

THE PROPER NAMES IN THE NOVELS OF GHEORGHE CRĂCIUN

Mihai Ignat

Senior Lecturer, PhD, „Transilvania” University of Braşov

Abstract: This study refers to the regime of the proper names in the first three novels of the writer Gheorghe Crăciun, which make up a trilogy (even if not declared as such), in so far as characters, themes and modalities of expression migrate from one text to another: *Acte originale, copii legalizate* [Original Documents, Legalized Copies], *Compunere cu paralele inegale* [Composition with Uneven Parallels] and *Frumoasa fără corp* [Beauty without Body]. Although Crăciun is an author falling under the literature of the eighties, tributary to a postmodernist poetics, practicing an intertextual, metatextual, autoreferential and reflexive prose, the poetics from which the proper names come into existence eludes this paradigm and rather stems from one of his fetish writers, Radu Petrescu, to wit from a realistic perspective, of a relative discretion of the expressivity, void of the strong effects of an onomastics with visible semantism or with emphasized aesthetic relief. However, in some passages, these names have an intertextual or autoreferential function, which shows that the author's postmodernist vision contaminates, even partially, this compartment of onomastics, seemingly insignificant, yet likely to offer rewarding reading keys and openings. Anyway, also at this level, of the names of characters, Gheorghe Crăciun proves to be a lucid, consistent author, of a refined intellectuality and withal of the utmost authenticity.

Keywords: proper names, poetics, literature of the eighties, postmodernism, intertext.

Prima carte a lui Gheorghe Crăciun, *Acte originale/Copii legalizate* (1982), este relativ inclasificabilă, putând fi considerată fie o colecție de povestiri, fie un roman „modular” (critica oscilând și ea între cele două încadrări), inclusiv subtitlul fiind de natură să ambiguizeze formula: „Variațiuni pe o temă în contralumină”. Numele proprii, însă, intră într-o categorie clară, aceea ilustrată de un Radu Petrescu, de pildă – ceea ce nu e o surpriză, dat fiind că autorul brașovean e un emul al târgovișteanului –, adică a unei poetici (nedeclarate ca atare, dar asumate prin practica textului) a simplității și a ne-ostentativității: conform acesteia onomastica trebuie să fie „anodină”, uzuală, fără sens la vedere, la polul opus poeticii „baroce”, spectaculoase și cu sensul exhibit (ca în comedii, de exemplu). Numele protagoniștilor sunt Vlad Ștefan (iată, până și numele de familie e ca unul de botez), profesorul de desen, pictorul care scrie, respectiv Octavian Costin, inginer silvicultor, numit și Tavi sau Octav. Vlad, nu doar personaj, ci și unul dintre naratori (alternativ cu, din nou, același Octavian), are conștiința autoreflexivă a condiției sale „minore” pe care transformarea în poveste a propriei sale vieți o redimensionează, metamorfozându-l în „erou” (cu autoironia de rigoare): „Dacă este poveste ceea ce relatez, dacă pot fi numit eu însumi un erou. Hai să spunem atunci că eu mă numesc Vlad, să limpezim cumva confuzia aceasta. Eu, Vlad, fără alt nume. Cu eroismul meu cotidian, anonim și pedestru, eu mergând mai departe.” Iată, statutul său minor e asumat și prin reducția onomastică.

Soția lui Vlad e o anume Luiza, iar fiica lor se numește Tea; soția lui Octavian e Gabi, iar fiul lor se numește Filip. Nici celelalte personaje/nume nu sunt departe de această poetică a cvasi-anonimității (și a adecvării la orizontul autenticist al cărții), cu mici pete de culoare: tatăl lui Vlad este Antim Ion Ștefan, un căruțaș poartă numele de Ionică Vremir, brutăreasa clandestină a satului

Nereju – „Gălașa”; cele mai multe personaje sunt episodice: Luca, Gil (prieten al celor doi eroi naratori, bătrânul Luță Milente și Zamfira Milente, doctorul Mișu Polux (care, cum îi spune și numele, are origine greacă – aflăm, chiar eteristă), Lucilius e profesorul de latină (aici sesizăm o deraiere de la pomenita poetică a autenticității, în măsura în care potrivirea dintre nume și profesie denotă mai degrabă o perspectivă „accentuată”, intenționat „expresivă”); mai apar, tot în treacăt, moș Pavel Herțiu, Andrei Dorin Malișki, prof de sport din Brăila și bătrânul poreclit Tatu (pe nume Constant, de fapt, astfel că Vlad, pe bună dreptate, se întreabă care e legătura între poreclă și nume). La finalul cărții, pe două pagini, naratorul enumeră personajele, surprinzându-le în momente specifice ocupațiilor lor, ca o trecere în revistă retrospectivă – densitatea numelor proprii din aceste două pagini contrastând cu rarefierea numelor și a numirilor din restul textului.

Fuga de convențional reprezintă una dintre mizele majore ale acestei cărți („Cum aș putea să fac să scap dintre convenții și să evit ca el [un personaj] să devină un semn al convenției mele?”, se întreabă unul din naratori la un moment dat), ceea ce se răsfrânge și la nivelul onomasticii. Pe aceeași linie a evitării „literaturii” ne pune și o precizare metatextuală precum următoarea: „Nu este un roman, e un text construit în modul cel mai simplu care nu face altceva decât să urmărească apariția și dispariția cronologică a evenimentelor, e un fel de jurnal care iată continuă să se constituie în directă legătură cu existența ei de unic deocamdată cititor al meu sub directa influență a pasiunii mele care nu are nevoie de scrisori de dragoste care refuză ideea unui epistolariu și care vrând-nevrând se literaturizează sub ochii noștri uimiți, căci totuși ce avem de pierdut?”

În cele din urmă, cele 13 proze pot constitui un roman, fie și modular, pentru că sunt urmărite aceleași personaje principale, pentru că există un minim parcurs al celor doi eroi (întoarcerea din armată, cunoașterea femeii care devine soție – la Vlad Ștefan, cele două personaje-narator, toposul identic – Nereju, dar și Tohanul).

Compunere cu paralele inegale (1988) reia formula fragmentară, modulară, precum și câteva dintre personaje, deși acestea rămân fie în textul-prolog (*Alte copii legalizate* – titlul trimite direct la cartea precedentă), fie sunt doar pomenite: Vlad Ștefan, soția sa Luiza, fiica sa Tea, precum și Octavian Costin. Nu lipsesc nici referințele intertextuale la cartea celor doi eroi-naratori, *Acte originale, copii legalizate*, citată greșit de un personaj: *Acte personale, documente legalizate*; mai mult, e menționat și Gheorghe Crăciun, ca prieten al lui Octavian, filolog și scriitor.

Evident poetica onomastică se păstrează, cu mici inflexiuni expresive, care pigmentează orizontul relativ anodin al acestui palier: nea Gogu Misir, cârciumar pe plajă (în proximitatea menționării sale, o notație semnificativă, care printr-o serie de nume proprii îl implică intertextual pe Caragiale: „Seară, căldură mare, Caragiale. Acolo, lângă Agenția O.N.T., o terasă cu bere. Pe la mese Mitică, Fănică, Georgică și Costică. Acolo mâncase și el azi la prânz.”); Dionisie Bâlc, student la petrol și gaze (căsătorit cu o anume Sena), prieten cu Teohar Maximov, care e numit și „Dionis” (din evident reflex cultural) sau chiar „Dio” – așa cum Teohar e numit și „Hari” și „Teo”; milițianul Harbăță Mitache, cel care-l controlează pe Dionisie; Liana Șanta, profesoară – în contextul prezentării căreia, naratorul își permite să introducă o frază care consemnează, la grămadă, câteva nume proprii de evidentă expresivitate și ironie: „Sfielnică, bălaia dascăliță era numai în aparență un om timid, supus, retras, resemnat. Potențialul ei de energie și incisivitate nu se manifesta niciodată în ședințe, în cercuri, în consilii, în discuțiile întâmplătoare cu centaurul Piți Căruntu, coordonatorul, cu onctuosul Tică Mejniță, adjunctul lui, cu rigida Violeta, secretara, cu mămoasa domnișoară Aneta Bojoc, inspectoarea de zonă.”

Iubitul Lianeii e psihologul Laurian Conțescu, deloc surprinzător numit „Laur”, căci prescurtările, hipocristicele, diminutivările (așa cum deja am remarcat) reprezintă un loc comun al modului de apelare – și cărora li se adaugă: „Roni”, de la „Aron” (prieten al lui Laurian), „Relu”,

de la „Aurel” (adresantul celor două scrisori ale obscurii D., găsite de Vlad Ștefan), „Gil” sau „Virgi”, derivate din Virgil (Bratu), pictor pomenit cu totul expeditiv drept „Gil” în prima carte a lui Crăciun (și căruia Octav, într-o scrisoare, i se adresează, ironic, ca unei triple entități reflectate de cele trei nume: „Da, domnule! Da, domnilor Virgil și Gil și Virgi!”), „Ița”, derivat din „Voichița”, numele iubitei dezavuate a lui Virgil, „Tibi”, derivat din „Tiberiu” Parasca, fost coleg al lui Virgil (apariția trecătoare a acestuia rămâne legată și de savurosul text al invitației sale de nuntă, în care efectul satiric are drept principală sursă tocmai numele proprii, de o prețiozitate ridicolă – accentuată de asocierea cu nume „populare”: „Onor Familiile Maria și Tancred Parasca – Adelina și Gică Capsali, au deosebita plăcere a vă comunica celebrarea căsătoriei oficiale și religioase a preaiubiților lor fii Graziela și Tiberius care va avea loc în duminica zilei de 17 iulie 1985 la orele 13 în sfânta biserică creștin-ortodoxă din localitatea noastră etc.”). Laurian va divorța de Liana și va avea o nouă iubită în Micaela, cu care va repeta eșecul afectiv.

Se mai perindă și alte nume (care rămân mai degrabă semne particulare ale textului decât personaje), gen: Sincu (nepotul lui Teohar), Paula (soția nepotului), Dan (vărul de la țară al acelui Teohar), bătrânul Tuțu, Fany – fosta soție a lui Teohar, Dorel Arnăutu, fost coleg de școală al lui Laurian, alt personaj episodic (ca majoritatea, de altfel), meteorica Ela, mama Tina (mama lui Laurian), o anume Dania (aici personaj mult mai obscur decât cunoscuta Dania a lui Anton Holban), Florica, eroina unei istorii condensate, aproape senzaționaliste (naște un bastard, e violată etc.), Vasile – fratele Floricăi, tehnicianul Pavel, cu care Florica are o legătură; Mircan merceologul, pasionat de Paul Georgescu și colocatarii lui Virgil: Mituș, fost ceasornicar, studenta în matematici Cristina și Aglaia, văduva unui ofițer de artilerie. Efectul de real căutat (și) prin prezența unor nume relativ obișnuite crește prin inserția unor referințe culturale autentice (cum ar fi menționarea unui articol al lui Eugen Simion despre Alexandru Mușina sau referința explicită la *Dafnis și Cloe* de Longos, roman pe care *Compunere cu paralele inegale* îl și rescrie potențând dimensiunea existențială și senzorială); în acest context, jocul imaginativ al lui Laurian, care, pornind de la constatarea că „Migrena este o durere prea feminină, ar fi avut nevoie de alt cuvânt.”, transformă denumirea indispoziției într-un personaj, respectiv într-un nume propriu („Migrena putea fi și un nume de fată, așa cum ai spune Selena, Polena, Elena, Milean. Un cuvânt cu sunete clare, ușoare, nocturne, promițătoare.”), amintește de ludica prelucrare a aceluiasi substantiv comun din *Dicționarul onomastic* al lui Mircea Horia Simionescu, respectiv trimite la un alt orizont, cel caragialian, al utilizării onomasticii. Dar cum acest procedeu apare aici relativizat prin atribuirea sa unui personaj și are și caracterul unui „accident” în context, el denotă o excepție care, pe cale de consecință, întărește regula regimului „comun” al numelor proprii, respectiv a ceea ce Mihaela Ursa numește „o poetică a derizoriului”¹ manifestă, iată, și în stratul onomastic. Dar acestui regim al derizoriului Gheorghe Crăciun vrea să-i confere (deci implicit elementelor antropomorfe), prin procedee de factură postmoderne, o redimensionare, o importanță mai mare decât aceea acordată de obicei, aspect surprins, între alții, de aceeași Mihaela Ursa (cu referire expresă la *Acte originale, copii legalizate*, dar prezent și în următoarele două cărți): „Procedeele, în aparență excesiv estetizant, este, după mărturia autorului, unul menit să prindă, în «orbul păienjenis» al vorbelor «lucrul însuși», care «se va înscrie și se va descrie singur». Întâlnim aici, în metafora «orbului păienjenis» de cuvinte, figura paralelă «năvodului» cu ochiuri mici care, la Mircea Nedelciu, reprezintă instrumentul favorit al optzeciștilor interesați să «rețină» viața în toate detaliile și haosul ei. Alegerea unei poetici a transformării minorului în major capătă acum o altă semnificație: ea este singura capabilă să creeze acel «orb păienjenis» de vorbe, receptacolul necesar al substanței, al lucrului însuși, fără a constitui însă și condiția suficientă «prinderii»

¹ Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Paralela 45, Pitești, 1999, p. 129.

acestui din urmă, așa cum pare să avertizeze, cu reticență, naratorul la finalul volumului: «Totuși lipsea ceva.»².

Frumoasa fără corp (1993) e romanul care întregește proiectul lui Crăciun, căci se păstrează, rafinând-o, formula anterioară, și reapar personaje precum Octavian, Vlad Ștefan, Gil, Luiza, Tea, primele trei având și funcția de „reflectorii”, deținută și în cele dintâi părți ale trilogiei. În esență, și discursul și temele (precum și tipul de nume) sunt reluate, cu nuanțări și cu amplificări – cu o notabilă noutate, a imaginii „frumoasei fără corp”, preluată de la Eminescu (originea e validată și de faptul că unul din personajele nou-apărute se numește... Miron), decriptată de comentatori în principal drept metafora condiției literaturii ca „metodă a redescoperirii corporalității”³, a condiției paradoxale care înseamnă vânarea autenticității realității/corpului prin instrumentul evanescent și impalpabil al literei (nu întâmplător, în ultimul fragment al romanului, înainte de Epilog, în confesiunea „directă” a autorului însuși, este inserat eseul publicat în revista „Astra” și intitulat „Trup și literă”). Pe de altă parte, metafora „frumoasei fără corp” trimite și la condiția himerică a trupurilor de femei prezente în imaginarul acestui text, himerică din perspectiva personajelor masculine care le urmăresc, le „citesc”, dar nu ajung să le atingă, astfel acestea păstrând un paradoxal statut i-material, în ipostaza unei decorporalizări cu atât mai stranie cu cât aceste femei sunt în proximitatea bărbaților. Cu doza de erotism aferentă, imaginea acestor personaje feminine reprezintă reflexia lor în conștiința unor personaje masculine: Olimpia Ionescu, tânăra de 24 de ani, despărțită deja de soț (un anume Laurențiu) și având un băiat – se reflectă în „oglindea” minții lui Octavian, iar când își spune numele, începe cu hipocoristicul, cu varianta familiară a numelui: „Femeia îi întinsese băiețește mâna, spunându-și tare numele: Olimpia, Pia Ionescu.” Miron Aldea, „doctorașul cel nou”, și Gil, profesorul de desen, sunt fascinați de-a dreptul de către Ioana, Ioana Jighira, preafrumoasa soție a lui Casian Jighira, antrenor de fotbal, iar Vlad Ștefan o urmărește pe chelnerița săsoaică – dar cu un nume deloc săsesc, Adela. Iată, de pildă, percepția lui Vlad asupra acesteia din urmă: „Adela era altceva, o himeră a simțurilor, o iluzie a obișnuitului. O frumusețe atât de particulară, că mulți, cei mai mulți oameni ar fi putut-o confunda cu oribilul exotism.” Caracterul „imaterial” al Adelei rezidă în faptul că Vlad rămâne în perimetrul observației, al privirii (oricât de acaparatoare și senzuală ar fi aceasta); chiar și când o pune în contrast (livresc) cu Cloe (căci, aflăm, Vlad a rescris romanul lui Longos – deci aici avem o trimitere intertextuală, prin atribuirea *Epurei pentru Longos* din *Compunere cu paralele inegale* unuia dintre personajele care străbate toate cele trei romane ale lui Gheorghe Crăciun), Adela rămâne în acest „prizonierat” al privirii: „Impalpabila Cloe și atât de materiala Adela. Deși nici în cazul micuței săsoaice lucrurile nu arătau cu mult altfel. Chiar dacă vie și tangibilă, tânăra chelneriță își vădea existența tot grație unei lecturi. Pentru a exista cu adevărat, este întotdeauna nevoie să te descopere cineva. Viața ta se scurge între oameni, dar dacă nimeni nu știe să te citească, să te vadă, să-ți împrumute puțină căldură din sufletul lui se mai poate oare spune despre tine că trăiești?” Analogia dintre lectură și dimensiunea existențială (de fapt conexiunea lor prin ideea că existența trebuie „citită”, altfel rămâne o „frumoasă fără trup”) o dematerializează pe Adela și o asociază, paradoxal, cu personajul Cloe, deși observația de plecare fusese aceea a diferenței ontice dintre cele două. În fapt, Cloe și Adela rămân la fel de îndepărtate de Vlad, rămân amândouă „litere”, nu „trup”. În acest context, același Vlad reflectează și asupra numelui eroinei, care inițial i se pare nepotrivit, prea grav și „matur” pentru aproape o adolescentă, iar după aceea, prin descoperirea filtrului livresc (reprezentat de omonima „Adela” a lui Ibrăileanu), îl consideră de asemenea nepotrivit prin comparația cu datele personajului de secol XIX (după cum se va vedea

²Ibidem, p. 127.

³ Mihaela Ursa, *Gheorghe Crăciun*. Monografie, Ed. Aula, Brașov, 2000, p. 41.

din citat, aici autorul – sau personajul? – comite o eroare plasând eroina lui Ibrăileanu la începutul secolului XX, deși epoca din romanul criticului este evident aceea a mijlocului de secol XIX): „El se bucura ca un prost, făcea glume ca s-o vadă pe Adela râzând, își pierdea cumpătul, uita de prezența Luizei și nu înțelegea nimic din privirile suspicioase și tăcerea fetei, pe care le considera niște obișnuite capricii copilărești, urmărindu-și mai departe fantasma, gândindu-se că în ființa pe care o avea în față totul era într-o perfectă armonie: figura, mersul, zâmbetul, glasul, până și numele. Cu toate că «Adela» era un nume parcă prea serios pentru o fată ca ea. Prea grav, prea femeiesc. Dar într-o dimineață își adusese aminte de Ibrăileanu și-și spusese că intuiția bătrânului critic n-avea cum să dea greș. Să recitească romanul? Să-și complice și mai mult situația, conferindu-i, poate fără să vrea, și o pretențioasă notă livrescă? Însă în ce măsură ar fi putut semăna Adela lui, o copilă naivă, abia ieșită de pe băncile școlii, cu o tânără femeie divorțată, aparținând high-life-ului din Moldova începutului de secol?”

Ioana e altă „frumoasă fără corp”, altă femeie „intangibilă”, pentru Gil de data aceasta, ca și pentru doctorul Miron Aldea. În mod ironic, fiecare personaj tânjește după altcineva: Anda după Gil, Gil după Ioana, Nina după Vlad, Vlad după Adela; poate că și Marcela, nepoata lui Gil, după Gil (el însuși încercat de tentații incestuoase).

Schimbând unghiul, se poate repeta ideea afirmată cu privire la primele două romane, aceea că, exceptând aceste personaje de o anumită consistență, urmărite asiduu de Gheorghe Crăciun (Octavian, Vlad, Gil, plus cei câțiva „sateliți” din jurul lor), avem de-a face nu atât cu personaje „în carne și oase”, cât cu nume, cu menționări fugare de antroponime. Iată o listă, incompletă, dar relevantă a acestora: Eliana, sora decedată a lui Gil, Ilarion Plopșor, „stâlp al puterii locale”, Grigore Milente și fiul său, Luță (alt personaj migrat din romanele anterioare), bătrâna Ța'urica (de asemenea personaj recurent) – femeia strângătoare, îngrijitoarea de la ocol, care „ascundea un personaj memorabil”, remarcat de Octavian, mama lui Păvălucă dulgherul; apoi cu totul trecător pomeniții, de aceeași Ța'urica, Vasilca, Costache și Boilă; Oncioiu, secretarul Sfatului, apărut pe post de birjar; „omulețul cel spân”, Cristache Heruvul, nebunul satului; bunicul Șerban (al lui Octavian), Badiu lui Toader, cel la a cărui moarte asistă Pia; doctorul Tureac, Gălașa, brutăreasa, Știrbescu, popicarul, Macovei, „colegul de istorie” al lui Vlad Ștefan, Marinache șoferul; nea Griguță, „pedagog de școală veche”; popa Vasilatos, deținătorul „Bibliei păgâne” a satului, de fapt un studiu sociologic realizat de o echipă condusă de Dimitrie Gusti (la menționarea lui Vasilatos, Vlad exclamă „auzi ce nume!”, dar fără să explice sursa nedumeririi), preoteasa, coana Lambreta (mai degrabă numele acesta are o rezonanță aparte); Vasilică Mărunțelu, băiețelul înecat (să regăsim aici, în „Mărunțelu”, nume cu semantism explicit, o sugestie cu privire la destinul „mărunt”, meschin al copilului care piere înecat?); Viorel Grimalschi, pictor din capitală, menționat pentru că a lucrat la restaurarea zugrăvelii bisericii din Nereju; moș Andone Probotă, popa Zăbavă; Antim, tatăl lui Vlad; un anume Naforniță, zis „Niță”, doctorul Gavrea, Michel, iubitul din Paris al Ioanei; șeful de sală Tudorică Liliac, „impunătoarea doamnă Mari” (asistentă-șefă), doctorul Carabageac (alt nume mai puțin obișnuit, atașat unui personaj care, deși episodic, e memorabil prin vorbăria sa frivolă); Sofica și Lina lui Dumitrică, femei simple surprinse de Vlad într-o conversație reprodusă cu inflexiunile regionale cu tot; învățătorul Știrbescu; Nichita Cristescu, pădurar; Nina, învățătoarea atrasă de Vlad Ștefan; bunicul Gheorge și bunicul Moise – bunicii lui Gheorghe Crăciun însuși, pomeniți în confesiunea din final.

Uneori menționarea unor nume se face grupat, iar în astfel de situații fraza capătă o anumită „greutate”, ca și cum densitatea existențială/biografică ar crește prin densitatea antroponimelor: „Lumea lui [Octavian] însemna acum nerăbdarea, dorința să întâlnească un cunoscut, un om, și asta cât mai repede, să-i vadă numai decât pe moș Luță sau pe învățătorul

Știrbescu, să stea de vorbă cu Vasile Dâlgă sau cu Oncioiu, secretarul Sfatului, să-i iasă în față Oica, fata Gălașei, pe care poate n-ar mai recunoaște-o, dar să găsească pe cineva, pe oricine, pe sergentul Tomiță sau pe Savel cel ciung și nebun, căci nu mai suporta îngrijorarea ce i se cuibărise amețitoare în trup chiar din clipa în care mașina plecase și el rămăsese în soare, la marginea șanțului, învăluit în fumul de motorină arsă și-n perdeaua de praf ce si se așternea încet în păr, pe mâini, pe buze.” Același efect îl are trecerea în revistă a numelor acelor personaje din viziunea atmosferei din crâșma de odinioară, viziune aparținând aceluiași Octavian: Laie Șură, Haralambu, feciorul lui Nistor Găvan; Sofon, țiganul Eftimie Trandafir ș. a.; aici e de observat coloratura etnică și populară, care asociază personajele mediului pe care-l reprezintă. Din același registru face parte dialogul „omulețului cu cizme roșii”, fost activist, cu un anume Ghiță, când relatează momentul împrumutării: „Avădanei Vasile, Avădanei Iliodor, Antofi Neculai, Botezan Milian, Boala Victor, așa-l chema pe unu Boala Victor, auzi! Țiu minte numele ca atunci, cum să le uit?”; personajul se dovedește receptiv la expresivitatea semantică a numelor („Boala”) ori la diferența dintre numele „civil” și poreclă, așa cum o arată și pasajul în care relatează discuția cu o bătrână ce își revendică identitatea nu de la numele din buletin, ci de la supranume, ca fiind „mai personal”: „Cum te cheamă, mătușă, îmi îndulcesc io vocea, că mi-era și milă de ia. Ilinca, dom priceptor, Ilinca lui Cerchez, da' lumea îmi zăce Boșcuța, așa să mă scrii! Păi, nu pot, lele Ilincă, nu pot, că numele matale ie ăl din bolintin, așa iești și la Sfat, așa ie și la mine pă listă. Da' baba ți-ai găsat, a ținut-o una și bună că io să-i scriu iei acolo polecra. I-am scris-o, dă-o-n brânză, dacă așa a vrut.”

Octavian își dovedește și el încă o dată sensibilitatea onomastică, atunci când comentează numele de pe firma fostei crâșme, „La Ene Rancea”: „Iată un nume ciudat, însă nu imposibil: Ene Rancea. Și iată-l, după un scurt moment de chibzuială, și pe purtătorul acestui nume: un bărbat în floarea vârstei, înalt și gras, cu o față rotundă (...).” În paranteză fie spus, ciudățenia numelui nu e atât de pregnantă pe cât o subliniază personajul, dar importantă aici e atenția acordată dimensiunii onomastice.

Dintre personajele episodice, memorabile rămân Casian Jighira, antrenor de fotbal și soț al râvnitei Ioana, portretizat simili-satiric și purtând un nume și un prenume particulare, respectiv George, o apariție cu valențe „spectrale” sau oricum bizare (apare și dispare, emite replici ciudate), întâi în prima parte a romanului, când Octavian îl vede scriind, într-o cameră a casei unde locuiește Pia, apoi la cabana unde are loc chefurile la care Ioana face furori, apoi în stațiunea balneoclimaterică, atunci când Vlad o urmărește pe Adela înotând. Devine repede evidentă sugestia că George nu e altul decât autorul însuși, care se proiectează pe sine în ficțiunea proprie, făcându-se receptat de către personajele-reflector, sugestie ce se bazează nu doar pe ocupația de scriitor a personajului, ci și pe faptul că se numește „George” – varianta urbană a lui „Gheorghe”. Spre confirmare, ultima parte a cărții, „Lepădarea de piele”, nu e altceva decât o confesiune directă a autorului-personaj, care își întărește statutul simili-real atunci când își reproduce propriul eseu, „Trup și literă”, apărut în revista „Astra” și exprimând explicit viziunea pe care implicit o construiește ficțiunea *Frumoasei fără corp*. Această viziune o exprimă cu precizie Mihaela Ursa în binecunoscutul studiu: „Neputând să refuze vârsta în care s-a născut, scriitorul încearcă să descopere punctele energetice ale epocii sale devitalizate, învățând din nou exercițiul percepției și al senzației. Iar metoda la care se oprește abandonează interesul pentru transformarea minorului în major în favoarea redescoperirii *trupului*, a ceea ce este exemplar; cărțile sale povestesc despre iubire în intenția de a restitui relevanța literaturii «senine» despre iubire, cu alte cuvinte, afirmă lumi virtuale, simulacre ale unei vârste a inocenței și a seninei naivități, propunându-le cu gravitate ca lumi viabile, ale «corpului regăsit».”⁴

⁴Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999, p. 133.

Dacă ar fi să tragem o concluzie, ar trebui să cităm o observație a lui Andrei Bodi, care poate fi aplicată și condiției onomasticii lui Gheorghe Crăciun: „Idea care ar defini această proză este a unei *pluralități fertile*, contradictorie, asumată și contradictoriu asumată. În ce ar consta această *pluralitate fertilă*? În coexistența în text a unei atitudini ontologice conservatoare pe care se suprapune utilizarea experimentală a celor mai noi, pentru proza românească, tehnici postmoderne.”⁵; „Ceea ce am numit pluralitate fertilă se ilustrează prin suprapunerea imperfectă a elementelor postmoderne asupra unui text dominat de valorile existențiale conservatoare: proprietatea, tradiția, familia. (...) tensiune la cote înalte între esența concepției despre viață a autorului și experimentalismul său literar manifest, tensiune care, cred, traversează la diferite niveluri întreaga operă în proză a autorului.”⁶ Prin urmare, dacă tehnicile discursive ale acestei proze au complexitatea și rafinamentul orizontului lor postmodern, numele proprii țin mai degrabă de atitudinea ontologică de tip conservator, aceea care presupune o poetică a lipsei de ostentație (cu mici excepții), a derizoriului, pe care la celelalte nivele decât acela al numelor proprii încearcă să-l convertească în semnificativ, așa cum observă și Mihaela Ursa când se referă expres la *Frumoasa fără corp*: „Este evident că Gheorghe Crăciun pornește de la o poetică a derizoriului pentru a o refuza, din ce în ce mai explicit, cu nostalgia unei alte vârste a scrisului, sau cu intenția de a recupera o substanțialitate pierdută a scriiturii.”⁷

BIBLIOGRAPHY

- Bodi, Andrei, Moarcăs, Georgeta (coordonatori), *Trupul și litera. Explorări în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, I, Ed. Fundației Pro, București, 2003
- Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989
- Ursa, Mihaela, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Paralela 45, Pitești, 1999
- Ursa, Mihaela, *Gheorghe Crăciun*. Monografie, Ed. Aula, Brașov, 2000

⁵ Andrei Bodi, „Pluralitatea fertilă în *Scene pregătitoare pentru o aventură* de Gheorghe Crăciun”, în Andrei Bodi, Georgeta Moarcăs (coordonatori), *Trupul și litera. Explorări în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, p. 86.

⁶ Ibidem, p. 89.

⁷ Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999, p. 129.