Gheorghe Crăciun – ruptura de Flaubert

Ioana Paula ARMĂSAR

Universitatea „Transilvania" din Brașov, Facultatea de Litere
"Transilvania" University of Brasov, Faculty of Letters
Personal e-mail: paula.armasar@yahoo.fr

Gheorghe Crăciun – The Separation from Flaubert

Gheorghe Crăciun, the prose writer who was enhanced by the genuine skills of aliterary theorist and the literary critic who was redoubled by the demands of the academic,designed and then elaborated his novels using a series of interactive determinations whichwould both engage and prepare the reader by granting him/her a reception/creation stance.The literature that the eighties generation writer metabolized allows itself to be unveiled intogenerative matrices. In his utopia of encompassing the world through writing, Crăciun isprofoundly and visibly influenced by Flaubert and his art. The deflection from Flaubert occurson two levels: first, the level of the author's openly declared agenda to accomplish a change ofstyle (in Blue Women), and second, the one of the unmitigated love for his characters. Theexplanation may be that Crăciun's writing-reading imperatively requires the extraction of thecharacters (sought, created, reconfigured) from the very self as well as the inclusion ofcorporality which is considered referential for his entire work. Crăciun is incorporated in thebody of the text. Even the harmony of the whole, reiterated by androgyny through thesuccessive exploration of the animus/ anima conglomerate, pursues this direction ofconsistency with the self. It is Crăciun's manner of solving the Flaubertian authenticitydilemma.

Keywords: bovarysm, authenticity, androgyny, sensorial, body, style.

1. Gheorghe Crăciun pe orbita flaubertiană

Veritabil om de litere, prozatorul potențat de calitățile teoreticianului și criticului literar precum și de exigențele profesorului universitar, elaborează texte cu determinări interactive, care să solicite și să programeze lectorul, plasându-l pe o poziție de recepție/creație: acestuia revenindu-i în final sarcina de a da un sens operei, parcurgându-i, după propria sa înțelegere, o pistă din multitudinea de posibilități a textului propus. Fusese și demersul lui Flaubert, scriitorul de la care se revendică Crăciun, declarat sau voalat, în multe aspecte ale operei sale literare. Peste toate aceste considerații, Gheorghe Crăciun se lansează curajos şi fascinat pe orbita scriiturii flaubertiene odată ce ajunge să „irige cu sânge propriu uriașul organism al literaturii" (2003:7).

Miza romanelor crăciuniene este aceea de a pune la dispoziția cititorului avizat chei de înțelegere a textului dincolo de care însă mai pot interveni indicibilul și incontrolabilul. Este evident că avem de-a face cu un scriitor care a metabolizat cărțile lecturate, cunoaște și face teorie literară, care respiră stiluri și își trăiește propria corporalitate ca pe o prelungire a literaturii. Mare iubitor de fotografie (artă plasată pe teritoriul fidelității față de realitate) își condensează pe foaia albă de hârtie experiențele perisabile, supuse trecerii inexorabile a timpului, într-o zbatere constantă de a fixa acolo, pentru totdeauna, un moment, o senzație, un gând sau propriul trup. El își problematizează scriitura întru căutarea autenticității, inserând literaturii sale de la comentarii de tip textualist, la mărturisiri metatextuale. Nimic nu este întâmplător și nesemnificativ. (Ca fostă studentă din prima sa generație de absolvenți, am păstrat în memorie una din numeroasele confesiuni - de o încărcătură imposibil de cuprins la vremea aceea - în care profesorul de la catedră, descoperindu-ni-se autor de romane, ne-a mărturisit cu generozitate acele „affres du style" regăsite de noi mai târziu și în stilul flaubertian: disperarea dată de golul paginii goale în fața căreia mâna-care-scrie ezită și gândul fuge înaintea ei și-apoi se întoarce numai ca mâna să taie ceea ce reușise să ajungă să înscrie. Urmează

transformarea hârtiei în prelungire a propriului braț, transpirația ce o lipește de mâna încleștată pe stilou, respirația care cere virgule sau puncte de suspensie, apoi retragerea cuvintelor și înlocuirea lor întru autenticitate. Trupul se varsă în rânduri pe foaie. Devine trup de litere, personaj de hârtie. De-acum pagina are propria sa viață, propria respirație. Primul rând care a dat cheia pe portativ le cere pe următoarele. Crăciun avea nevoie de hârtie în față, tastatura îl enerva și-i întrerupea ritmul gândurilor cu țăcănitul literelor ce se înșirau anevoie, îi trebuiau cuvintele așternute în propriul ritm al respirației, inspirate și selectate cu grijă de artizan. Mai apoi se pare că tehnica l-a câștigat, dar *trupul știe mai mult* și-a supus chiar și pagina albă din Word.)

Exegeza flaubertiană a înregistrat că Flaubert rescria o pagină de 8 până la 10 ori până să devină text definitiv. Acest travaliu de stil are un profil aproape singular, totuși foarte bine marcat la Gheorghe Crăciun. În loc să se dezvolte prin amplificare continuă (cum este cazul la Balzac sau Proust), textul lui Flaubert cunoaşte mai întâi o fază ascendentă unde autorul dezvoltă toate potențialitățile povestirii sale (materia inițială este multiplicată aproximativ de 18 sau 20 de ori) apoi, spre mijlocul redactării, acest procedeu se inversează brusc, şi materialul narativ devine obiectul unui intens efort de reducere şi de condensare care readuce, în 4 sau 5 campanii de corectare, ansamblul povestirii la o dimensiune net inferioară cantitativ (de 11 până la 13 ori materialul inițial). Atunci vedem declanşându-se punerea în operă a sistemului flaubertian: impersonalitatea, jocul asupra punctelor de vedere, refuzul de a trage concluzii, elaborarea destinatarului, explorarea lumii în prin senzație etc. (cf. Armăsar, 2005: 45). Foarte potrivită pare a fi aici observația lui Proust, discipolul, care exprimându-se despre stilul lui Flaubert, conchidea metaforic că acestuia îi trebuia o pădure pentru a-și face o cutie de chibrituri.

Maniera scriiturii lui Gheorghe Crăciun are amprenta flaubertiană a revenirii asupra textului scris, prin contragerea lui spre aducere la esență, nu prin dezvoltare și adăugire, ci practicând stilul miop prin excelență analitic. După mărturisirile sale publice, romanul *Pupa russa* având formă inițială de 500 de pagini va rămâne la 397 de pagini în varianta finală. Stăruința cu care revine timp de 8 ani la scrierea aceleiași cărți (*24 iulie 1994 – 1 decembrie 2002*), amintește inevitabil de Flaubert care se căznise timp de 7 ani la *Doamna Bovary*.

Francezul îi scria iubitei sale Louise Colet, într-una din *Corespondențe,* convingerea sa primară că: „Artistul trebuie să înalțe totul; e ca o pompă, are în el o țeavă mare care coboară în măruntaiele lucrurilor, în straturile adânci. El aspiră și face să țîșnească la soare în jerbe uriașe ceea ce era ascuns sub pamânt și nu se vedea." (Scrisoare către Louise Colet, 25-26 iunie 1853).

Scriitorii-căutători de genul lui Flaubert, care urmăresc desăvârșirea prin arta lor scriitoricească, reconfigurează romanul ca spațiul unei aproprieri enciclopedice de lume şi de cunoaştere, anticipând în acelaşi timp unul dintre aspectele cele mai novatoare ale literaturii secolului al XX-lea : rolul decisiv al imaginii în procesul conceperii textului literar. Cum arătam în *Gustave Flaubert în spațiul literar românesc* (2005: 33-34)*, Carnetele de lucru* ale lui Flaubert fac într-adevăr să apară drept complementare exigența unei căutări documentare adesea colosale (mai mult de 1500 cărți citite şi adnotate pentru a pregăti *Bouvard și Pecuchet*) *și anchetarea, informarea pe teren, legate parcă de nevoia pe care o resimte autorul de „a vedea"* și de „a simți", de exemplu, decorurile în care dorește să-și regizeze personajele. Căutarea integrează observației ansamblul cerințelor scriiturii propriu zise. Pentru a se plasa cu precizie în condițiile personajelor sale, Flaubert se duce, de exemplu, la locul vizat, în pădurea Fontainbleau, pentru a face el însuși plimbarea lui Fréderic cu Rosanette în *Educația Sentimentală.* Exigența documentară este aici legată de un proces de procreație mai mult decât de o eventuală obsesie de autenticitate realistă: „Privesc ca pe ceva secundar detaliul tehnic, informarea locală, în sfârşit partea istorică şi exactă a lucrurilor. Caut pe deasupra toată frumusețea." (Scrisoare lui George Sand, dec. 1875). Tot sistemul său se bazează pe stil şi pe acest proiect de a ridica genul romanesc la rangul de operă de artă, o Artă Totală.

În volumul lui Gheorghe Crăciun, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei)* ..., autorul constata că *Meteorologia lecturii* a lui Radu Petrescu (prietenul și scriitorul pe care îl admiră deoportivă) reconstruieşte probabilitatea influențelor şi corespondențelor între opere într-o „manieră ce urmează săritura calului la jocul de şah" căci „există în evoluția literaturii române totdeauna ceva *ce nu se vede.* Pentru a vedea totuşi acest lucru, în funcție de necesitățile momentane ale analizei, trebuie să foloseşti când ocheanul întors, când telescopul." (2003: 58) Este ceea ce va aplica cu prisosință şi propriei scriituri. Şi mai afirmă autorul (2003: 59) că în modernism, deşi se aglomerează destule premise de altă natură, romanul e încă un produs flaubertian. Astfel, încercând să rupă convențiile, Gheorghe Crăciun capitulează și propune ca alternativă la Flaubert un roman flaubertian.

Cu o artă de mare artizan, Crăciun îmbină elementele prozei moderne și trăiește totodată anxietatea provocată de spiritul autocontrolului generat de idealul înalt de artă la care năzuia, îşi face la rândul său „chibrituri dintr-o pădure", autocenzurându-se şi desființându-se flaubertian, trăieşte primejdia bucuriei de a scrie prin raționalizarea miracolului, căci scriind, Gheorghe Crăciun alege, asumă, înlătură, reține, acceptă sau refuză, ascultă pulsul propoziției, se asimilează flaubertian.

Piesa centrală a întregului său edificiu scriitoricesc este corporalitatea, având drept corolar androginia ca alegere crăciuniană ce salvează și imunizează în fața zbuciumului lumii și greutăților vieții, fiind soluția la problema destrămării. Prin sondarea succesivă în conglomeratul *animus /anima* înregistrăm la ambii scriitori finețe și fermitate deopotrivă în încercarea haptică de a cuprinde lumea în totalitatea ei și de a o transforma în Artă.

2. Cealaltă „Doamnă Bovary"

Cel mai flaubertian roman al său, *Pupa russa*, umple golurile literaturii române contemporane, dovedindu-se „romanul necesar" şi pretându-se indubitabil la a fi cântărit cu măsura artei flaubertiene, pe lângă toate comentariile pertinente deschise de exigenţele autorului din declaraţiile sale şi de generozitatea operei în sine. Observăm şi aici replica dată de Gheorghe Crăciun proiectului flaubertian de poetizare a prozei, cu atingere la toate nivelurile semnificative ale povestirii, replică concretizată prin căutare, cizelarea lexicală, sintagmatică şi stilistică. Leontina Guran, această „nouă Bovary", va fi urmărită în destinul ei într-o societate comunistă al cărei sistem autodestructiv se pliază pe autodistrugerea personajului. Din multitudinea de interpretări critice se desprinde aceea conformă cu intenţia exprimată de către autor şi anume faptul că personajul principal este o replică omagiantă la „Madame Bovary".

„Pierderea în obiect" vizată de Flaubert reliefează transformarea persoanei în personaj din momentul în care devine subiectul unui text. Prin capitolele *Nota auctoris,* Crăciun ne pune la dispoziţie propria poietică, atmosfera facerii romanului fiind echivalentă cu notele din *Părul Berenicei* la Radu Petrescu şi respectiv *Corespondenţele* lui Flaubert. „Îmbătrâneam şi într-o bună zi mi-am spus că n-ar trebui să-mi fie prea greu să ies o vreme din natura mea masculină, cu toate prejudecăţile ei, pentru a încerca să aflu ce înseamnă să îmbraci, scriind o carte, pielea celeilalte naturi. Mă gândeam la o carte atât de necruţătoare şi de directă, încât să mi se facă ruşine de toată lumea, mai ales de femeile care m-au cunoscut ca pe un bărbat tandru şi pudic." (2004: 230).

Aşa cum arătam într-un articol apărut în revista *Vatra* (2008: 74-77), pariul autorului în realizarea romanului pare să fi fost iniţial acela de a realiza un bildungsroman. Dar puternica implicare în „proiectul" flaubertian de aşezare a literaturii în altă matcă, a determinat un anti-bildungsroman, lectorul citind adaptarea ca involuţie, urmărind drumul cu dus-întors al năzuinţei propriei himere. La rândul său, Flaubert înţelesese să substituie romanului un anti-roman, personajului (care acumulează) un anti-personaj (care pierde) o povestire cu semnificaţii multiple, fondată pe un mănunchi de instanţe narative independente. Nici personajul lui Crăciun nu se conturează precis, liniar, ci coincide cu suma diverselor aparenţe, uneori contradictorii.

Asemeni precursoarei Emma Bovary, Leontina Guran e măreaţă prin iluziile sale. „Femeia esenţială", Leontina are un corp aducător de nenorociri şi un prenume fatal: prenume dual amintind - în latura sa masculină - de cel de-al doilea iubit al Emmei Bovary, Léon, dar şi de cuplurile antitetice autodegradabile ale lui Flaubert: Homais / Bournisien, Bouvard şi Pécuchet care trimit totul într-o "deriziune universală". Căci departe de a reitera armonia întregului, cele două laturi de *„fata-băiată"* ale Leontinei ajung să se devoreze reciproc. (cf. 2008: 75).

În tablourile societăţii comuniste inserate în corpul romanului *Pupa russa,*- ca nişte Matrioşte ce se conţin unele pe altele, dincolo de „straturile epidermice" constitutive ale personajului feminin viciat şi contaminat de sistem, - autorul nu numai că îşi va interzice orice expresie a unui „mesaj" în materie de opinie politică, morală sau religioasă, ci va urmări această muncă de dezangajare până în cele mai mici articulaţii logice ale povestirii, la acel nivel de structurare formală şi simbolică inerentă naraţiunii. Întâmplare şi necesitate, fatalitate şi contingenţă sunt în mod savant distribuite de către autor pentru a compune cadrul operei ce nu se doreşte a fi doar o ficţiune demonstrativă, ci se vrea o plajă de timp, care, ca viaţa, nu se încheie cu nici o concluzie formulabilă. Dozajul experienţei personale şi o anume necesitate care ţine de construcţia cărţii se rezolvă în nenumărate stadii, prin reconstituirea mărunţişurilor vieţii şi a rezistenţei surde în faţa tăvălugului istoriei.

Visătoare, nesatisfăcută, lâncezind bovaric, Leontina reiterează starea de prostraţie a Emmei, căci dacă pentru aceasta din urmă „viitorul era un coridor întunecat de tot şi cu uşa din fund bine încuiată" (1991: 62), primei „nimic nu-i ajungea, nimic nu-i rămânea. Şi zilele vieţii ei se aşezau una peste alta ca foliile de gelatină în pachetul din dulapul bucătăriei. Străvezii, dar gata să se topească la căldură, în cratiţa de pe aragaz, într-o materie băloasă şi fără consistenţă." (2004: 329). Asemeni Emmei, Leontina nu se consideră împlinită prin maternitate, reuşind să treacă aproape imună de episodul naşterii şi creşterii propriei progenituri, atât de conformă tatălui: „Adusese pe lume o fetiţă brunetă, cu ochi negri şi plină de zbârcituri, leită Hristu Darvari. (...) Faţă de copilul desprins din propriul pântec Leontina simţise o teribilă reacţie de respingere. (...) instinctul ei matern părea blocat dar se simţea purificată, eliberată de straturile succesive de zgură impregnate în sensibilitatea ei nărăvaşă, nesăţioasă" (2004: 332). Paralelismul celor două „eroine" merge până într-acolo încât ambele fiice se numesc omofonic Berthe şi Berta, şi sunt lăsate în grija unor doici domiciliate mai departe de casa acestora. Întâmplător nu este nici numele soţului, Darvari, cu rezonanţă şi descendenţă în Charles Bovary. Portretul soţului, şi mai târziu viaţa de cuplu (2004: 300) trimit cititorul avizat la atmosfera casei din Tostes (*Madame Bovary)*. Sentimentele Emmei faţă de Charles şi ale Leontinei faţă de Hristu Darvari se suprapun perfect. Disperarea paraliziei vieţii interioare, compasiunea în faţa fiinţei mediocre, încercările eşuate de a se conforma unei imagini clişeizate de soţie, lărgesc hăul căscat între parteneri şi falimentează idealurile protagonistelor (1991: 60; 2005: 330). În maniera determinismului în care Flaubert o construise pe Emma, Leontina este copleşită de tara tatălui-puşcăriaş-fără-vină, care o permeabilizează la compromisuri, precum şi de structura sa bovarică ce o împinge către lectură pentru a-şi pansa rănile sufleteşti.

Introdus ca element de intertextualitate, momentul

confruntării Leontinei cu paginile *Doamnei Bovary*, pentru a-şi proba şi verifica sentimentele, este în opinia noastră un punct culminant al romanului: „Revenea la paginile cărții, Rodolphe şi Emma, care în dorințele ei confunda senzualitățile luxului cu bucuriile inimii, eleganța obiceiurilor cu gingăşiile sentimentului." (2004: 326). Căutându-se pe sine, Leontina își verifică veridicitatea unei adevărate iubiri în viața sa, repetând episodul Emmei Bovary care la rândul ei, citind, se îndoise de propria experiență amoroasă. Leontina va trece la nivelul următor (posibil vremii sale) să se confrunte cu mecanica sexuală din filmele porno.

Într-o veritabilă *mise en abîme*, privirea în oglindă a Leontinei lansează cititorul pe o nouă dimensiune a cărții. Focalizarea demonstrativă a transformării personajului arată fotografic suprapunerea cu personajul lui Flaubert.

Apropiind și mai mult cele două romane, Gheorghe Crăciun inserează în corpul *Pupei russa* (2004: 323- 326) un fragment din *Madame Bovary,* fragment „comentat" de cititoarea Leontina Darvari care-și evaluează propria decădere: „Rodolphe şi tabachera de mătase verde – cadou de la amanta lui – ce femeie nefericită! – dar ea îi trimisese o adiere de dragoste prin ochiurile broderiei – fiecare împunsătura de ac prinsese acolo o speranță, o amintire ... - Emma croşetase firul de mătase, ca o prelungire a aceleiaşi mute pasiuni (...) Citea şi nu mai putea să lase cartea din mână – Semăna în vreun fel cu femeia aceea care-şi fura cu disperare bucuriile? (...) Îşi aducea cartea cu Rodolphe şi Emma la masă şi întorcea filele, sorbea din cana de cacao cu lapte, ah, bietul Charles! – mușca din felia de pâine cu unt, o oră – două, uitarea completă, acvariul colorat al sufletului, cum trecea timpul!...își amintea de bărbații pe care-i avusese amanți (...)." (2004: 324).

Gheorghe Crăciun ne pune toate acestea cu generozitate la îndemână, în demersul său programatic de recuperare a modelului flaubertian.

3. Dincolo de Flaubert

Un aspect al utopiei lui Gheorghe Crăciun asupra literaturii atotcuprinzătoare este bine marcat prin androginia esențială, care adună femininul cu masculinul într-o viziune a „pluralității ca singura formă de unitate posibilă" (2006: 186).

Am văzut că una din matricele generatoare ale textului crăciunian este flaubertianismul, - cu latura sa bovarică (chiar demersul de a scrie, acel impuls constant și zbuciumat fiind de natură bovarică) -, și că sectorul psihologic al romanului modern este tributar Doamnei Bovary.

Există însă dincolo de latura flaubertiană a lui Gheorghe Crăciun alte fațete ale cărților și stilurilor care-l constituie în virtutea sentențioasei sale convingeri: „Spune-mi ce citeşti, ca să-ți spun ce fel de scriitor eşti." (2003: 27).

În cele ce urmează vom urmări ruptura sa de Flaubert, mai ales prin afecțiunea pe care o are constant și până la capăt pentru personajele sale, deopotrivă bărbați și femei. Flaubert afirmase „Madame Bovary c'est moi" și simțise în timpul scrierii scenei otrăvirii Emmei gustul de arsenic în gură, dar se și dezisese de aceasta, spunând că ea suferă și plânge în douăzeci de sate din Franța tocmai la acel moment. În general, rigoarea impersonalității pe care și-o impusese nu i-a permis să-și manifeste direct sentimentele față de personajele sale. Pentru el documentarea era exterioară pentru a ajunge să scrie din interior, în vreme ce Crăciun se documentează sondând în straturile cele mai sensibile ale propriei ființe pentru a le aduce la suprafață.

O explicație pentru această iubire nutrită pentru personajele sale este faptul că Gheorghe Crăciun își face din propriul corp referința operei în opțiunea pentru „homo significans", el înoată în sine, uneori chiar în contracurent și aduce la suprafața paginii biologicul, fiziologicul, trupul. Chiar și armonia întregului reiterată de androginie vine în această direcție a consecvenței cu sine. Este felul său propriu de a rezolva dilema autenticității cu care mersese pe modelul flaubertian.

Vârstele corpului biologic și textual se regăsesc în romanele sale, de la *Acte originale/Copii legalizate* (1982), la *Compunere cu paralele inegale* (1988), *Frumoasa fără corp* (1993), și *Pupa russa* (2004), respectiv tinerețea, maturitatea și îmbătrânirea. Astfel toate personajele sale sunt ipostazieri ale omului crăciunian devastat de experiența scris-cititului și cea a fragilității corporale, a trupului măcinat de cuvinte, traversând vârstele biologice chiar prin substanța scrisului său (cf. Naomi Ionică, 2012 : 131): „Interiorul meu este prea viu pentru acest trup care-și vede mai departe de anatomia lui. " (2006: 19). „Scriu proză fugind după o tinerețe pe care n-am știut s-o trăiesc. Când scriu proza asta mă iubesc și mă compătimesc în același timp. " (2006: 36).

Căutată „cu disperare mută printre maldăre de cuvinte, printre sintagme cu iz de mâncare stătută, propozițiile mele se adunau în pagini ca niște haine purtate și aruncate de-a valma în pungile de plastic din debara. O căutam printre tufele de agriș ale grădinii mele din Tohan.... ", născută ca „o vietate care te sperie, cu carnea ei zbîrcită şi ochii orbi... pentru a scăpa o dată pentru totdeauna de ticăloşiile mele de bărbat şi de toate neputințele şi neîmplinirile mele de ins duplicitar", devine din acest anevoios travaliu o parteneră fantasmatică indestructibilă „E femeia ta cu membre de miriapod, cu dinți de animal de pradă şi vagin de tigroaică, e femeia ta ca un vierme de mătase pe care tu îl înveleşti în valuri nesfîrşite de muci şi scuipat verde. E femeia ta ascunsă în gunoaiele colorate din maşina salubrității, femeia ta cu fese obraznice de alabastru, putoarea ta cu care bei rachiu într-o crîşmă de cartier, iubita ta fără pretenții şi fără ambiții, care-ți cade în genunchi şi-ți sărută picioarele, pulpele varicoase şi rotulele țepene". (2004: 314, 316). Disperarea și salvarea deopotrivă vin tot prin carte, și tocmai această salvare, această revenire face diferența față de Flaubert care-și ucisese la rândul său personajul. Crăciun, autorul, iese la suprafață după cufundarea în personaj „Leontina sînt eu"

(2004: 385), dar rămâne în imposibilitatea de a se dezice de ea. Doar textul o aspira, o dezintegrează: „Ea e femeia pe care n-ai curajul s-o ucizi. Iei cuvintele bob cu bob și faci din ele un conglomerat de granule, le lași să-ți curgă din palmă ca o dâră de praf de pușcă. Desenezi această linie care se tot închide până face un cerc. Aprinzi chibritul și fugi" (2004: 316).

Scriitorul într-o pasivitate feminină se abandonase privirii și metabolizării lumii din interiorul său, dar în fața textului, după ce s-a lăsat înghițit, fragmentat și descompus, se supune legilor interne ale cărții și se salvează, rupându-se cu greu de personajul cu care se identificare până la desființare. Ieșirea din lumea cărții este excepțională: „*Și capul ei cel frumos de păpușă rusească se sparse în mii de țăndări, în mii de senzații și idei și cele 143 990 de cuvinte ale acestei cărți se împrăștiară pe suprafața lucrurilor din jur ca resturile unui creier explodat*" (2004: 385, 397).

Atașamentul lui Gheorghe Crăciun față de personajele pe care le caută și le creează, și le amintește sau și le reconfigurază este evident și în romanul rămas neterminat *Femei albastre,* din aceleași rațiuni poetizante ale prozei sale, de corporalizare a romanului, de încorporare a propriului trup, în căutarea autenticității, a cuprinderii în Artă a realității.

De această dată avem de-a face cu un decor inversat, centrat pe capacitatea exploratorie a simțurilor masculine: un roman plin de femei în care autorul își lasă la vedere rând pe rând fețele masculinității. Proiectată după propriile mărturisiri ca o carte de relaxare, de neimplicare, „ultima mea carte de proză" (2013: 15), are drept personaj principal „un bărbat (o voce anonimă) care încearcă atât o autobiografie existențială, cît și alcătuirea unor fișe de caz pentru cei cu care intră în contact. Nu face lucrul acesta de pe poziția unui observator neimplicat, ci pentru că viața lui e prinsă într-un păienjeniș de relații dispersive. Dominant e elementul feminin. (...) Personajul-narator e mai degrabă un prizonier egoist al propriilor sale voluptăți, reale și imaginare." (2013: 15).

Crăciun se rupe de Flaubert nu numai la nivelul atașamentului față de personaj, chiar al identificării cu el (afecțiune rămasă nealterată până la final), ci și la nivelul stilului pe care și-l propune după declarat flaubertiana *Pupa russa,* în *Femei albastre*: „Am încercat să construiesc acest tip de personaj, parțial oblomovian, parțial camusian, parțial ieșit de sub mantaua lui Holban, tocmai pentru că nu mă lasă deloc indiferent publicul căruia mă adresez" (2013: 17).

Reflecțiile autorului ne ajută să-i înțelegem mecanismul conceperii cărții, deși rămasă în stadiul de lucru. În interviul publicat de revista *Vatra* în 2005 Crăciun preciza: „Aveam în minte un discurs masculin pe un ton șmecheresc, deși superior intelectual, care să înainteze în pagină fără nici un fel de calcul compozițional, în funcție de dispozițiile mele de moment. (...) textul evolua în zigzag de la autobiografie la autoficțiune și ficțiune. În cele din urmă am ales ficțiunea și totul a trebuit remodelat. (...) Discursul la persoana I e extraordinar de autarhic și el suge nepermis de multă substanță din biografia ta de autor. E greu să te aperi de așa ceva" (2013: 17).

Personajul se caută în reflecțiile oglinzii, - autofocalizarea ținând de simbolistica schimbării-, și se găsește altul decât se știa sau se imaginase. Este aici o adâncime a reflexivității de care-l bănuim pe autor, căci acest ultim declarat roman trebuie să vorbească despre vârsta îmbătrânirii și frisonul morții (pe care le simte autorul). „Personajul narator (...) nu seamănă în principiu cu mine și de câte ori descopăr că el seamănă totuși cu mine asta mă enervează" (2013:18).

În loc de concluzie, putem afirma că uneia din contradicțiile flaubertiene, aceea a detașării de personaj, Crăciun îi suprapune, venită din programul său de întrupare a textului întru utopia cuprinderii lumii, iubirea față de personajele sale. Lipsei de curaj în a construi ficțiuni (2013:17) îi corespunde lipsa de curaj în a-și ucide personajul (2004: 316). La acest nivel, erosul ca element liant al întregii sale scrieturi senzuale își șlefuiește o altă fațetă.

Parafrazându-l pe Gheorghe Crăciun, putem afirma că însuși autorul stă sub semnul unei tușe auctoriale care se insinuează sensibil sub stratul personajelor sale, asemeni lui Leonardo în zâmbetul enigmatic al Giocondei: „Ele (n.n. femeile) ne fac față oricând, și-și pot învălui chipul într-un zâmbet indicibil, de Mona Lisa cu mustăți invizibile". (2013:172).

Bibliography:

Armăsar, Ioana-Paula, *Gustave Flaubert în spațiul literar românesc / Gustave Flaubert in the Romanian Literary Landscape,* Editura Universității Transilvania, Brașov, 2005.

Armăsar Ioana-Paula, *Flaubertianul Gheorghe Crăciun / The Flaubertian Gheorghe Crăciun,* VATRA nr. 3; 2008.

Crăciun, Gheorghe, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei)... / Two in a Book (Without Counting Its Author)...*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2003.

Crăciun, Gheorghe, *Pupa russa / Pupa russa,* București, Editura Humanitas, 2004.

Crăciun, Gheorghe, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000) / The Body Knows More. Fake Journal On Pup russa (1993-2000)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.

Crăciun, Gheorghe, *Femei albastre / Blue Women*, Iași, Editura Polirom, 2013.

Flaubert, Gustave, *Doamna Bovary / Madam Bovary*, Iași, Editura Moldova, 1991.

Ionică, Naomi, *„Celălalt corp în ficțiunea lui Gheorghe Crăciun" / „The Other Body in the Fiction of Gheorghe Crăciun"*, în *Trupul și litera, , explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, coord. A. Bodiu, G. Moarcăs, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012.