

Romanul lui Emilian Galaicu-Păun: dimensiunile ludice ale experimentului estetic

Oxana GHERMAN

*Institutul de Filologie Română „B.P. Hasdeu” al
Universității de Stat din Moldova, Chișinău, Republica Moldova*
oxana.gherman@yahoo.com

Abstract: One of the exponential writers of the eighties Bessarabian generation, who stands out among his congeners through a special predilection for aesthetic experiment (the ingenious mixture of languages and the sophisticated game of allusions), for intertextual and intercultural dialogue, thus imposing an innovative vision on the Romanian discourse, is Emilian Galaicu-Păun. The article proposes an interpretative reading of the novels *Living tissue. 10x10* and *Gestures. The Trilogy of Nothing* through the prism of experimental creation mechanisms. Attention is focused on the ontological meanings highlighted by the textual hybridization modalities: by creating, on an epic level, spontaneous poetic effusions or dramatic stagings, by immersing the crises of sensitivity and the upheavals of human existence in the assimilating narrative structures. The creative process is treated as a game of combinatorial potentialities of linguistic, artistic, imaginative forms; of actions, gestures and human figures etc., as a formula of alternating discursive registers and densifying, superimposing and interconnecting the meanings.

Keywords: *novel, postmodernism, aesthetic experiment, hybridization, creative game.*

Între prozatorii basarabeni afirmați în anii '80, Vasile Gârneț, Constantin Cheianu, Dumitru Crudu, Vitalie Ciobanu, Nicolae Popa, Anatol Moraru, Val Butnaru ș.a., care au răspuns într-un mod categoric, prin dominanta estetică a scriiturii lor, constrângerilor cenzurii/ ideologiei politice/ dictaturii, Emilian Galaicu-Păun – unul dintre cei mai vizibili scriitori ai generației sale (Șleahtițchi 2018: 174) – se dedică cu deosebire experimentului estetic, ludic, intertextual, proza sa instituind o formulă inedită de codificare a mesajului ontologic, etic, istoric și sociopolitic.

Poezie extinsă pe câteva coordonate narative, în cheia unei organizări mentale eteroclite, proza lui Emilian Galaicu-Păun depășește normativele genului. În planul textului, autorul (o instanță supraindividuală) și cititorul sunt doi „jucători” situați pe poziții adverse, primul având însă privilegiul de a schimba, într-un mod imprezvizibil, „regulile jocului”. Ca și creația, lectura este un joc, dispoziția ludică animând tot parcursul lecturii, susținută de noi resurse.

Textul devine, pentru cititor, o probă de vigilență, perspicacitate și cultură, după cum subliniază Șerban Axinte în prefața ediției ne varietur *Times New. Roman 12/18* (Axinte 2024: i), care cuprinde romanele *Țesut viu. 10x10* și

Gesturi. Trilogia nimicului. Cele două proze susțin o rețea de interconexiuni ale sensurilor și imaginilor, care le unesc într-un întreg compozit. Biograficul, convertit în coduri culturale, atinge un grad înalt de autonomie, astfel încât romanele deschid un teren experimental în care lectura e adusă la maxima ei performanță. Jocul de semnificații este inițiat prin concepția grafică a copertei (triseționată & tricoloră), cromatica forțașurilor (roșu și negru, cu trimitere la formația prozatorului (romanul francez), dar și la binomul conceptual viață-moarte), paginile de culoare neagră (de doliu) din mijlocul cărții, codul titlului („12”, o dezvăluie însuși autorul, e vârsta primelor pulsioni și accese de sensibilitate, „18” – alt prag ontologic, marcat de experiența erotică, absorbite în mișcările oscilatorii ale scrisului de mână, transliterat cu Times New Roman, corp de litere 12, pentru titluri – 18) etc.

În cuprinsul primei lucrări, fiecare capitol introduce un nou sistem de reprezentări ale lumii. „Micul îndreptar de lectură” nu face decât să incite cititorului gustul pentru echivoc, să-l atragă în ping-pongul de aluzii, subînțelesuri, ocheade, priviri piezișe și insinuări. Textul propriu-zis începe cu un *summary [dressed]* sintetizând idei despre „înclinația scrisului” ca marcă individuală, ca temperament erotic, ca formă de armonizare trupească și spirituală a omului cu sine și cu *celălalt*. „Oglinda paginii” de proză nu este deloc transparentă și unitară, ci asamblată din fragmente (in)dependente, separate spațial și unite prin sens. Personajele centrale sunt asemeni unor poli magnetici: ea „deosebit de atrăgătoare și el pur și simplu deosebit” (Galaicu 2024: XVII). Ea portretizată pointilist, prin accentuarea detaliilor, evidențiind mai cu seamă disponibilitatea ei pentru o aventură amoroasă, el visând la o „carte a cărților, făcută rând pe rând, cu toate femeile pe care le-a dorit” (Galaicu 2024: XVII). Se prefigurează o relație ce se vrea „un joc de-a *qui-perd-gagne*, cu figuri obligatorii, un fel de cadrul prescrist ce transformă dorința reciprocă într-o rețea de linii ce se intersectează” (Galaicu 2024: XVII). Jocul de circumstanțe reale suspendă însă șirul de reacții stimul-răspuns ale celor două personaje. Mai mult decât prin figuri, gesturi, mișcări sau vorbe, cei doi tineri sunt definiți prin felul în care scriu:

Are un scris degresat, cu rotunjimi feminine unduindu-se pe sub pielița bine întinsă a cernelii, ce-i seamănă întru totul; din contră, al lui e numai piele și os – mai mult os decât piele! – , scrâșnind din încheieturi, sincopat, ca și vorbirea-i consonantică prin excelență. (Galaicu 2024: XIII).

Scrisul este o expresie a caracterului uman, o traducere a amplitudinii și vitezei fenomenelor interioare. Iubirea – în toate înțelesurile ei – stă să schimbe statutul și atribuțiile celor două personaje, să le treacă în alt rol (pe ea: din cititoare în coautoare, iar pe el: în scriitor afirmat). Înarmat cu practici și ustensile de seducție verificate, *el* ajunge să o atragă într-un *fragment neterminat*, intenționând să o încorporeze ca voce în propriul *text*. Toate încercările și reușitele apropierii se produc în secvențe de înaltă vibrație erotică. Densitatea semnificațiilor se datorează limbajului stratificat. Trama, în plină desfășurare, se lasă întrețesută de variate discursuri și referințe intertextuale,

din muzică, pictură, cinematografie, din (marea) literatură, citate din Biblie, linkuri din youtube și multe alte obiecte grafice purtătoare de sens.

Fluxul poetic în care este configurată experiența apropierei erotice se întrerupe brusc, iar atenția cititorului este orientată către un alt segment biografic. Textul pornește iar de la pagina 1, capitolul 1. Într-o narațiune discontinuă, se expun scene din „universul închis al copilăriei” protagonistului ...n. Vocea narativă nu aparține însă copilului, ci aceleiași instanțe suprapersonale (ființei care însumează ipostazele/vârstele/identitățile personajului celor două romane). Primul prag al existenței lui ...n este momentul când acesta trece de sub tutela bunicii (al cărei nume îl poartă) sub cea a părinților (intelectuali formați la Moscova), ceea ce înseamnă nu doar o schimbare de anturaj, ci și o nouă rânduială a vieții, instituită de mama și tata, un climat interior condiționat de relația copilului cu fiecare dintre ei.

În cadrul familiei domnește o ordine prestabilită. Fiecare membru urmează o rutină și respectă anumite legi nescrise, un fel de cod colectiv specific întregii societăți („Sfânta familie, ieșind în curte pe la 16.00, cu frații pionieri pășind în frunte, astfel încât să știe toată lumea că merg la baie” (Galaicu 2024: 35); „...hrana trebuia să fie multă. Nici vorbă să lași în farfurie sau – Doamne ferește! – să dai înapoi, părinții ar fi luat-o ca pe o ofensă personală” (Galaicu 2024: 37)). Această reprezentare cotidiană, cu aceleași gesturi, replici, ritualuri se repetă în toate familiile sovietice. În pofida lipsurilor și a mizeriei, orașenii mănâncă mult și se spală demonstrativ, au vitrine admirabile și biblioteci pentru decor etc., imitând prosperitatea. Acest teatrul al lumii îl contrariază pe ...n. Copilul internalizează activ realitatea. Lumea asimilată este re-jucată în mintea lui. Un singur personaj nu încapă în mintea sa:

De mic învățase să vorbească de unul singur, pe două voci, propria voce și toate celelalte – le știa pe dinafară – ; în capul lui era loc pentru toată lumea. Singurul care-i scăpa, nu prin tonalitate, ci prin cele spuse, era glasul tatălui. Poruncitor, ca și cum ar vorbi de pe muntele Sinai. (Galaicu 2024: 6).

Tatăl păstrează o distanță afectivă față de fiu, distanță care, în loc să se suprimă în timp, se extinde pe măsură ce nepotrivirile de caracter și de viziune devin tot mai multe și mai evidente. De pe soclul propriei importanțe sociale, tatăl își însușește rolul de autoritate supremă, rol pe care-l joacă, nu întotdeauna convingător, în familie. Manifestările lui despotice în raport cu soția și cu cei doi copii amintesc de un oarecare model:

Omniscient, faptele lui erau pilde și pildele table de legi. Iar dacă se întâmpla totuși să fie prins pe picior greșit – și vai de cel care-l prindea! – glasul tatălui tuna din senin: „Pe cuvântul meu de comunist!” La fel de bine, Dumnezeu ar fi spus: „Pe cuvântul meu!”. Tatăl și Dumnezeu erau una până în clipa când primul se declara comunist. (Galaicu 2024: 6-7).

Dumnezeu este, așadar, exclus din acest episod biografic, lăsând loc pentru o „copilărie cu două capete, al tatălui și al lui Lenin” (Galaicu 2024: 8). Discursul înțesat cu extrase biblice reconstituie starea de confuzie pe care o creează politica proaspăt devenită religie. Fiind întruparea voinței și centrul instituției familiale, tatăl tinde să-și depășească modelul: „Nu atât cetățeni

sovietici creștea tata în parohia lui, cât fii care să nu-i iasă din cuvânt” (Galaicu 2024: 47). Și acest tată profesează scrisul. Timpul, mișcarea, respirația copiilor se suspendă în momentele când tatăl reactivează mașina de scris. Întreaga familie încurajează devenirea scriitorului: mama transcrie caligrafic textele și tot ea dirijează oficios, forțat, stângaci comportamentul receptorilor. Spectacolul mut din timpul în care e produsă opera e urmat de „o ascultare oarbă„, a „creației paterne” („Tata citea înainte, iar vocea lui avea ceva din chemarea la lupta finală a comisarilor roșii, în stare să te scoale din morți” (Galaicu 2024: 42)) și de comentariile personalizate ale fiilor. Aceste scene ale memoriei sunt (re)privite de la diverse distanțe afective („Peste alte câteva rânduri, acum luate gros-plan, acțiunea încremenea brusc ca-ntr-un joc de copii – de când s-au mutat la oraș, toate jocurile lui erau în limba rusă...” (Galaicu 2024: 43)), evidențiind comicul situației. Fiul este invitat nu doar să se supună orbește, ci și să se identifice cu un tată care, aparent pasionat de literatură, contribuie la transformarea ei în instrument al politicii. Pentru că reacția sa e mai degrabă adversă, conflictele devin inevitabile.

Copilul care, pentru a se învăța să tacă, își pune o lamă pe limbă, ca să și-o imagineze în momentele când nu se poate abține să spună ceea ce va avea consecințe nefaste, își reprimă cu greu pofta de a dinamita aerul stătut al „normalității”. Culmea îndrăzelii este atinsă când, mai mult sau mai puțin voluntar, el profanează unul dintre obiectele de cult ale familiei – stropește cu cerneală portretul lui Lenin. Lecțiile etice și morale ale părintelui său sunt primitive: „Ca-n familie. O palmă, o întrebare. Un răspuns, un zdupac. Fiecare scatoalcă are greutatea unei porunci.” (Galaicu 2024: 17). Cu privire la actele de justiție ale bărbatului, soția nu se încumetă să se pronunțe, ea rămâne „împietrită în neputința de a-i sări în apărare” propriului copil. Șirul bățăilor și al umilințelor pe care le suportă ...n în urma gafelor comise culminează cu scena „alungării din paradis”. Genitorul îi ordonă plodului să se dezbrace și îl alungă, în pielea goală, din casă, după ce descoperă că a fost încălcată interdicția de a atinge mașina de scris – un alt obiect sacru. Această fascinantă „Groenlandă”, ispitei căreia ...n îi rezistă cu greu, este explorată de fratele său – F. – chiar în prezența lui, fapt pentru care lui ...n îi va fi dat să cunoască ce înseamnă să fii trădat de frate și respins de tată. Situația este reprodusă cu nerv:

Cum însă fiecare se gândise la altcineva, buf! răsucirea-mpotrivă a personajelor capătă turnura de carnaval venețian, totul nu-i decât un joc de nepotriviri: bărbatul rămas mască, smulsă masca inocenței de pe ...n, F. punându-și masca de fiu ascultător. Scenă mută. [...] Noua Ordine în Casa Tatălui: „Acesta mi-i F(iul); istlalt ...n(u-i decât) frate-su!”. (Galaicu 2024: 277).

Acest sinistru joc de rol intensifică în timp resentimentele copilului față de tată. Între puținele pasaje luminoase ale textului se află câteva evocări despre bunica lui ...n, cu care personajul se identifică cel puțin fizic: „Bucățică ruptă, nu atât numele, trăsăturile chipului sau culoarea părului, cât ochii senini – ochi *en fleur de tête* – , stăteau mărturie că moștenirea-i genetică...” (Galaicu 2024: 266). Pentru că relația cu bunica devine unul dintre reperele existențiale, semnele lumii vor trimite tot timpul la ea: „*Grammaire*, în franceză. Sună

aproape la fel ca *grand-mère*, al cărei lăcrămatic n-a încetat să fie în toți acești ani «Tu ești *grand-mère* și pe piatra ta de mormânt voi înălța Capela Sintaxă!» (Galaicu 2024: 117). Textul reflectă mișcarea fractalică a gândirii și imaginației creatoare, asocierile libere, scurtcircuitele de sens, cititorul fiind atras în labirintul minții autorului, care îl poartă pe toate cărările, cu toate că deapănă până la capăt un singur fir narativ.

Năzbâtiile copiilor versus normele/specificul vieții școlare (schimbarea ori schimonosirea numelor, repetarea papagalicească a sloganelor și poncifelor ideologice, pedepsirea copiilor în public/la careu ș.a.) ilustrează modul în care funcționa societatea sovietică. Dincolo de pereții școlii, în Chișinăul plin de miasme (Galaicu 2024: 224), în care nimeni nu avea dreptul „să pocească limba lui Pușkin”, prezența celor doi copii (porecliți mai târziu „rusnaci” în satul lor de baștină), care nu cunosc decât graiul matern, nu este deloc agreată. Problema limbii presupune problema integrării sociale, valabilă și în mediul copiilor:

„у тебя что, языка нет?” Cum însă el nu vorbea rusa decât în capul lui – și asta fără s-o vrea, de parcă o bandă sonoră ar fi înregistrat toate sunetele auzite peste zi – , iar dorința de a fi primit în cerul lor îi da ghes, nu se putea să-i lase fără răspuns: „нелзя!”. Era singurul cuvânt din vorbirea adulților pe care l-a reținut cu bună știință, dată fiind frecvența lui ieșită din comun, a cărui sonoritate, de sabie ninja mânăuită cu dibăcie, îi lua auzul: „нелзя!” (Galaicu 2024: 241).

În Chișinăul multiethnic, până și copiii au o atitudine ostilă față de cei de o altă nație (p. 243, 246). Cu totul alte subtilități ale cauzei identitare apar la sfârșitul romanului, cum ar fi bunăoară cele ce țin de paradoxul continuității generaționale într-un spațiu cameleonic:

...Bunicii au văzut lumina zilei în Imperiul Rus, părinții în România Mare, subseminat în URSS și fiică-sa în RM chiar dacă, la scurt timp de la proclamare, RM se va diviza, la rândul-i, în alte 3 entități nu atât etnice, cât politice, cu pretenție de subiecți de drept internațional, a nu se confunda cu substantivul comun „râma”, de la care, zice-se, ne și tragem, unii și... alții îi zic din principiu MDA, adică „mda”, ceea ce poate să însemne și „da”, și „nu”, și „da și nu” în același timp. (Galaicu 2024: 282).

O extindere poetică a reflecțiilor asupra „jocului de puzzle al autonomiilor teritoriale”, care „se practică în doi, în trei, apoi în cadrul unor negocieri cvadripartite...” (Galaicu 2024: 292-293), este reprezentat și prin regulile unor jocuri administrative (Galaicu 2024: 294), în inserția *Lecția de recapitulare despre Marea Migrație a popoarelor*.

Născut într-o epocă în care toți copiii visau aventura lui Gagarin, ...n vrea să devină cosmonaut, iar urma unui joc pe muchia vieții, este poreclit Gagarin. Jocurile inventate, cum ar fi fuga celor doi frați pe trecerea de pietoni, de o parte și de alta a bulevardului, „colecționarea” oamenilor cunoscuți pe care îi întâlnesc pe drum și multe altele, trădează setea lor de libertate, nevoia de a trăi conform propriei voințe, de a-și stabili înșiși regulile de joc. O altă formă de libertate (de ieșire de sub „supravegherea paternă”) pe care o trăiește cu bucurie ...n este timpul petrecut în bibliotecă („«Nadiușa» – cum îi zicea cu drag bibliotecii Republicane din Ch-ău «N.K. Krupskaja»” (Galaicu 2024: 71)). Acestea și multe alte amintiri vor fi evocate/ rezumate în noi contexte, puse în alte lumini (cap. 7,

poveștile tinereții buneilor – niște lecții de istorie; neînțelegerea care a alterat relațiile de familie ș.a.), fundamentând convingerea că „nimeni nu scapă teafăr din copilărie” (Galaicu 2024: 61). În extensia unor capitole, câteva poeme în proză cristalizează viziunile asupra lumii (cap. 1: *Lecție practică despre dorință*, cap. 2: *Lecție deschisă despre scris*, cap. 8: *Lecție model despre credință* ș.a.). Pe lângă aceste inserții, un experiment textual care nu poate să rămână neobservat este cel din capitolul 3, care este dublat, cel de-al doilea capitol „3” fiind poziționat astfel încât în procesul lecturii cartea trebuie întoarsă invers. Această răsturnare grafică repetă experiența (greu de imaginat a) unei călătorii cu avionul, planând între real și imaginar.

Jocurile nebunești evocate în ultimele pagini ale cărții, la granița vieții cu moartea, vin din fronda tinerilor cărora le-au fost interzise prea multe lucruri. Copiii procedează altfel decât se așteaptă de la ei:

O descoperire de ultimă oră le fură mințile – urcau pe scara de incendiu până pe acoperiș, de unde, întinși pe burtă, scui-pau în jos, la întrecere, a cui spută va desena în cădere cele mai frumoase figuri acrobatică. Alteori, lansau avioane de hârtie sau „boambe” umplute cu apă. Dacă-ar fi dus la cer, scara de incendiu, de mult erau pe ultima treaptă. Atotputernică, propria nimicnicie le dădea ghes, împingându-i la fapte nesăbuite, a căror măreție era direct proporțională cu pericolul ce-i pândeau. Îi trăgea ața să se omoare, cum însă nu mai trăiseră o experiență la fel de palpitantă, se aventurau zilnic în expediții fără sfârșit, reluate iar și iar de la capăt, până la ameteală. (Galaicu 2024: 275).

Cu cât sunt mai constrânși, penalizați, blamați pentru greșeli acasă sau în comunitate, cu atât tinerilor le crește apetitul și entuziasmul pentru fapte riscante. Pe partea adversă a lumii stricte și sobre pe care o insinuează adulții în societatea sovietică crește o nouă generație – de nesupuși și nonconformiști.

În capitolul *Portret al artistului nepereche în chip de mulțime*, naratorul își schițează un profil prin suprapunerea conturilor mai multor chipuri umane (colegi și prieteni), unii dintre care se întâmplă să dispară din cadrul comun:

Acum, cearcă de a extrage o singură poveste de viață a cuiva anume, fără să le clinești pe toate celelalte cu care intră în contact, ca-ntr-un joc de prestidigitatie, când răstorni pe masa de lucru cutia cu scobitori și începi să le alegi una câte una, până la prima mișcare greșită. (N.B. Pe durata jocului ai dreptul să folosești o altă scobitoare, pe post de părghie). (Galaicu 2024: p. 100).

Imprevizibilul joc al morții („câte morți atâtea puncte pe i”) nu va scoate însă povestea niciunuia dintre colegi din memoria colectivă. Capitolul expune câteva istorii de viață strâns împletite între ele, între care se comprimă o istorie a Republicii Moldova, extinsă în fragmentul poetic *Țara de pe retină*.

Sânge fierbinte, ...n își pune soarta la încercare de mai multe ori. Dintr-un joc de aluzii adresate unei tinere, la vârsta primelor vertijuri amoroase, adolescentul intră în jocurile (riscante și absurde) cu puterea. O telegramă (cu expresia latină „Ave Maria, gratia plena”) transcrisă greșit incită fantezia securității, fiind interpretată ca intenție de trecere ilegală a graniței, iar în aceste circumstanțe, relația se încheie neînchepută. Capitolul 5 va relua firul erotic, iar în desfășurarea acestor tipuri de joc (Galaicu 2024: 135), prin felul în care e percepută feminitatea, iese în evidență formația intelectuală a personajului-narator:

...Fata se lasă dezgolită până în pânzele albe („...și încă n-ați văzut nimic!”); Strălucirea Orbitoare se înfățișează când în chip de *Maja nudă*, când de *Marea odaliscă*; *Madona* lui Munch își dă întâlnire cu *Madona* lui Uecker; luminescența cărnii, pe cât de aerisită la Renoir sau Degas, pe atât de saturată a *Nud-urilor* lui Modigliani, pâlpaie să se stingă în trupu-i sleit după o noapte de dragoste la capătul căreia nimfa a devenit fluture-de-mătase, *Cio-cio-san*. (Galaicu 2024: 147).

Trupul feminin este tratat ca un obiect estetic. Femeia e admirată prin prisma unor capodopere ale artelor vizuale, cultura fiind un mediator activ ce intensifică impresiile și rafinează gustul pentru frumos.

Aventura vieții de scriitor/traducător a personajului (dublura ficțională a autorului), axată pe principiul „nu ai dreptul să scrii o carte dacă nu le-ai citit pe toate” (Galaicu 2024: 225), expusă în capitolele 6, 7, 8, exploatează energic resursele limbii materne și cele ale limbilor de circulație, folosind la maximum potențialul fonetic, semantic, combinatoric al cuvântului (în toate registrele posibile: perle populare, expresii livești, biblice, anecdotice, termeni tehnici, versuri, vorbe de duh ale unor scriitori, subsoluri explicative, traductive sau extensive, paratexte care dau ton lecturii etc.). „În laboratorul uriaș al textului se produce întreaga procesiune de transformare a lumii în cuvânt. Ca și în *Pupa russa*, dar și în alte romane de Gheorghe Crăciun, lumea există doar prin cuvânt, prin numire.” (Corcinschi 2016a: 120) Fiind o veritabilă „scriitură digitală” (Ciobanu 2024: 387), întreaga lucrare valorifică nenumărate semne și combinații disponibile pe keyboard.

Capitolul 9 din *Țesut viu. 10x10* revine la vârsta începuturilor, pentru a completa mitul devenirii protagonistului cu alte scene din copilărie și adolescență, dar și pentru a crea predispoziția necesară receptării celui de-al doilea roman. În *Gesturi. Trilogia nimicului*, Emilian Galaicu-Păun „experimentează paradigma dadaistă antiverbalistă, găsind gestul drept una dintre acele zone marginale de expresivitate artistică ce asigură libertatea față de logică și universalitate.” (Grati 2009: 58). Prozatorul își transformă dublura ficțională în maestru-coregraf al gesturilor pline de semnificații.

Prima parte a celui de-al doilea roman se prezintă ca un poem în proză al poftelor convulsive ale pubertății. Imaginea lumii se fundamentează pe o geneză alternativă, confirmată totalmente în actul scrisului: „La început a fost gestul, nu cuvântul, căci însăși apariția cuvântului a fost un gest înainte de a fi sunet. Sfârșitul lumii va depinde și el de un gest.” (Galaicu 2024: 336). Definind umanul, gesturile trădează intențiile, emoțiile, anticipează cuvintele, exprimă acțiunile; gesturile marchează începutul și sfârșitul oricărei relații, chiar și pe cea a individului cu sine.

Capătă expresie grafică diverse gesturi prin care personajul își explorează trupul. În practicile inițiatice ale comportamentului sexual, el descoperă complexe care se trag din copilărie:

Toată viața mama a regretat acest avort pe jumătate, fiindcă, zicea ea în clipele de sinceritate nepăsătoare la suferința copilului său, a trebuit sacrificat celălalt geamăn, odată ce oricum cineva trebuia să se nască. Din acest resentiment al mamei i se trage înstrăinarea de propriul corp, mai bine zis, de propriul sex. (Galaicu 2024: 320).

Figura mamei și gesturile memorabile ale mâinii ei – cu șase degete (al șaselea din cretă: mama era profesoară), traversează cele două romane, fragmentul citat reliefând însă caracterul ei femeie rodată de viață, blocată în neputința de a iubi, de a-și manifesta instinctul matern în raport cu fiul nedorit, care va rămâne pentru totdeauna cu stigmatul unui „copil mal aimé”, răsfrâns în relația cu propriul corp.

Pe partea adversă a fațetei triste a devenirii/maturizării, conștientizând cauzele inhibărilor și ale suferințelor, jocurile copilăriei devin surse de inspirație, enclave ale fascinației față de iluzoriu:

În copilărie, serile, când se aprindea lampa cu gaz, cel mai frumos joc era „de-a umbrele”. Pe peretele văruiț zgrunțuros („ca la țară”) apăreau iepurași, câini, pisici și chiar pajuri de umbră, mărindu-se sau micșorându-se după voie, spre bucuria tuturor. Unele siluete erau atât de izbutite și bine conturate, mai ales păsările, încât îți venea să le decupezi de pe perete, redându-le zborul. Mulți ani mai târziu imaginea din copilărie a pajurilor de umbră (se fac foarte simplu prin încrucișarea degetelor mari, încât palma stângă trece în partea dreaptă, cea dreaptă – în partea stângă, astfel obținându-se „capul” și „aripile” pajurii) avea să-i inspire unui poet obscur, pe-atunci băiețel din aceeași mahala care venea la ei serile, acel ezoteric vers: „Osana: mâinile puse pe piept fălfind s-au nălțat de pe mort.” (Galaicu 2024: 355).

Din memoria motrică a jocurilor, din dispoziția ludică izbucnesc energiile creatoare. Gesturile însoțesc actul imaginativ, accentuează momentele importante, reproduc în scris fluxul conștiinței creatoare.

În romanul lui Emilian Galaicu-Păun, gestul deschide o nebănuită paletă de semnificații: e o unitate de măsură a timpului („atât cât durează un gest”), o mișcare ce schițează o nouă realitate („câte un trup se desprinde din fiecare gest”). Un lanț de gesturi este scrisul, privit ca funcție eminentă umană. Iubirea e o intersecție a gesturilor, un amestec de gesturi („fiecare gest desprinzându-se câte un ciorchine întreg de gesturi, gesturi înmănunchiate câte douăzeci-treizeci, fiecare amintind de alte zece-douăzeci de cândva și așa mai departe...” (Galaicu 2024: 341)). Textul *gesturilor* este o consistentă poezie a apropiierilor corporale, a distanțelor epuizate, sau a modurilor în care se poate însuși „alfabetul arab al corpului singur” (Galaicu 2024: 327), o poezie spontană, turbulentă, ce își atinge apogeul estetic redând clipa când trupul, diluat în gesturi consumate, se transformă în nimic („...din așternut se desprinde o *formă goală*, care-i conține trupul din carne și oase, dar dematerializat până la expresia ultimă, până la gestul pur, băjbâind prin întunericul aurifer în căutarea ceasului...” (Galaicu 2024: 348)). Nimicul este gest încheiat, desăvârșire, mântuire sacră. Tentativa repetată a autorului de a se anula sau ...nimici reușește printr-un proces de dispersie a sinelui în morfologia textului. Personajul-narator al celor două romane nu este o entitate, ci o pluralitate umană: „pluralitatea eurilor este testată, experimentată, trăită cu intensitate în toate punctele de intersecție a literaturii cu viața.” (Corcinschi 2016b: 42). Dinamica textuală prilejuiește un schimb hedonic de replici între creator și cititor.

Conținutul eteroclit al textului probează tot felul de forme: este aranjat în coloane (*Figură în repaos*), înrămat, dispus în secvențe numerotate (*Singurul*

copil al unei familii numeroase), este poetizat, narat, dramatizat. Diverse coduri alternează de la pagina la pagină. Felurite voci și formule retorice intră în laboratorul creației (din basme populare (Galaicu 2024: 269, 364), Eminescu (p. 350), Kafka (p. 334), lecții de poetică narativă (p. 303, 360), de geografie, istorie, politică etc.). Această babilonie culturală/artistică și lingvistică poate fi foarte solicitantă (s-ar putea chiar bulversantă, indigestă) pentru un cititor începător, dar atractivă și savuroasă pentru inițiați. Limbajul epic, contaminat de alte diverse limbaje, a determinat exegeza să catalogheze textul ca fiind „un antiroman” (Șlehtițchi 2002: 155). Mecanismele de hibridizare și densitatea intertextuală transformă textul într-o irezistibilă jucărie a minții.

Cititorul descoperă, în conținutul celor două romane din ediția ne varietur *Times New. Roman 12/18* (Cartier, 2024), o istorie recompusă din fragmente asemeni unei construcții mozaicale în care fiecare piesă e un întreg în sine. Mitul devenirii personajului este parcurs de variate nervuri conceptuale, care ridică scrisul la statutul de eveniment ontologic. În orizontul artistic al unui *ludi magister* cum este Emilian Galaicu-Păun, lectura este o formă de (co)creație, este un joc cu reguli instabile, un act de eliberare prin excedarea tuturor structurilor fixe, mortificate ale literaturii.

BIBLIOGRAFIE

- Axinte 2024: Șerban Axinte, *Romanul ca po(i)etică*, prefață la Emilian Galaicu-Păun, *Times New. Roman 12/18*, Chișinău, Editura Cartier.
- Ciobanu 2024: „Referințe critice”, în Emilian-Galaicu-Păun, *Times New. Roman 12/18*, Chișinău, Editura Cartier.
- Corcinschi 2016a: Nina Corcinschi, *Cărțile care mă iubesc*, Iași, Editura Junimea.
- Corcinschi 2016b: Nina Corcinschi, „Textistențele corporalității”, în *Metaliteratură*, nr. 2, pp. 40-60, disponibil online: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/40_60_Textistențele%20corporalității.pdf, consultat pe 20 mai 2025.
- Galaicu-Păun 2024: Emilian Galaicu-Păun, *Times New. Roman 12/18*, Chișinău, Editura Cartier.
- Grati 2009: Aliona Grati, „Romanul *Gesturi* de Emilian Galaicu-Păun: o lume postbabelică”, în *Metaliteratură*, nr. 1-2, pp. 58-76, disponibil online: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/10.Romanul%20Gesturi%20de%20Emilian%20Galaicu_Paun.pdf, consultat pe 29 mai 2025.
- Șlehtițchi 2002: Maria Șlehtițchi, *Jocurile alterității*, Chișinău, Editura Cartier.
- Șlehtițchi 2018: Maria Șlehtițchi, *Romanul generației '80 (teză de doctor)*, disponibil online: http://www.cnaa.md/files/theses/2018/53327/maria_slehtitchi_thesis.pdf, consultat pe 20 mai 2025.