

Iraida BĂICEAN
Universitatea de Stat
„Alecu Russo” din Bălți

VASILE VASILACHE: TEATRALITATEA
LUMII

Vasile Vasilache: the theatricality of the world

Abstract: This article focuses on the Creangă narrative model in the novel „Povestea cu cocoșul roșu” by Vasile Vasilache. The de-heroisation of reality by resorting to comic, satire, grotesque characters and situations is treated as a replica of creation to opportunistic literature with the edulcolored image of communist paradise. The subversive character of the novel lies on its carnivalesque spirit. The text is conceived as a pretext for a profound subtext which deciphering requires a well-informed reader. The author insists on the world’s image as a show, on the impact of Ion Creangă, of his memorable characters on the carnivalesque nature, of the political essence of Vasilache’s „story”.

Keywords: model narrative, story, novel, theatricality of the world, dialogism, carnivalesque element, narrative model.

Rezumat: În acest articol se ia în discuție modelul narativ Creangă în romanul „Povestea cu cocoșul roșu” de Vasile Vasilache. De-eroizarea realității prin apelarea la comic, satiră, personaje și situații grotești sunt tratate ca o replică de creație la literatura oportunistă cu imaginea edulcorată a raiului comunist. Caracterul subversiv al romanului stă în spiritul său carnavalesc. Textul e conceput drept pretext pentru un subtext profund, a cărui descifrare presupune un cititor avizat. Autoarea insistă pe imaginea lumii ca spectacol, pe impactul lui Ion Creangă, a personajelor lui memorabile asupra naturii carnavalești, a esenței politice a „poveștii” lui Vasilache.

Cuvinte-cheie: Ion Creangă, poveste, roman, teatralitatea lumii, dialogism, element carnavalesc, model narativ.

Scrisul lui Vasile Vasilache însumează – în cele mai reprezentative volume ale prozatorului „Povestea cu cocoșul roșu” (1966), „Elegie pentru Ana-Maria” (1983), și „Surâsul lui Vișnu” (1993) – elemente specifice modelului narativ Creangă, asimilate, de regulă, într-un mod inspirat, creator. Ceea ce descinde, cu siguranță, din modelul Creangă este, înainte de toate, oralitatea stilului, arta narativă și dimensiunea carnavalescă. „Disponibilitatea carnavalescă, remarcă Mihai Cimpoi, este un dat organic al prozei lui Vasile Vasilache, a cărui filiație directă cu cultura populară a râsului este de netăgăduit. Deformarea ușor parodică sau grotescă a viziunii are loc în cadrul unui curs narativ familiar, în care cititorului i se clipește complice din ochi. (Modelul narativ crengian este învederat)” [1, p. 177].

Memorabile în planul deformărilor parodice și grotești sunt personajele și scenele din „Izvodul zilei a patra”, în care destinul lui Gheorghe Cruceanu se proiectează dinamic pe fundalul situației carnavalesci în ritualul înmormântării și al logodnei. În „Surâsul lui Vișnu” bondocul Scridon Paticu, înșelat de femeie, o dă în judecată pentru infidelitate, dar procesul stârnește râsetele zgomotoase ale consătenilor, declanșând o bufonadă, motiv ca el să se dea în spectacol, nimerind într-o situație tragicomică, în care nimeni nu respectă „intimitatea persoanei sale”: „S-ar fi părut că de data asta, în loc de topor, mătăhăiește spusa fără noimă, ironia mușcătoare și zeflemeaua... Nu cumva se dă cu bună știință în spectacol, ca să le dovedească consătenilor, vorba ceea, «nu știți cine-s eu – nu mă tem nici de Dumnezeu!»». Căci ba se uită batjocoritor la nevastă, ba dă replici procurorului și martorilor, ba clipește iute-iute, apoi nitam-nisam lasă capul pe un umăr și face șmecheros și complice căruiva localnic din ochi”.

Capodopera lui Vasile Vasilache, „Povestea cu cocoșul roșu”, un roman parabolic mult contestat în anii '60-'80, în primul rând pentru accentele satirice și limbajul esopic în transfigurarea utopiilor din perioada postbelică, face parte din literatura antidogmatică, subversivă, literatură care deviază de la preceptele și dogmele oficiale, prezentându-se ca „o disidență pe jumătate, sau pe sfert, atât cât permitea cenzura” [2, p. 10]. O bună parte din proza basarabeană de calitate vine din folclor. Într-un dialog cu Ion Ciocanu, Vasilache, spre sfârșitul carierei literare, se confesa descoperindu-se „un fel de prozator... «indian precolumbian» (...) S-a îmbăiat în folclor și Ion Druță, nu întâmplător își intitulează primele proze mai dimensionate *Frunze de dor*, *Balade din câmpie*... Și câte alte titluri ne caracterizează ca o rezervație de cultură folclorică și folcloristică” [3, p. 11]. Andrei Hropotinschi, evidențiind elemente ale comicului în romanul lui Vasilache, concluzionează că „un loc de vază îl ocupă filiațiile cu poetica operelor folclorice” [4, p. 239].

Folclorul, cenzurat și el în anii regimului totalitar, este, pentru șaizeciștii basarabeni, o sursă sigură de furnizare a modelelor autentice de artisticitate. Printre puținii clasici, expurgați și ei, Ion Creangă are o anumită trecere, în perioada proletcultistă, ca „ideolog al țăranimii” și mai puțin ca model de creație. Ceea ce nu înseamnă că un Grigore Adam sau un Ion Canna, supuși dogmelor propagandistice, au ieșit de sub modelul lui Creangă. Chiar și mai târziu un Ion Constantin Ciobanu, cu tot mesajul antiromânesc dintr-un roman ca „Podurile”, nu a putut evita fondul autentic național, tradiția, erudiția paremiologică, naturalitatea limbajului, toate atât de caracteristice stilului inconfundabil Creangă.

Un scris remarcabil, în linia tradiției lui Creangă, are Vasile Vasilache, mai exact, influența prozei înaintașului în nici un caz nu poate fi tăgăduită, dar nici absolutizată. Dacă e să nuanțăm adevărurile general-acceptate, trebuie subliniat că Vasilache a prelucrat folclorul după modelul Creangă, „despărțindu-se” de Creangă, în sensul în care Constantin Noica se „despărțea” de Goethe, dând, în unele aspecte, și o parodie a așa-zisei „literaturii moldovenești”, un fenomen trecut cu vederea și de criticii care

au caracterizat „povestea” lui Vasilache drept „primul roman postmodern scris în Basarabia” [5, p. 38]. Însuși prozatorul sugerează, deloc întâmplător, o posibilă pistă de interpretare, cea de caricaturizare, ridiculizare a scrierilor caraghioase: „(...) Andrei Lupan citise academicește *Povestea cu cocoșul roșu* drept o parodie a literaturii noastre și a relațiilor din jur” [3, p. 12]. Și din punct de vedere „partinic” nu greșea.

Capitolele nouă și zece, de exemplu, redactate în regim parodic, dar și notele din studiul „academicianului” în capitolul douăzeci și doi abundă în formule clișeizate de literatura oficială, de comandă, iar prin acestea scriitorul, inițiind un dialog subtil cu proza oportunistă, cu „eroii” realismului socialist, cade în dizgrația regimului. Despărțirea de modelele ipocriziei și ale minciunii, dominante în literatura timpului, se face, înainte de toate, prin recursul la *râsul popular* sănătos în linia lui Rabelais – Ion Creangă, un râs ambivalent. Cu alte cuvinte, „râsul rabelaisian nu numai că distruge legăturile tradiționale și nimicește straturile ideale, ele relevă și vecinătatea directă, frustă a tot ceea ce oamenii despart prin ipocrizia minciunii” [6, p. 392].

În ultimă instanță, atât lumea, cât și personajele lui Vasilache sunt în relații discrepante, în unele aspecte distonând flagrant cu idealul „omului nou”, cu fantasma-goria și mitologia noii societăți. O formă subtilă de negare a pseudovalorilor „noi” culturii, impuse de sistemul totalitar, este ridiculizarea, carnavalizarea lor. Serafim din „Povestea cu cocoșul roșu”, un „moldovean moale”, este expresia rezistenței țărănești în față cu „teroarea istoriei” (Mircea Eliade), el esențializează, în fondul profund al romanului, organicitatea, patriarhalitatea, conservatorismul ființei naționale, în timp ce Anghel, caricaturizat, deci deformat vizibil, e purtătorul noului formal, al „progresului”. Dincolo de credulitatea, prostia sau naivitatea lui Serafim și perversitatea demonicului Anghel identificăm dialogul subtextual dintre două lumi, lumea veche, patriarhală, cu valorile ei cristalizate pe parcursul a sutelor de ani, exponent al căreia e Serafim, și lumea nouă, a unui *homo sovietikus*, în persoana lui Anghel. Deformarea caricaturală a personajelor, dialogul lor în răspăr, jocul de limbaj, prepusele și, nu în ultimul rând, „gura satului” intensifică atmosfera carnavalescă a romanului. Carnavalizarea, după Mihail Bahtin, nu se reduce la „o schemă exterioară și imobilă, care se aplică unui conținut gata plămădit, ci e o formă foarte mlădioasă de viziune artistică, în felul ei un principiu euristic, ce facilitează descoperirea noului, a ineditului” [7, p. 233].

„Povestea cu cocoșul roșu” este un roman dialogic la diferite niveluri, elemente ale structurii lui. Raportul dialogic între Serafim și Anghel e reductibil, în ultimă instanță, la confruntarea a două ideologii, iar protagoniștii, atrași în dialog, se fac „ideologi fără voce” [7, p. 153]. „Prostul” de Serafim e, la urma urmelor, un fel de Ionică cel prost din celebra poveste a lui Creangă, prostind colectivitatea atoateștiutoare. Însuși naratorul îl caracterizează pe Serafim într-un rezumat elocvent: „Acest Serafim ori e un prost din cei pe care abia îi ține pământul, ori e hâtru de n-are pereche”. Serafim acesta „din cap până în tălpi e clădit din «mdeuri», acestea însemnând:

«Te las să înțelegi cum vrei și ce dorești mata, amândoi suntem oameni... Dacă aș zice nu, mata nu m-ai crede, pentru că o să ți se pară cam puținel ce auzi, și ai să mă mai întrebi *de ce, pentru ce, la ce bun*, iar dacă am să spun da, iarăși n-am să te luminez, căci ai să dorești să afli cum arată acest *da* la față, faptă! Și când, unde, cum a avut loc facerea? Vezi-mă și dumneata, chef n-am să lămuresc până în adâncuri, despre adâncul meu – o tăcere priește mai mult și mai frumos adevărului»⁷. În latura sa esențială romanul e „povestea vorbei” cu tăceri elocvente. De altfel, dialogul literar se stabilește la tot pasul, în diferite registre chiar și, de exemplu, la rescrierea anecdoticului, pe un segment al fabulei cu istoria bălciului din povestea „Dănilă Prepeleac”. Romanul e impregnat de elemente ce iradiază lumini, reminiscențe din arhiva și fondurile tradiției.

Mergând pe urmele lui Creangă, Vasilache se vrea nu numai, vorba lui George Călinescu, un „arhivar al tradiției” sau „un erudit, un estetic al filologiei” [8, p. 270], dar și un modernizator al prozei rurale, al rescrierii lumii ca teatru. În dosarul receptării operei lui Vasilache exegeții literari remarcă *râsul popular*, care e o expresie a libertății spiritului, fenomen condamnabil în societatea totalitară; deloc întâmplător, ca ideologii oficioși să sară cu diatriba „cu povestea nu se glumește” [9, p. 73-78]. Fără îndoială, critica îndochinată se face a uita că anume prin arta „râsului popular”, ambivalent prin natura lui, marii prozatori au exprimat esența comică și totodată tragică a lumii, iar Vasilache, cu școală la marii prozatori, are o bună știință a poeziei dialogice.

Se știe că „dialogul socratic” și „satira menipee”, după Bahtin, stau la baza romanului cu o structură dialogică. Exegeții dialogismului romanului românesc, Aliona Grati, identificând elemente ale carnavalescului, evidențiază înainte de toate „confruntarea diferitor puncte de vedere asupra unui anumit obiect; provocarea cuvântului prin cuvânt; participarea activă a tuturor, ilaritatea zgomotoasă; extraordinara libertate a plâsmuirii, îndrăzneala și neînfrânarea, fantasticul liber, îmbinarea elementului mistic-religios cu un naturalism de speluncă extrem și grosolan, scandal, comportament excentric, vorbe și izbucniri nepotrivite, contraste izbitoare și combinații oximoronice, pluralitate de stiluri și tonuri etc.” [10, p. 81].

Printre primii care disertează despre carnavalescul prozei lui Vasilache este academicianul Mihai Cimpoi, care, în 1969 în volumul *Disocieri* afirma că „(...) proza lui Druță e tentată de a pleca spre filozofia și valorile etice ale poporului, proza lui Vasilache caută să surprindă *spectacolul paradoxal* al vieții. Nota deosebitoare e cu atât mai expresivă cu cât aspectele morale, pe care le dă în vileag «Povestea cu cocoșul roșu», sunt împrejmuite de farsă și bufonerie” [11, p. 115].

Farsa și bufoneria sunt însoțite de prostia și savantlăcurile din pretinsul studiu al „academicianului” (capitolele nouă și zece), accentuând și mai mult natura carnavalescă a romanului. În «Viața ca întreg ce continuă...», prefață la *Scrieri alese* (1986) ale prozatorului, exegeții revine la intuițiile disocierilor, subliniind că „în proza lui Vasile Vasilache avem de a face cu o distribuție precisă a rolurilor: cititorul este

neapărat spectatorul, eroii își au funcțiile lor determinate pe scenă, iar autorul este regizorul care uneori își asumă și rolul de erou principal. Toți însă sunt angajați în spectacolul Vieții însăși. Nuvelele și romanele lui Vasilache se vor scene ale acestui spectacol, modele narative ale lui” [12, p. 8]. Desigur, semnificația carnavalescului nu se reduce la înțelegerea îngustă, superficială a carnavalului ca spectacol de teatru.

Nu e mai puțin adevărat că prozatorul imită adesea „compoziția dialogului socratic, dând narațiunii un caracter de convorbire filozofică în care în jurul faptului evocat, apar mai multe definiții, ipoteze” [12, p. 3]. M. Cimpoi îl citează, nu întâmplător, pe Mihail Bahtin, relevând specificul râsului carnavalesc care „este ambivalent: include vioșie și jubilație, dar și ironie, atitudine zeflemistă; neagă și afirmă, îngroapă și reînvie”, adăugând că prozatorul basarabean „se mișcă cu o deosebită degajare pe scara viziunii satirice: vioșia generală alternează cu intonația discretă a vocii autorului, solemnitatea verbului scade brusc și cade chiar în neutralitate epică, condensarea aforistică își are la polul opus un retorism despletit, farsa, caraghioslâcul elementar înlocuiește dezvăluirea dezacordului adânc dintre esență și aparență” [12, p. 7]. Fără îndoială, carnavalescul, așa cum demonstrează Mihail Bahtin, constituie una dintre sursele estetice importante în poezia romanului polifonic. Elementul carnavalesc accentuează caracterul subversiv al romanului, exprimând prin comicul de limbaj, comicul de situație, sensul tragic al unei existențe anodine, fără șanse de a accede la utopiile comuniste.

Într-un dialog cu criticul literar Ion Ciocanu, maestrul Vasilache se destăinuie că, prin unul din personajele romanului, el își râde de sine și de epoca sa: „Câte am pus din mine în Serafim Ponoară, numai Dumnezeu bunul știe!..” [3, p. 13]. O sugera și motto-ul la prima versiune a poveștii: „Stăpâniți lucrurile în așa fel, ca și cum nu le-ați stăpâni deloc”. Este adevărat că în protagonistul Serafim Ponoară autorul a esențializat un tip. În acest sens, Vasilache spune că „(...) am început a băga în el nu mai știu câte ființe mie cunoscute... În satul meu era unul care călca așa cum calcă Serafim Ponoară. (...) Și era altul cam mutălău. Apoi altul sucit în fire, apoi încă unul bun fără margini. De copil căscam ochii și gura la oameni, încât ai casei erau îngrijorați... Deci la maturitate de ce nu l-aș fi turnat în Serafim Ponoară pe acel copil?” [3, p. 18-19].

La o lectură mai atentă a romanului, se intensifică impresia că „povestea” a fost concepută pentru un scenariu de film (lucru confirmat și de mărturisirile scriitorului, care în 1964 face Cursurile Superioare de Scenaristică la Moscova). Deosebit de relevante în planul scenarizării sunt mai multe scene. Dintre acestea se evidențiază „ochiul cinematografic” în vizualizarea drumului parcurs de bouș și Cozoroc spre iarmaroc, imaginea lumea-iarmaroc, „șezătoarea – însurătoarea” lui Serafim cu „fata de poveste Zamfira”, spectacolul burlesc înscenat de Anghel etc.

Toate scenele sunt, cum le califică Mihai Hanganu niște „minispectacole” într-un „macrospectacol”: relevante în acest sens sunt și „personajele rustice burlești: Chirică – prostul (care ne amintește de dracul din poveștile lui Creangă), hărățagosul, blajinul, istețul – patru tipuri ale teatrului tradițional popular, patru măști străvechi ce vin din Evul Mediu

și ne amintesc de «comedia dell arte» [13, p. 94]. Între alte mostre ale autenticității carnavalesci a acestui roman se numără legenda despre originea satului „Necununații” sau istoria bătrânei Ileana, ultima ilustrativă în exprimarea comuniunii strânse dintre personaj și natură.

Romanul „Povestea cu cocoșul roșu” are, cu adevărat, o „structură nuvelistică” [14, p. 11], tot așa cum și „Balade din câmpie” (1963) de Ion Druță sau romanul „Podurile” (1966) de Ion Constantin Ciobanu, ca să ne limităm doar la cele mai reprezentative texte pentru contextul epocii; acestea nu au o construcție romanescă autentică, în sensul tradiției romanului clasic, ele se prezintă drept niște conglomerate, o sumă de nuvele sau nuvelete, care sunt organizate în serii, în logica prezentării personajelor, istorisirilor, evidențiate, la conducerea narațiunii de către autor, un autor care apelează, de regulă, la tehnica contrapunctului. „Nuvela (fie fabuloasă, fie realistă) este (...) un spectacol. Conținutul ei universal e așa de tipic, încât foarte adesea ascultătorul îl cunoaște. Nuvela nu e ascultată pentru observația ei, ci pentru modalitatea spunerii” [8, p. 250-251]. Pornind de la sugestiile lui Călinescu despre Creangă, putem afirma cu siguranță că în proza basarabeană cultul spunerii, al povestitorului e moștenit genetic.

Vasilache este actor, indiferent dacă el are o prezență vizibilă ca actor sau invizibilă ca regizor. Limba lui Vasilache, mai exact, limbajul personajelor lui Vasilache, ca și în cazul lui Creangă, „e un mod al lor de existență” [8, p. 249]. Și personajele lui Vasilache trăiesc prin limbaj, modalitatea de reprezentare cea mai eficace nu numai la I. L. Caragiale, dar și la Creangă. „Amândoi caracterizează dialogic și au un umor verbal pe care îl comunică personajelor” [8, p. 256].

Limba lui Vasilache, „artistul”, a lui Serafim Ponoară sau a lui Anghel Farfurel e incontestabil dialogică; în genere, autorul-narator și personajele au voci distincte, bine individualizate: „Totul se contrapunctează la Vasilache, adunându-se într-o singură partitură” [14, p. 11], generând polifonia romanului.

O dominantă a modelului narativ Creangă e oralitatea, același fenomen e specific și lui Vasilache, care în cuvântul autorului recurge la citate deschise, precedate de formula – **vorba ceea** – în curată manieră specifică stilului și limbii lui Creangă. Acestea au funcția **rezumatului narativ**, cu care se încheie o **scenă** (de altfel, figuri narrative favorizate și de Ion Druță) și din care reținem doar câteva: „**Vorba** cântecului: vezi rândunelele se duc, se scutur frunzele de nuc...”; „Este o **vorbă** străveche: nu iese fum până nu aprinzi un chibrit...”; „Este o **vorbă**: în câmp, la imaș, mila văcarului e mai prețioasă ca cea a preotului, în altar...”; „**vorba** veche, rău cu rău, când cați – iaca-i bine!”; „Casa – aceeași, **vorba** ceea, nimic nou sub lună, numai că an de an tot mai intră în pământ casa, ca și Nădejdea”; „avea un nu știu ce, un nu știu cum, **vorba** cântecului” etc.

Dintre procedeele stilistice la nivel sintactic sunt **repetiția** și **elipsa** utilizate în maniera lui Creangă: „Dar el, copilul, cuminte, dar el, băiatul, ascultător!”; „Acu’, dacă l-a născut, băiatul n-avu încotro să nu crească. Adică, începu a crește, însă nu chiar ca ăl din poveste, ei, dar câte olecuță tot creștea. Așa că azi crește, mâine crește, poimâine nu crește, dar tot crește!...”.

Recognoscibilă este și arta descrierii. Destul de frecvent perspectiva naratorului în romanul lui Vasilache e suprapusă treptat pe cea a bouțului sau, cel puțin, dacă realitatea nu e văzută cu ochii bouțului, perspectiva e din spatele lui: „Soarele era sus de-acum și bouțului îi ghiorăia mațul a iarbă, căci la vremea asta el se afla zilnic în cireadă. Iar în cireadă tot dă, Doamne, zile!... Necaz atâta-i: muștele și tăunii, care vor și ei să trăiască, dar de ce ai coadă și simț în tine?...

Ba ici un pâlcc de case, ba acolo unul de oameni – așa s-a trezit cu lume tot vâlorind în jur, tot huruind, tot pocnind – nici tu imaș, nici tu semănături, ci numai piatră și piatră, piatră în piatră și piatră pe piatră; piatră urcă în sus, piatră coboară în jos; gardurile îs de piatră, porțile îs de piatră, drumurile îs de piatră și copitele se vaietă: tuc-tuc, tuc-tuc peste piatra asta. Iar peste acestea, văzutele și auzitele, mai răsună claxoane, uruituri, gem fumăraia și colbăraia. Ei, să n-o iei tu din loc, ca de streche?!...

– Mu-u-uh!”

S-a remarcat că repetiția, caracteristică limbii vorbite, este la Creangă o formă a oralității, indiferent de elementele artistice care se repetă [15]. Trebuie observat că Vasilache apelează frecvent la repetițiile sinonimice. De exemplu, în limbajul lui Angel Farfurel: „Facem poreadcă, ordine, disciplină...”; în capitoul „academicianului”: „Ori că mamă-sa purta numele văii, ori că valea purta numele mâne-sii, nimeni nu-și bate capul în ziua de azi, afară de un savant de la Academie, dar și acela, nemandând de capăt prepuselor, zice: «Ființa fiind mereu sub ființări, iaca ce voi spune eu: chiar dacă a fost, cum a fost – cumva garantat că a fost! Nici când n-a fost fără nicum să nu fi fost»”.

Teatralitatea lumii lui Vasilache este accentuată pronunțat, ca și la Creangă, de narația care, în cea mai mare parte, evoluează prin intermediul dialogului propriu-zis dintre personaje ori, eventual, prin alte mijloace dialogice care apar în pasajele autorului, opinie lansată de G. Călinescu [8, p. 247-292], acreditată de majoritatea exegeților lui Creangă, teoreticieni în materie de naratologie.

În ceea ce privește natura populară a stilului lui Creangă, lucrurile s-au limpezit, în fond: deseori narația e un joc de monologuri disimulate, jucate de autorul narator tentat de comentarii ale unui „moralist jovial”. Referindu-se la limba și stilul lui Creangă, Mihaela Mancaș precizează că opera marelui povestitor „dă dovada unei limbi și a unui stil foarte elaborate, caracterizate prin aglomerarea pe un spațiu relativ restrâns a unui mare număr de procedee lexicale sau de sintaxă populară, printr-un umor bazat pe dialog, totul în defavoarea desfășurării epice lineare, care constituie specificul narației populare” [15, p. 250]. De aici decurg și particularitățile modelului narativ Creangă. Un alt constituent inconfundabil al modelului e lexicul regionalist. Materialul lingvistic care stă la baza scrierilor lui Vasilache abundă în regionalisme: *harbuji*, *jnepăitură*, *hațachie*, *chipileuci*, *hațmațuchi*, *bohonos*, *herețală*, *drasti*, *pelinci*, *harjatane*, *ciocleje*, *învârvoja*, *coșcovitură*, *gligan*, *puinițiti*, *mihoti*, *zămoși*, *maladeț*, *zlămăci*, *zvenovoi*, *tanțuri*, *nacealnici*, *buliharea*, *lozdanca* etc.

„Dacă se vorbește în cazul lui Creangă de existența unui geniu al limbii, atunci nu sunt avute în vedere simplele competențe lingvistice, chiar dacă opera este, și din acest punct de vedere, un document. Sintagmele populare, moldovenismele, formulele fixe, proverbe și zicători, toate acestea funcționează deseori ca un organism în sine” [16, p. 118]. Dacă e să ne referim la portretele celor cinci monștri care îl ajută pe Harap Alb, ne putem întreba „dacă ele urmăresc în mod real vizualizarea unor figuri, proiectarea lor imaginară, transpunerea într-un plan al referențialității, sau dacă ele devin un exercițiu gratuit al jocului cu cuvintele, din care nu lipsește componenta auditivă, poate cea mai importantă” [16, p. 118].

Referindu-se la propoziția de debut al romanului, prozatorul subliniază: „(...) propoziția are caracter biografic. Nimeni niciodată n-o să spună de ce Vasile Vasilache n-a scris la persoana întâi. Putea să scrie: «La început eram bou». Dar mărturisirea devine neverosimilă: «Aida-deh!» Niciodată nu ești crezut.. că te mărturisești până la capăt” [3, p. 18]. În opinia autorului, narațiunea la persoana a treia i-a oferit mai multe modalități de disimulare și mai multă putere de exprimare: „Posibilitățile divagatorii sau posibilitățile de a judeca, a comenta și a te adânci sunt numai acelea care merg de la persoana a treia”. Și pe loc precizarea: „Deși mereu și pretutindeni în text rămâi încifrat, criptic la persoana întâi” [3, p. 18].

Pentru a ilustra natura limbajului ca mod de existență a personajului aducem un fragment luat aproape la întâmplare: „Bălan stătea cu urechile pleoștite, pentru că unuia nu-i mai trebuie, deoarece te scoate peste hotar și te duce unde a dus surdul roata și mutul iapa, iar altul nici nu se uită, fiindcă iarăși nu-i trebuie, așa că bou-bouț, dar dacă ar fi fost vremurile lui Esop, iar el un bou-filozof, ar fi rumegat astfel de gânduri:

«Doi nebuni! Unul cere mult, altul dă puțin... Adică, de ce-s nebuni? Că dau? Atunci deie unul cât are, altul ieie cât dă! C-atâta-i lumea asta, de ce să se numească nebuni? Cine-i preface în nebuni? Ce-o mai fi și asta: nebun? Numai și numai de-al dracului, că umblă pe două picioare? M u l t? P u ț i n?... D-apoi lumea-i cât e lumea și pământul, pe cuptor nu bate vântul, că nici pulpa mamei nu se întinde mai mult decât o pulpă de vacă, iar lapte... Eh, laptele, de când i-am uitat eu gustul!... »”. Aluziile sunt foarte transparente.

În toate timpurile, anume nebunii, bufonii sau „proștii” sunt cei care, în spectacolul enorm al lumii, au fost în măsură să spună adevărul vieții, să exprime prin râsul popular, de regulă în formă comică, tragismul existențial. Vasile Vasilache a avut intuiția artistică și premoniția căderii unei lumi, moartea și totodată nașterea ei fabuloasă sugerată de Apis-Bălan, care, în final, e „împăcat și mulțumit, și liber”, iar caracterul subversiv al romanului este stimulat, cum am încercat să demonstrăm, de celebra metaforă a lumii ca spectacol, o imagine cu valoare intrinsecă în modelul narativ Creangă, dar și cu atâtea afinități în scrisul lui Vasile Vasilache.

Referințe bibliografice

1. Cimpoi, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Ed. a III-a revăzută și adăugită. București, Editura Fundației Culturale Române, 2002.
2. Simuț, Ion. *Incursiuni în literatura actuală*. Oradea, Editura Cogito, 1994.
3. Ciocanu, Ion. *Rigorile și splendorile prozei „rurale”* (Studiu asupra creației lui Vasile Vasilache). Chișinău, Tipografia Centrală, 2000.
4. Hropotinschi, Andrei. *Cuplul comic*. În: *Revelația slovei artistice*. Chișinău, Literatura artistică, 1979.
5. Burlacu, Alexandru. *Scara lui Osiris sau despre bouțul lui Vasile Vasilache*. În: *Refracții în clepsidră*. Iași, Tipo Moldova, 2013.
6. Bahtin, Mihail. *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile. București, Univers, 1982.
7. Bahtin, Mihail. *Problemele poeziei lui Dostoievski*. Traducere de S. Recevschi. București, Univers, 1970.
8. Călinescu, George. *Ion Creangă. Viața și opera*. Iași, Princeps Edit, 2008.
9. Racul, Ivan, Senic, Valeriu. *Cu povestea nu se glumește. (Încă o dată despre „Povestea cu cocoșul roșu”)*. În: *Comunistul Moldovei*, 1973, nr. 5.
10. Grati, Aliona, Corcinschi, Nina. *Dicționar de teorie literară. Concepte operaționale și concepte de analiză a textului literar*. Chișinău, Arc, 2017.
11. Cimpoi, Mihai. *Disocieri*. Chișinău, Cartea Moldovenească, 1969.
12. Cimpoi, Mihai. „Viața ca întreg ce continuă...” În: Vasile Vasilache. *Scrieri alese*, Chișinău, Literatura artistică, 1986.
13. Hanganu, Mihai. *Motivul spectacolului în creația lui Vasile Vasilache*. În: *Limba Română*, 1998, nr. 3.
14. Cimpoi, Mihai. *Cercul și scara („înrămarea” și „contrapunctarea”)*. În: *Semn*, 2008, nr. 1.
15. Mancaș, Mihaela. *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.
16. Diaconescu, Mircea A. *Nonconformism și gratuitate*. Iași, Princeps Edit, 2011.