu bastoane sau cu indivizi cărora le lipsea un deget.”²⁰ Cercul sau rotundul, prin simbolistica lui, e ilimitat sau, mai bine zis, permite interpretarea sensului ca un parcurs interminabil. Scriitorii știu să facă artă din repetarea unui cuvânt. Herta Müller e exersată în arta ineditului lexical și stilistic. În „vârtejul” lui rotund intră, pe milimetru pătrat, realități divergente, multe (în aparență?) incompatibile: *masă, soare, tavă, cataramă, brațară, ceas, nasturi, pupile, ziua, înghețată, cupă, unghii, monede, femei gravide, bastoane* etc. Cu mult umor, cu ironie și, poate sarcasm, scriitoarea descrie profilul inadapării la realitate. Cercul, rotundul reprezintă, în acest context, pseudoperfecțiunea.

Semnificația unui nume: LEONTINA „Ei bine, LEON era un băiat în uniformă de fată. Ea se numea în continuare LEONTINA, dar toată greutatea vieții ei din acel prezent de o secundă, când înțelegea cine e de fapt LEON, se concentra încet, ca un vin ce ți se lasă în genunchi, în prima parte a numelui și rămânea acolo.

Nu întâlnește nicăieri ideea asta a unei ființe care-și schimbă senzațiile și mintea după rotirea anotimpurilor. Poate că ea era o ființă anormală și anormalitatea ei trebuia ascunsă cu cea mai mare grijă. Mai ales iarna, pe frig, când trupul se îndepărta nefiresc de propria lui prezență tactică, când dezbrăcatul și îmbrăcatul se transformau în mișcări complicate și enervante, faptul că în făptura ei de femeie vorbește un adolescent răutăcios și timid i se impunea cu evidentă. LEON a fost mai întâi o jumătate de nume. Apoi chiar un alt corp. Corpul rece, difuz, uitat sub haine, redus la o funcționare tăcută, indiferentă. Nu era totuși cazul să exagereze prea mult. Eleva Leontina Guran era un LEON cu mersul săltat, elongat, cu unghii fine și întotdeauna bine îngrijite, un LEON cu pachetul de vată în geantă, clișind nedumerit din ochii verzi înconjuțați de linia fină, abia vizibilă, a creionului dermatograf. Cerceta neliniștită terenul fragil și minat de nenumărate puseuri de plâns al băiatului LEON – o ființă firavă, fragilă, aruncată undeva între străini, departe de casă. Pentru că ea era de fapt o băiețoaică, o baimana (bunica vitregă), o golăniță de drum de țară (propria ei descoperire), un mișel de copil (tata, la mare supărare), o zburătăcită (mama). O încânta amintirea mătușii Elvira, cu vorbele ei de alint (n-a avut, nefericita, copii): „băiata lu’ mama”, ea era băiata lu’ mama, „drac de copchil”, ea era un drac de copchil, sau „puștuliță”, „ștânculeț”, „moț mic”, „păpușică” (ea era păpușica).

LEON era un caraghios, firește. Îl ura dar se folosea de el. Îi era frică să se gândească, dar până la urmă acceptase că ei i-ar fi plăcut să fie un băiat, o ființă cu o altă putere și de-a dreptul obraznică. Cu timpul devenise o agresivă. Prinsese repede gustul înfruntării pe viață și pe moarte al competiției, era o cerebrală cu simțul terenului, cum ziceau „specialiștii” de pe margine, și ce ținută în joc! Gestul agil, gândul abil, săritura

instantanee, driblingul cu pași de uriaș, și cât de sigură devenise pe picioarele ei lungi și rapide, pe viteza de percuzie a trupului ei cu coapse subțiri de femeie subdezvoltată, cât de încrezătoare ajunsese să fie în degetele ei care abia dacă atingeau mingea pentru a-i transmite acel fluid inteligent izvorât din privirea și din mintea lui LEON!

Coș, plasa cu vibrația ei violentă. Bravo, TINA! Râdea, săgeata scurtă a privirii ei înșiptă în silueta antrenorului de pe margine. Dobitocul! Ticălosul de Oravițan. Libidinos și simpatic, dur și curvar, așa spuneau fetele. Și așa și era. TINA-băiatul. Ea, un model de agresivitate pozitivă, realizarea lui, mișa lui, o sportivă cu un destin de excepție, era sigur. Oravițan, proful ei, un lăudăros de calibrul. TINA-mașina (se pricopsise și cu porecla asta), cu vitalitatea ei năucitoare, cu tenacitatea ei elegantă de câștigător invincibil. (...) Bravo, TINA! Și LEON zâmbea scurt, își rânjea dinții, își mușca orgolios buzele.²¹ Pasajul continuă. Numele Leontina nu face decât să stârnească alte și alte reflecții asupra trupului uman, asupra sensurilor existențiale, asupra relațiilor cu ceilalți.

Leontina, în paginile de început ale romanului, amintește de portretul pe care Arghezi îl face, în crescendo, copilei, adolescenței, apoi femeii generice în Cimitirul Buna-Vestire. Și Arghezi constată, la modul generic însă, componentele feminin și masculin, specifice trupului de femeie tânără. Crăciun merge pe particular. La el, imaginile sunt extrase dintr-o realitate brută, agresivă. Marcarea personalității personajului Leontina se face prin apel constant la feminitate și masculinitate.

„Îți place uneori să te oprești cu inocență. Unele corpuri emoționează. Fetele de pe la treisprezece ani, cu rochia scurtă deasupra genunchilor, calcă fin din picioare caste, ca păsările lacustre. Conturul neisprăvit al copilelor are naivități de livadă nouă. Fluiditatea șovăie între efeb și femeie, ca un răsărit la începutul lui, între noapte și dimineață.

Defectul caracteristic al fetei de peste șaisprezece ani e ispita. Oricâte linii de plastică suavă ar mărgini un corp de fecioară al cărei sân capătă profil, oricât de palidă, de blondă, de vapoasă, - ea desface de jur-împrejur o esență, un păienjenis. Se umple mirosul, și se lipește de gene. Corpurile emit o undă de dogoare care atrage și ametește și soarbe către vârtoare. Femeia, de la o vârstă, merge la baie, ca în tablouri, nudă și fierbinte sub mătase și dantelă.

Copilele singure pot să dea senzația delicată de pictură fină și de idee negândită. Simți că o mână curată atinge sufletul cu mir. Fetele încă nedescifrate, în transparența straturilor care le mistifică originea și viitorul, dau senzația pură că gândesc frumos. Eleganța literii la începutul unui text. Flori singuratic pe un lujer elastic. O sărutare nevinovată pe această ceramică. Tinerețea n-are nevoie să fie frumoasă ca să fie divină. Nimic nu dezgustă, jumătate taină și jumătate boare a nopții, prin care te uși în constelații. Și n-ai voi defel să se strice nimic, ai voi să oprești evoluția și timpul și să interzici naturii să izbească fierbinte. Te-ai mulțumi să

crești acest corp într-un clopot de sticlă, departe de dorință, de maturitate și de moarte...²²

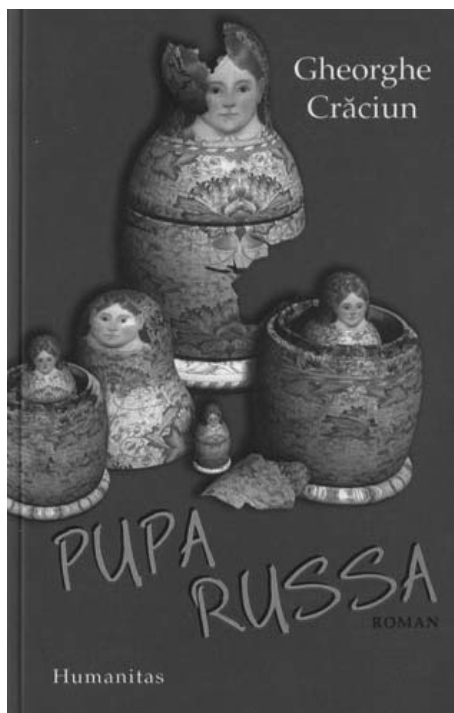
Gheorghe Crăciun realizează un portret în etape. Până la un punct simplu, comun. De la un anumit punct, complicat, năucitor. În tangență permanentă cu misterul, cu indescifrabilul. Puterea de seducție sau de respingere pe care o provoacă în făptura celui alt numele propriu rămâne un adevărat mister. De ce sunt considerate unele nume purtătoare de noroc, iar altele, dimpotrivă, par a fi malefice. Suntem chiar atât de legați de numele pe care-l purtăm? Nu e el, de fapt, o simplă etichetă ce ni se pune la naștere? Pseudonimul, ales de noi înșine, ne apropie cumva mai mult de o dimensiune curată sau e doar un simplu substitut al numelui inițial? E adevărat că ne construim ca persoane sociale sub „protecția” numelui propriu. Numele reușește să construiască indivizi, să-i ridice într-o lumină tulburătoare sau să-i distrugă irevocabil.

Romancierul posedă ușurința de a combina, ca-ntr-un puzzle sau ca pe o tablă de șah, detalii narative atât de diferite sub aspect stilistic, după cum am încercat să arătăm în aceste rânduri. E vorba de o *ars combinatoria* postmodernă care se poate oricând converti într-un model de măiestrie romanescă, de nu va fi făcut-o deja sub ochii noștri, în chiar actul lecturii.

Scrișul poate funcționa ca terapie, poate fi salvator. Scriitorul postmodern își asumă un risc enorm, acela de a face să intre în cărțile lui ORICE. De a le corci cu alte arte dintr-o nevoie acută de inedit. *Déjà vu*-ul, *déjà commu*-ul nu-l mai satisface. Conceptul de literatură se schimbă astfel, în atare condiții, cu 180 de grade. Iată ce spune (prin vocea unui personaj) Gheorghe Crăciun, unul dintre cei mai avizați teoreticieni ai fenomenului literar actual: „Caietul de față e, la urma urmelor, un colac de salvare. Orice poate să intre în pântecul lui de celuloză. Fără nicio discriminare. Nu contează că e vorba de fragmente, replici, schițe, gânduri disparate, abisuri, fișe de identitate, imagini și tot soiul de aiureli. Puțin îmi pasă acum de literatură și de toate imperativele ei. M-am întors în vechea mea Arcadie, am revenit în bârlogul meu provizoriu.”²³

În viziunea romancierului Gheorghe Crăciun, conceptul *frumoasa fără corp* definește, în primul rând, *literatura*. Și numai după aceea, dacă e cazul, *femeia*. În primul rând, femeia-concept. În cele din urmă, pe cale de consecință, femeia reală.

„Gheorghe Crăciun și Ion Manolescu sunt practicanții și teoreticienii câte unui tip particular de proză postmodernă, bine delimitate teoretic și care nu infirmă, ci, dimpotrivă, adaugă alternative atractive curentului principal.”²⁴ Particularitatea prozei postmoderne a lui Crăciun și, prin extensie, a Hertei Müller, analizată la adevărata ei valoare, ar putea redeclanșa discuția despre optzecism, textualism, sofisticării narative, despre sensurile textului literar și posibilele tipuri de cititor.



Note:

1. Umberto Eco, *Kant și ornitorincul*, traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 2002, p. 218-219.
2. *Ibidem*, p. 214.
3. Mario Vargas Llosa, *Scrisori către un tânăr romancier*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 46-47.
4. Gheorghe Crăciun, *Pupa Russa*, roman, cu o pagină introductivă de Horia Mircea Simionescu, București, Humanitas, 2004, p. 315-316.
5. Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 1995, p. 126.
6. Gheorghe Crăciun, *Pupa Russa*, p. 331-332.
7. *Ibidem*, p. 101.
8. Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, 2004, p. 255-256.
9. Mircea Cărtărescu, *Jurnal I. 1990-1996*, București, Editura Humanitas, 2007, p. 25-26.
10. E.M. Cioran, *Eseuri*, antologie, traducere și cuvânt înainte de Modest Morariu, Cartea Românească, 1988, p. 75.
11. Gheorghe Crăciun, *Pupa Russa*, p. 283-284.
12. Nicolae Manolescu, *Cititul și scrisul*, Iași, Editura Polirom, seria Ecografii, 2002, p. 327-328.
13. Jorge Luis Borges, *Frumusețea ca senzație fizică*, București, Editura Paideia, 1998, p. 92.
14. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, postfață de Paul Cornea, București, Editura Humanitas, 1999, p. 284.
15. Mircea Horia Simionescu, *Literatură dus-întors*, Târgoviște, Editura Bibliotheca, 2005, p. 115.
16. Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, roman, ediția

a II-a revăzută, însoțită de un dosar de receptare critică, prefață de Carmen Mușat, București, Grupul Editorial Art, 2007, p. 380-381.

17. Jorge Luis Borges, *Frumusețea ca senzație fizică*, p. 90.
18. Herta Müller, *Regele se-nclină și ucide*, traducere și note de Alexandru Al. Șahighian, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 13-14.
19. Herta Müller, *op. cit.*, p. 96-97.
20. Herta Müller, *Regele se-nclină și ucide*, p. 168.
21. Gheorghe Crăciun, *Pupa Russa*, p. 277-279.
22. Tudor Arghezi, *Cimitirul Buna-Vestire*, București, Editura 100+1 Gramar, 1997, p. 91.
23. Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, ediția a II-a revăzută, însoțită de un dosar de receptare critică, prefață de Carmen Mușat, București, Grupul Editorial Art, 2007, p. 94.
24. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 189.

Bibliography

Arghezi, Tudor, *Cimitirul Buna-Vestire/ The „Buna-Vestire” Cemetery*, ediție îngrijită, prefață și curriculum vitae de Mitza Arghezi, București, Editura 100+1 Gramar, 1997.

Borges, Jorge Luis, *Frumusețea ca senzație fizică/ The Beauty as a Physical Sensation*, București, Editura Paideia, 1998.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc/ The Romanian Postmodernism*, postfață de Paul Cornea, București, Editura Humanitas, 1999.

Idem, *Jurnal I./ Diary I. 1990-1996*, București, Editura Humanitas, 2007.

Cioran, E.M., *Eseuri/ Essays*, antologie, traducere și cuvânt înainte de Modest Morariu, Cartea Românească, 1988, p. 75.

Crăciun, Gheorghe, *Pupa Russa*, roman, cu o pagină introductivă de Horia Mircea Simionescu, București, Humanitas, 2004.

Idem, *Frumoasa fără corp/ The Beauty without Body*, ediția a II-a revăzută, însoțită de un dosar de receptare critică, prefață de Carmen Mușat, București, Grupul Editorial Art, 2007.

Eco, Umberto, *Kant și ornitorincul/ Kant and the Platypus*, traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 2002.

Llosa, Mario Vargas, *Scrisori către un tânăr romancier/ Letters to a Young Novelist*, București, Editura Humanitas, 2003.

Manolescu, Nicolae, *Cititul și scrisul/ Reading and Writing*, Iași, Editura Polirom, seria Ecografii, 2002.

Mihăieș, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea/ Raw books. The Intimate Diary and the Suicide*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 1995.

Müller, Herta, *Regele se-nclină și ucide/ The King bends and kills*, traducere și note de Alexandru Al. Șahighian, Iași, Editura Polirom, 2005.

Simionescu, Mircea Horia, *Literatură dus-întors/ The two-way Literature*, Târgoviște, Editura Bibliotheca, 2005.