

<https://doi.org/10.52505/llf.2026.1.01>  
CZU: 821.135.1(478)-32.09(091)

## PROZA SCURTĂ DIN BASARABIA. FAȚĂ ÎN FAȚĂ CU „NOUL EPOS” (1940-1990)

**Alexandru BURLACU**

Doctor habilitat în filologie, profesor universitar  
E-mail: [alexandru.burlacu@sti.usm.md](mailto:alexandru.burlacu@sti.usm.md)  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9494-1849>  
Universitatea de Stat din Moldova,  
Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”  
<https://ror.org/0475kvb92> (Chișinău)

## SHORT PROSE FROM BESSARABIA. FACE TO FACE WITH "THE NEW EPIC" (1940-1990)

### **Abstract**

This article examines Bessarabian prose over a period of five decades, emphasizing the catastrophic consequences of proletcultism. Socialist realism, especially in the aggressive Zhdanovist form during the first post-war decade, is characterized by the break with tradition, the politicization of the literary creation, and the pressure of censorship. Khrushchev's "thaw" briefly encouraged a gradual return to certain forms of normality within the pseudo-democratization of society, followed by the restoration of a neo-Stalinist ideological climate under Brezhnev's regime. Short prose, like other literary genres, was conceived not only as a "weapon" of communist propaganda and a field for exploring the "new epic", but also as a means of distancing itself from socialist realism through the assimilation of various forms of modernism. The phenomenon is specific to rural prose characterized by a neo-Sămănătorist orientation. The protagonists of rural prose belong to a traditional, predominantly peasant typology, although they manifest themselves in atypical ways. Short prose is analyzed both in its essential stages of development and in its fundamental tendency to function as a breach in the dogmatic monolith of socialist realism, with emphasis placed on innovations in content and narrative technique. The prose writers of the 1960s proved receptive to various experiments and innovations of the time, assimilating modern techniques such as the stream of consciousness and interior monologue (Joyce), involuntary memory (Proust), Hemingwayan dialogue, and symbolic suggestion. All these are integrated into a broader framework of ethical concerns and the so-called "ethical maximalism". As a rule, in a normal literary context, crises of conscience are generally associated with intellectual protagonists. This is the stage dominated by defeated and disillusioned characters.

**Keywords:** proletcultism, socialist realism, rural prose, positive heroes, defeated characters.

### Rezumat

În acest articol este examinată proza basarabeană pe parcursul a cinci decenii, insistându-se asupra consecințelor catastrofale ale proletcultismului. Realismul-socialist, în forma agresivă a modelului jdanovist, mai cu seamă în primul deceniu postbelic, se caracterizează prin ruptura cu tradiția, politizarea actului de creație și presiunea cenzurii. „Dezghetușul” lui Hrușciiov favorizează pentru scurt timp revenirea treptată la anumite forme de normalitate în cadrul pseudodemocratizării societății, urmată de restaurarea unui climat neostalinist sub regimul lui Brejnev. Proza scurtă, ca și alte genuri literare, este concepută, nu numai ca o „armă” de propagandă a politicii comuniste și ca un șantier de explorare a „noului epos”, dar și ca o formă de distanțare de realismul socialist și de asimilare a diferitelor forme de modernism. Fenomenul e specific prozei rurale caracterizate prin neosemănătorism. Eroii prozei rurale aparțin tipologiei tradiționale, cu precădere țărănești, dar aceștia se manifestă atipic. Proza scurtă e prezentată în momentele esențiale și în tendința ei fundamentală ca breșă în monolitul dogmatic al realismului-socialist, prioritate acordându-se, într-un caz sau altul, noutăților de conținut sau de tehnici narative. Prozatorii șaizeciști sunt receptivi la variate experimente și inovații, mode ale vremii, asimilând o artă a transfigurării moderne prin utilizarea fluxului de conștiință și a monologului interior (Joyce), a memoriei involuntare (Proust), a dialogului hemingwayan și a mecanismului sugestiei simbolice. Toate acestea se manifestă pe fondul căutărilor etice, al așa-zisului „maximalism etic”. De regulă, într-o literatură normală, problemele de conștiință aparțin „eroilor intelectuali” (formulă îndrăgită în epoca stagnării). Este etapa în care domină figura învinsului și a ratatului.

**Cuvinte-cheie:** proletcultism, realism-socialist, proza rurală, eroi pozitivi, învinși.

*Realismul-socialist*, după Lunacearski, se distinge de cel burghez prin caracterul său revoluționar, el surprinde realitatea nu pur și simplu așa cum pare să fie, ci cum va fi în virtutea dinamicii istorice. E o teză care va fi „dezvoltată”/completată pe parcurs cu ideea „optimismului istoric”, cu nuanțările specificului național, iar spre sfârșitul anilor '80 se inventează teoria „realismului-socialist ca sistem deschis”.

Orice literatură are la bază o filozofie, un sistem de convenții, de ideologii, generând o imagine globală a lumii. Noua literatură realist-socialistă, dominantă în perioada de existență a regimului totalitar, îl pune în centru, încă de prin anii treizeci ai secolului trecut, pe așa-zisul „om viu” („omul jiu”, în limbajul epocii), tratat, în romanele lui Mihail Bulgakov, ca un lumpen agresiv. Acest „erou al vremurilor noi”, în „era ticăloșilor” (M. Preda) este, într-un anume fel, exponentul noii politici, un *Om-omulean cu numele Ivan* (I. Canna), care nu minimaliza esența brutală/barbară a filozofiei marxist-leniniste. Este o perioadă în care se adoptă și se impune, într-un mod dictatorial, modelul jdanovist (1946-1948), formal renegat în anii „dezghetușului”/

destalinizării inițiate de Hrușciov, dar perpetuat, mai subtil-dogmatic, delicat-grozav, pe vremea lui Brejnev, perioadă în care se (re)instalează treptat „glaciația neostalinistă” și în care e promovat dezideratul „națională prin formă și socialistă prin conținut”. Altfel spus, timp de jumătate de secol, realismul-socialist s-a aflat într-o formă sau alta de hibernare vigilentă. Exemplare în acest sens sunt romanele *Podurile* (1966), de Ion C. Ciobanu, „o carte paradoxală” (V. Beșleagă), în care este probat modelul crengian în contextul „vieții noi”, sau *Badea Cozma* (1974), de Gheorghe Malarciuc. Arta comunistă, cum se știe, e tentată de monumentalism și gigantism, în care sublimul e confundat cu imensitatea cantitativă, iar genul scurt este conceput ca șantier de explorare a realismului epoeic.

Literatura, nu numai din „obsedantul deceniu” (Marin Preda), e concepută ca „armă de propagandă”, marcând o ruptură prăpăstioasă cu tradiția națională, prin promovarea acelui „homo moldovanus” (Octavian Țicu), o variantă a lui „homo sovieticus”, pe care nimeni nu l-a văzut în carne și oase. În centrul prozelor semnate mai întâi de transnistreni, numiți „șanțiști”, apoi de basarabeni, se află un soi de lumpen, ilustrat, între altele, de Ion Constantin Ciobanu în romanele sale antiromânești: *Codrii*, vol. I-II (1954, 1957), *Podurile* (1966), *Cucoara* (1975), *Podgorenii* (1982). De altfel, conflictul dintre basarabeni și „șanțiști” e mult mai grav decât reiese din memorialistica protagoniștilor. „Șanțiștii”, scrie Ion Druță, erau „convinși că toți basarabeni sunt sau caută să fie trădători. Ba chiar ne considerau, în genere, de alt neam...” (2018, p. 19), adică români, cuvânt care îi scapă scriitorului ajuns la senectutea sincerității.

Puțina proză „neangajată direct la tiparele realismului-socialist”, remarcă Andrei Țurcanu, exersa

cu zel în fâgașul estetismului monumental al omului mic de la sat, specific pentru schițele literare de debut ale lui Ion Druță de genul *Rubanca* și *Sacul mătușii Irina*, având exponenți redutabili, mai ales, în cadrul curentului șaizecist al *prozei rurale* din literatura rusă. Când mai târziu, Vasile Vasilache mărturisea într-un interviu că literatura sovietică moldovenească a ieșit din *Sacul mătușii Irina*, nu exagera deloc. Numai că ceea ce a ieșit din sacul mătușii a rezonat foarte curând cu idealul oficial colectivist-utopic al *omului nou* (2025, p. 7).

„Noua literatură” începea de la zero, o literatură a clișeelelor, proletcultistă sută la sută, centrată pe „chipul comunistului”. Proza scurtă e „făcută de autodidacți” (Chiper 2004, p. 12), care mizau pe oralitate, pe inocența sentimentală, pe elementaritatea limbajului, pe amestecul de etnografie și istorie, biografie și idilism, care se pot explica, la urma urmelor, prin rupturi/conexiuni rizomice, prin mitologia românească și inconștientul colectiv. **Mioritismul**, mult parodiat de postmoderniști, este o dimensiune definitorie în proza rurală a șaizeciștilor. „Printre caracterele fundamentale ale literaturii basarabene este și **regionalismul** cu cunoscutul accent pus pe etnic, cultural, pe inconștientul colectiv ce hrănește subtextual tradiția. **Tradiționalismul** basarabean, care se impune autoritar dincolo de orientări și mode [...], trebuie văzut în

toate manifestările lui ca o *vis regenerativa*, ca un spațiu securizant, ca un fundamental *modus vivendi*” (Cimpoi 2002, p. 14). Astfel, tradiționalismul lui Vasile Vasilache, Ion Druță sau Vlad Ioviță apare, în fond, ca o formă de modernism.

Literatura basarabeană, de la o margine a românismului, este în linii mari, ca și cea ardeleană, de la altă margine, o literatură regională, dar regionalismul acesta nu se închistează într-un cerc închis, ci este deschis, receptiv, asimilator de formule înnoitoare. Proza basarabeană a „moștenit contemplativitatea, paseismul, înclinarea spre poetizare și umor bonom, caracterul domol, static al narării” (*Ibidem*, p. 14), dar și alte note specifice ale spiritului moldovenesc, sensibilitatea și viziunea mioritică, varietatea formulelor narative, oralitatea folclorică și cultul povestitorului, „tipul de prozator preferat fiind acela de **povestitor**” (*Ibidem*, p. 12).

Reflectând asupra mioritismului, autorul *Istoriei deschise*... consideră că acesta se confundă cu „**moldovenismul** și în particular cu **basarabenismul** care pune un accent puternic pe **a fi**” (*Ibidem*, p. 11). Așadar, structura sufletească a prozatorului basarabean este una paradoxală, „îmbinând tipul naiv, corespunzător unui *homo naturalis* (sau *homo folcloricus* în plan artistic), cu tipul paroxistic al exilatului care se află mereu într-o situație-limită, la ultimul hotar al stării poetice, cum spunea Emil Cioran” (*Ibidem*, p. 12). Aceste caractere fundamentale se manifestă atât în obsedantul deceniu, cât și în anii „dezghețului” sau „stagnării”, diferențiate prin intensitatea lor mai mare sau mai mică. La diferite etape, unul și același mit fundamental al transhumanței își află soluții originale de la M. Sadoveanu la I. Druță. În anii stagnării, tendința de degradare a fizionomiei/spiritului național este ilustrată exemplar în *Toiagul păstoriei* (1984) de I. Druță. Figura acestui „bonus pastor” și, în genere, a bătrânilor în proza șaizecistă, între care Badea Cireș din *Bătrânețe, haine grele*, Badea Zânel din *Frunze de dor*, moș Mihail din *Sania*, din prozele lui Druță, are ceva ce se va regăsi în Onache Cărăbuș din *Povara bunătații noastre*. Ideea nu e nouă, ea stă, oricât de paradoxal ar părea, la temelia „epicului de tip nou”, la începuturile romanului șaizecist, la intuirea noului cronotop: „proza scurtă, în primul rând cea lirică, a pregătit romanul [...] punându-i la dispoziție laboratorul ei de creație” (Bilețchi 1984, p. 98), iar romanul basarabean se prezintă, în consecință, ca un conglomerat de nuvele. Ceea ce deranja era galeria de personaje care se completa cu moș Vasile Frumosu din *Povestea cu cocoșul roșu*, Moș Căprian din *Râsul și plânsul vinului*, de Vlad Ioviță, Moș Iacob al lui Paul Goma (*Din calidor*) etc. Toți aceștia se înscriu pe linia personajelor din prozele lui Creangă și Sadoveanu, „inadaptabili” la noile condiții ale vieții, personaje care „boicotează istoria”. Aici stă tot paradoxul scriitorului basarabean aflat „pe calea intuirii unei sinteze epice” (*Ibidem*, p. 101), prin care se etalează o continuitate, o anume organicitate. În legătură directă cu această categorie de personaje este abordarea, cu jumătate de măsură, a trecutului și prezentului imediat, a violențelor războiului, grozăviilor foametei, colectivizării, „simfoniei muncii” etc., într-o carte, dacă e să parafrazăm, în care se încearcă a include o „istorie oficială” și o „istorie secretă”, citită printre rânduri.

Într-o discuție despre starea prozei, desfășurată pe paginile revistei *Basarabia* între anii 1996 și 1997, având ca temă „literatura îngropată în cimitirul literelor chirilice”, se lansa ideea că moartea firească a „literaturii moldovenești” la sfârșitul deceniului al nouălea e un eveniment care rămâne a fi conștientizat, că dintr-un program guvernamental de editare și reeditare a moștenirii literare ne alesesem doar cu un „sfârâiac” (vorba lui Creangă). Puțini, foarte puțini prozatori riscaseră să-și translitereze opera. Întrebat „Cum apreciați starea prozei basarabene din ultimul timp?”, Vasile Vasilache dădea un răspuns prompt și exact: „Proză nu prea există. Sau e prin sertare, sau... se scrie” (Burlacu 2024, p. 290), un diagnostic care nu poate fi combătut.

Regimul totalitar a inventat o făcătură, o „literatură moldovenească” și, timp de jumătate de secol, Prutul devine „principiul suprem” în „estimările estetice”, producându-se astfel o inflație a valorilor literare, o enormă, pe alocuri monstruoasă maculatură oportunistă. M. Cimpoi definește perioada prin „rătăcirii dogmatice și întoarceri la Ithaka”, relevând sensurile axiologice specifice celor două modele literare: „modelul adamic, natural, și modelul golemic, artificial”. Ion Simuț diviza literatura postbelică în **oportunistă** („pustiu întristător din care nimic n-a mai putut fi salvat”), **subversivă** („o disidență pe jumătate sau pe sfert, atât cât permitea cenzura”), **disidentă** (o „atitudine deschis opoziționistă față de puterea comunistă”) și **evazionistă** („tatonează căile estetismului”).

Primele schițe și povestiri: *La noi în sat* (1953) și *Poveste de dragoste* (1954), de **Ion Druță** (1928-2023), de factură lirico-poetică, anunțau „întoarcerea la izvoare”, la folclor, la modelul narativ oral. *Frunze de dor* (1957), *Dor de oameni* (1959), *Piept la piept* (1964) și, mai cu seamă, *Povara bunătații noastre* (1963, 1968), *Clopotnița* (1972) sunt citite printre rânduri și recepționate ca un fel de „disidență” sau literatură subversivă. Druță încearcă să realizeze o epopee a țărânimii, păstrătoare de ființă națională, rescriind-o în repetate rânduri, după cum băteau vânturile politice, ca și protagoniștii pieselor sale, intelectuali în prima generație. De fapt, intelectualii lui sunt pe jumătate țărani, jumătate intelectuali. Povestirile, de regulă, sunt centrate pe o scenă care se încheie cu un rezumat narativ, altele nu sunt altceva decât o înșiruire de scene cu analepse, prolepse, silepse, elipse, rezumate și alte figuri ale timpului sau modului narativ, în care narațiunea ca reprezentare alternează cu narațiunea ca expunere etc. Alteori, povestirea lui Druță e alcătuită dintr-o scenă cu un rezumat narativ sau viceversa: rezumatul narativ stă în capul unei scene. Povestirea autobiografică *Horodiște* nu se ridică la nivelul unei capodopere. Partea rezistentă a prozei druțiene, mai exact, ceea ce rămâne mai puțin afectat de timp, este totuși proza scurtă (*Murgul în Crimeea*, *Sania*, *Badea Cireș*, *Arionești*, *Ultima lună de toamnă*, *Samariteanca*, *Toiagul păstoriei*), care are în centru tipuri umane rezistente la noile schimbări sociale. Personajele, de obicei, în plină senectute, au ceva, prin modul lor de a fi, din naivitatea specimenului primitiv, care le diferențiază de majoritatea

colectivității, oarecum parvenită, adaptată la condițiile „vieții noi”. În prozele de memorialistică se face remarcat naratorul îndoielnic.

Naivitatea (care ascunde o înțelepciune sclipitoare) și mai ales lirismul, despre care s-a făcut atâta caz în anii '50-'60, sunt, dacă nu o șansă de eschivare sau de evadare onorabilă din dogmatismul și schemele rigide ale realismului de comandă, apoi, cel puțin, o soluție rezonabilă de boicotare nedeclarată a unor idealuri false. E în acest lirism și un însemn de rezistență literară, amplificată și prin exaltarea vechilor forme de viață, cristalizate pe parcursul secolelor. O contabilizare mai atentă a subiectelor prozei sale infirmă mai multe prejudecăți. Așa cum s-a observat, în contextul literaturii române Ion Druță este cel care reeditează modelul Sadoveanu în proza scurtă sau, într-o măsură mai mică, în romanul istoric. În plan tehnic, Druță e un crengian, un sadovenian prin cultul povestitorului, prin utilizarea măiestrită a figurilor narative sau a figurilor poetice.

Ambiguitatea unor proze a sporit o vreme valoarea lor, dar, cu timpul, multe lucruri s-au clarificat. În acest sens, nu ar fi inutil aici să insistăm asupra mărturisirilor scriitorului, nu de rare ori, scandaloase. Nicolae Manolescu înclină să creadă că

...nu este exagerat să considerăm romanele, poeziile, teatrul, critica, eseul din deceniile 7-9 ale secolului XX un *gen literar* nou. Necunoscut înainte, acest organism amfibiu a reușit să recondiționeze forme de expresie anterioare ori chiar să dea naștere unora noi, cele mai multe de tip indirect și insidios, cum ar fi aluzia, intertextul, sugestia, alegoria esopică, parabola, precum și unor noi moduri de lectură. Proteică și cameleonică, având, ca Ianus, două fețe, această literatură pune astăzi o mare problemă: ea a avut, în chipul cel mai inextricabil, doi autori, unul, romancier, poet sau dramaturg, celălalt, cititorul, criticul, interpretul. Cenzura a făcut din ea rodul colaborării dintre ei. Altfel spus, numai citită într-un anumit cod, de către cititorul contemporan, ea își dezvăluia pe de-a-ntregul înțelesul. E o întrebare ce se va alege de toată această literatură când va dispărea cititorul ei avizat din anii '60-'80 (2008, p. 891).

În ceea ce privește „noul epos” din a doua parte a romanului *Povara bunătății noastre*, rescris în repetate rânduri, pe alocuri substanțial, pe tot parcursul vieții prozatorului, trebuie remarcat că această operă este nu numai „rodul cenzurii”, dar și opera unei „noi literaturi”. Revelatoare e și autocenzura prezentă în autoficțiunile din *Horodiște* (1975) și *Din calidor*, de Paul Goma, ambele fiind ficțiuni autobiografice care descind din Creangă și Stere, redactate în condițiile „libertății de creație” la Chișinău/Moscova și la Paris.

Proza disidentă a lui **Paul Goma** (1935-2020) apare, firește, peste „zidul de fier”, la editurile din Occident. Cartea lui cea mai bună, *Din calidor* (Paris, 1987), subintitulată „o copilărie basarabeană”, are parte de o largă rezonanță europeană. S-au emis mai multe opinii „pro” și „contra” lui Paul Goma, disidentul și scriitorul. S-au pus și se mai pun la îndoială nu numai disidența sa politică, dar și dimensiunea estetică a prozei

sale, calitățile ei literare. S-a insistat foarte mult asupra valorii documentarului care ar eclipsa prin forța sa imaginarul, s-a evidențiat mai cu seamă esența naturalistă a prozei concentraționare, dar valoarea acestui „excepțional poet al cruzimii” (Ion Negoitescu) nu se reduce la documentarism sau la naturalism, ea stă, întâi de toate, în dialogismul poeziei sale.

Inedite sunt scenele „de-a șezutul”, în care copiii se joacă, încearcă să imite actele erotice ale celor maturi, dar „fără pudoarea naratorului tradițional, amănunte crude și colorate” (Simion 2018, p. 67). „Orfănelul” e inițiat de Duda, Tecla, Nora, Bălana, Ileana, asistă la „stricarea” Dudei de către flăcăul Gligor al lui Macarie. Antologice sunt narațiunile *Vin românii, În refugiu, Au venit românii!, Au plecat românii, Pre-plecarea*. Eugen Simion subliniază că Paul Goma a deschis „un capitol nou în literatura română”, că „Paul Goma și-a pus, cum se zice, viața în roman și că, în genere, scrie numai despre ceea ce a trăit... O literatură de tip biografic, un document, în fine, uman și politic, în consens cu o bună parte din literatura Estului (de la Soljenițan la Kundera)” (2018, p. 65). Romanul *Din calidor* e constituit din povestiri centrate pe „tema suferinței colective”, narațiuni cu oameni aflați la marginea românismului: „Nu te-ai răzgândit, Moș Iacob?, aruncă tata, indiferent, peste gard. – D-apoi, Dumnezeu e mare, dom’țatori, nu ne-o lăsa El nici de data asta. Și-apoi, la vârsta noastră, un’e s-o pornim, așa prin lume cu traista-n băț? Bună, rea, asta-i casa mé, rău, bun aista-i pământu’ și locu’ – un’e să mă pornesc, ca jidovu’ rătăcitor? Că și rusu-i om, și dacă ne-om da cu ghinișoru’ pe lângă dânsu’... Că oameni suntem cu toții...” (Goma 2010, p. 257).

În funcție de modul în care e tratat sau evitat raptul Basarabiei, se profilează, la „răscrucea cu proști” (Ion Druță), două literaturi: una moldovenească și alta românească. În valorificarea trecutului, Mihai Cimpoi în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (1994) preferă „nu labirintul, ci catedrala”, altfel spus, în „oceanul slavismului” (în formula lui Constantin Stamate-Ciurea) omul des-țarat a păstrat românismul în proza de „inspirație preponderent rurală, cu un spațiu mioritic și un timp artistic atemporal, cu o foarte mare miză pe elementul etnofolcloric din cercul închis al căruia nu poate ieși. M. Cimpoi vede în scriitorul basarabean «păzitori fideli» ai fondului etnofolcloric, fond pe care-l opun noului formal. [...] «Conservatorismul basarabean are, astfel, rațiuni polemice, el fiind întreținător de ființă națională, de continuitate românească»”, odată cu aceasta, cum observă Eugen Lungu, «o resurecție a ideii naționale incită, de regulă, și o resurecție a semănătorismului»” (Burlacu 2024, pp. 291-292). „Boicotarea istoriei”, semn pozitiv în literatura a cinci decenii de regim comunist, în noua situație, de după ’90, devine un fenomen fatalmente anacronic. Anacronismul în toate aspectele lui este ironizat, parodiat programatic de optzeciști, nouăzeciști și douămiiști în proza lor desacralizată, demitizantă și antimioritică (*Ibidem*, p. 292).

Eroii prozei rurale aparțin tipologiei tradiționale, cu precădere țărănești, dar care se manifestă atipic. În amplele nuvele despre viață și moarte, despre rostul omului pe

pământ, *Izvodul zilei a patra* (o rescriere a nuvelei *Priveghiul mărginașului*), *Elegie pentru Ana-Maria* (1983), care are la bază nuvela *Negara* (1970) și *Surâsul lui Vișnu* (1993), Vasile Vasilache (1926-2008) redescoperă lumea satului basarabean în toată splendoarea și mizeria lui existențială, mai cu seamă în istoria tragicomică a lui Scridon Paticu-Chirpidin. Orice fapt, fenomen, eveniment e „abordat” și „relatat” din diferite puncte de vedere. Există în prozele lui Vasilache un punct de vedere central, privilegiat, al naratorului, care, de regulă, preferă să vizualizeze subiectul pornind de fiecare dată de la „Adam și Eva”, iar discursul „cu tâlcuiri” ambigue și simboluri emergente, cu subtexte lunecoase și ademenitoare este adevărat prin „scene directe” ale evenimentului. Uneori însă, showing-ul și telling-ul sunt pe rând abandonate unul în favoarea altuia, pe fundalul unei adevărate simfonii literare. Modelul narativ Creangă cu cel faulknerian fac casă comună în capodopera lui V. Vasilache, *Povestea cu cocoșul roșu*, primul roman postmodern în literatura română din spațiul pruto-nistean.

„Complexitatea tehnicilor narrative e condiționată”, în cazul lui **Vladimir Beșleagă** (1931-2025), nu atât de un mimetism al noului roman francez, cât de o intuiție exactă „a microcosmosului uman, a sufletelor unor învinși, ratați, dezrădăcinați” (Burlacu 2014, p. 17). Cu romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* (în proza noastră, unica operă de sertar), Beșleagă se integrează fericit în literatura de peste Prut. Personajele sunt niște „introverși și reflexivi, trăind în subteranele timpului istoric” (*Ibidem*, p. 15). Ion Simuț afirmă:

În complexitatea sintactică a frazei narrative, Vladimir Beșleagă concurează cu D. R. Popescu, N. Breban sau Aug. Buzura. E parcă mai apropiat de cel dintâi, în caracterul difuz și oral al exprimării, în amestecul de timpuri și senzații, având în comun, fără îndoială, o origine faulkneriană. Sensurile multiple ale narativității creează complexitate la toate nivelurile (sintactic, psihologic, existențial, moral). Dinamica sensurilor e susținută de densitatea verbală, repudierea adjectivului, mișcarea asociativă în două-trei planuri, jocul suprapunerilor dintre prezent și trecut, investigația de profunzime a unei conștiințe morale răscolită de reacții negative față de o greșită înțelegere socială a individului ultragiat (2005, p. 14).

Prozele din volumul *La fântâna Leahului* (1963), adevăratul debut al scriitorului, arătau elemente de monolog interior, flux de conștiință, tehnici în asimilare (*Drumul visurilor*, *La fântâna Leahului*, *Glas de frunze*), dar acestea erau aplicate cu inocență și directitate dezarmantă. Modest, chiar mediocru, e și fondul propriu-zis al volumului. Povestirea *Cel de-al treilea dacă ar fi fost* se axează pe descriere și este, din punct de vedere stilistic, foarte asemănătoare cu romanul care l-a consacrat. Pentru cititorul de azi, romanul *Viața și moartea nefericitului Filimon sau anevoioasa cale a cunoașterii de sine* e deosebit din mai multe puncte de vedere, reprezentând o sinteză epică a intuițiilor din prozele de rebut. Scriitorul va părăsi proza scurtă în favoarea romanului, revenind spre sfârșitul vieții cu proze experimentale, *Hoții*

din apartamente (2006), în cea mai mare parte autoreferențiale (*Domnul Sofian, Miniaturi*), tentate mai mult de documentele umane, oscilând mereu între adevărul istoric și adevărul artistic.

**Aureliu Busuioc** (1928-2012). A circulat o idee falsă: Aureliu Busuioc, ca și ceilalți prozatori șaizeciști, este autorul unui singur roman (e adevărat, cu o largă receptare în epocă), *Singur în fața dragostei* (1966). Celelalte – *Unchiul din Paris* (1973) și *Local – ploi de scurtă durată* (1986) – ne întâreau în această idee. Într-o inerție a prejudecăților, ne apropiem de *Pactizând cu diavolul* (2000), *Lătrând la lună* (1997) sau de *Spune-mi Gioni* (2002). Capodopera lui A. Busuioc e *Hronicul Găinarilor* (2006), un roman total, care se remarcă printr-o invenție tehnică, poliecranul, o polemică de creație cu „epopeea țărânimii”. Revelatoare și neașteptat de proaspete s-au dovedit a fi *O sumă de cuvinte* (2021) și „povestirile cinegetice”, *D’ale vânătorii* (2005), în care se aut prezintă:

Sunt un om al literelor, meseria mea de bază este limba română. Aș spune că aceasta este patria mea, dar asemenea declarații au făcut din timp scriitori mult, infinit de mult mai importanți, să zicem un Pessoa sau un Stănescu; vânătoria am îndrăgit-o serios cam târziu, la vârsta de douăzeci de ani un pic trecuți. Era prin 1948. Eram proaspăt elev la o școală de ofițeri într-un oraș de prin munții Cibinului, douăzeci și patru de ore pe zi chinuit de amintirile libertății pierdute și tot atâtea ore obsedat de visul unui somn pe cîste sau al unei dezertări în direcția romanticei, libertinei și bine remuneratei Legiuni străine... (Precum se știe, prostia, dacă e să fie, se naște odată cu omul) (Busuioc 2005, p. 4).

Numai după anii '90, în condiții de libertate, scriitorul se putea confesa în maniera dată: „Peste mai puțin de un an aveam și eu să părăsesc armata și țara fără voia mea. Și să devin alt cetățean decât mă născusem. Și să ajung vânător cu adevărat în locurile mele natale, înstrăinate acum, unde zeci de ani s-a practicat o vânătoare sălbatică, la cheremul celor care veniseră cu legea lor, a tundrei, a taigalei...” (*Ibidem*, pp. 9-10).

Nu putem nega stilul elegant, ironia selectă, în genere, limbajul elevat și variat, în regim ludic, al lui Busuioc, care face tot deliciul povestirilor și romanelor sale. Naratorul e un maestru care inventează subiecte din nimic, născute din plăcerea de a povesti, cu o foarte bună știință a construcției prozastice, confirmate de incipitul povestirii nonșalante, cu aer de cozeur (*Salsarez*):

Pe la mijlocul anilor cincizeci, din marea mea pasiune pentru vânătoria de rațe, m-am înhăitat – e termenul anume potrivit! –, m-am înhăitat cu doi indivizi destul de suspecti, vânători și ei, pentru simplul motiv că aveau mașină și cunoșteau bine drumul secret de acces spre bălțile din sudul Basarabiei datorite de Stalin Ucrainei și păzite cu strășnicie de grănicerii sovietici: deh, Dunărea alături, și mai știi! – în sus, pe cursul ei – Tito și Rancovici. Adineauri... Haita s-a format absolut întâmplător: intrasem cu un prieten într-o bodeguță ieftină și murdară la un șpriț (îndoirea pentru

a doua oară a vinului cu apă îi minuna nespus pe vânzători, dar de apucăturile burghezo-moșierești nu te lepezi cu una, cu două!) și cum locuri libere erau doar la o masă înaltă, cu imitație de marmoră și inscripțiile de rigoare zgâriate cu furculița, am cerut permisiunea celor doi înși ce destupau o nouă sticlă de votcă să-i deranjăm nițel” (Busuioc 2005, p. 80).

Incipitul povestirii *Cum se câștigă libertatea*: „Mi-am amintit istoria asta chiar în clipa când porneam calculatorul, dar nu ca să scriu ceva anume, ci doar ca să răspund la îndemnul lui Pliniu cel Bătrân: «Nulla dies sine linea.» (pentru cei mai puțin dați cu latina: «Nicio zi fără [să scrii] un rând»). S-a consumat istoria la o partidă de vânătoare, unde au loc toate întâmplările demne de a fi consemnate în analele contemporaneității. Iar mai precis – la o vânătoare de iepuri” (*Ibidem*, p. 140).

În proza șaizecistă, foarte săracă în invenții artistice, orice viziune modernistă asupra satului patriarhal este acceptată cu o atitudine de continuă suspiciune, adoptată fie cu mari scandaluri, fie cu reticențe diplomatice. De altfel, într-o perioadă de febrile căutări, chiar și o experiență depășită, în loc să suscite impresia hilară a sondării în vid, stârnește un mimetism repugnant, caracteristic provincialismului literar. Și, cu toate acestea, căutările și experimentele artistice n-au trecut fără anumite recuperări și acumulări de energii creatoare. Prozatorii șaizeciști sunt receptivi la variate experimente și inovații, mode ale vremii, asimilează o artă de transfigurare modernă, utilizând fluxul de conștiință și monologul interior (Joyce), memoria involuntară (Proust), dialogul hemingwayan, mecanismul sugestiei simbolice etc., dar toate acestea, pe fondul căutărilor etice, al așa-zisului maximalism etic. De regulă, într-o literatură normală, probleme de conștiință au „eroii intelectuali” (formulă îndrăgită în epoca stagnării).

Protagoniștii prozei intelectuale, ca și cei din proza rurală, „critică” sistemul de pe pozițiile unei „disidențe” inofensive, nelipsită de o bună doză de voluntarism, chiar dacă aduc cu ei un adevăr nou, repudiat de un întreg colectiv. Se schimbă tipul de conflict cu programarea obligatorie și anacronică a eroilor pozitivi și negativi, cu ajustarea lor la realitățile noi. În același personaj sunt înfățișate atât calități pozitive, cât și negative. Nu mai este simulat nici conflictul dintre cei „mai măricei”, șefi de diferite ranguri, care ar trebui să exprime contrapunerea în societate a metodelor de conducere voluntariste și democratice, deoarece aceasta devine, într-adevăr, un fel de „pat al lui Procust”, în care materialul concret este deformat. Conflictelor locale, exterioare, ce stau la suprafață, rezolvabile prin voința oamenilor, sunt substituite prin altele substanțiale, de adâncime, care determină tendințele de bază ale mișcării sociale. Multiplicate însă excesiv, și acestea devin superficiale. În ultimă instanță, se ajunge la contrapunerea „omului mic” sistemului administrativ de comandă, transfigurat artistic cu multă delicatețe într-o literatură suprapopulată de comuniști cu „probleme de conștiință” și de o anumită pudibonderie etică, prezentă în cea mai mare parte a poeziei, prozei și dramaturgiei șaizeciștilor. În acest univers literar, falsificarea realității permite ca o Ruță sau un cioban fără mioare să inspire sentimente de

venerație. E o orientare în care a excelat Ion Druță, atât în proze precum *Samariteanca* și *Toiagul păstoriei*, cât și în piesele sale, unde sunt recuperate teme, subiecte și personaje păstrătoare ale tradiției, rădăcinii și vetrei sacre.

Printr-un anumit curaj de conținut se face notabil **Serafim Saka** (1935-2011), calificat antidruțian nu numai prin proza sa de inspirație citadină, între care se rețin romanele *Vămile* (1972) și *Pe mine mie redă-mă* (2013), dar și prin volumul de debut *Era târziu* (1968), învinuit de Druță că e scris românește. Autorul are ca model structura povestirii/nuvelei clasice, iar ceea ce-l distinge de ceilalți povestitori e lapidaritatea expunerii și densitatea evenimentelor. Nuvela, intitulată sugestiv *Mara*, bogată în sugestii, e construită măiestrit. Urmând tiparul genului, naratorul textualizează timpul și spațiul în doar câteva enunțuri:

Este o poveste mai veche – trăită, uitată, apoi reamintită și din nou trăită, amănunt cu atât mai important, cu cât întâmplarea a ajuns până la noi fixată în timp, înaintea Celui de-Al Doilea Război Mondial, pe când nemții forfecau câte o țărișoară pe noapte fără a strica un foc de pistol. Întoarsă prin părțile locului mult după moartea fostului ei soț, Dionisie Bocancea, casa căruia, din lipsă de urmași, fusese trecută în dispoziția sovietului sătesc, și care o arenda la câte și mai câți până își sclipuiau și aceștia un acoperiș, Mara a trăit în chiar fosta lor casă, în care pe atunci mai locuia, ocupând două camere și bucătăria, familia unui învățător de istorii, din gura căruia am și auzit aceste întâmplări, pe care, cu îngăduința dumneavoastră, îmi permit a le înșirui pe hârtie (Saka 2004, p. 188).

O proză modernistă, în multe planuri exemplară, cultivă **Vlad Ioviță** (1935-1983), care a rămas fidel nuvelei, având conștiința că „la noi nu pot exista veritabile construcții românești”. Într-un interviu cu Serafim Saka nuvelistul declara:

Avem un spațiu peisagistic aproape fără spațiu. Adică, avem un peisaj, deși variat, frumos împodobit și foarte intim, dar cu un orizont în care dai adesea cu fruntea... Și fiindcă ne-am născut și trăim într-un peisaj cu orizont de casă mare, ca să-i zic așa, imaginea noastră artistică sapă în sus și în jos, în jos și în sus. N-am cântat tot ce am întâlnit în cale ca un călăreț de stepă, deoarece n-am avut de călătorit în ea mai mult de două-trei zile. Poate de aceea nu avem nici epos. Baladele noastre au rămas niște poezii răzlețe, câteva din ele s-au grupat în jurul mitului Novac Baba Novac prin rudenția sângelui și nu printr-o construcție literară de ansamblu.

Și mai departe: „E posibil ca romanul nostru să ajungă cândva la epos. Deocamdată văd în romanul moldovenesc contemporan un conglomerat de nuvele, mai reușit sau mai puțin reușit, unite printr-o atmosferă poetică, și nu printr-o structură romanescă” (Saka 1976, p. 43).

Ioviță autohtonizează neorealismul italian, practicând o nuvelistică în care nu cuvântul are primatul, ci vizualul. Elementul neorealist este revelator la nivel de

expresie, viziune, construcție, conflict și caracter. Ioviță mizează pe singularitatea situației, pe bizareriile unor „eroi” (trași de păr), pe violența lor comportamentală, pentru a magnetiza atenția, a-i face memorabili. Chiar din start, el pune accentul pe concretețea faptului de viață: un bătrân își pierde în război cei șapte feciori; într-un lagăr al morții, în atmosfera de teroare și exterminare, încolțește o dragoste nefastă; un fântânar, mobilizat, dezertează de pe frontul stalingrădean și, întors acasă, trăiește ascuns într-o fântână etc. Războiul, destinele unei generații mutilate, trecutul mai îndepărtat al neamului determină de aici încolo cadrul temporal și social al nuvelisticii sale. Vaniuța Milionaru, protagonistul nuvelei *Dincolo de ploaie*, numai în aparență este un fraier care știe să profite de anumite împrejurări. El eșuează, deși își descoperă vocația, motiv pentru care e supranumit Milionaru, în morala deviată a satului colectivizat și oropsit. Semne de „minorat intelectual”, din perspectiva spiritului gregar, manifestă și protagoniștii din *Dans în trei*, „oameni mici”, suferinzi. Transferarea contradicțiilor ireconciliabile în lumea internă a personajului schimbă conținutul estetic al conflictului intimizat. Climatul sufocant sugerează condiția socială a „omului mic”, consumat de complexul inferiorității, foarte accentuat mai ales la Hadibadi. Numeroasele lui incongruențe cu lumea exterioară sunt interiorizate printr-un continuu flux de conștiință, compensând astfel o anumită insuficiență epică la însăilarea subiectului, specifică prozei de atmosferă, de sugestie, care, la noi, de cele mai multe ori, e grozav de plictisitoare. Adeseori biografia unui personaj e încărcată de atâtea evenimente semnificative, încât acestea ar acoperi spațiul unui roman, cu atât mai mult atunci când se recurge la încrucișarea în narațiune a punctelor de vedere diferite asupra aceluiași eveniment. Tehnici cinematografice revin și în *Magdalena*, redactată într-o modalitate lirică, directă, confesivă, având la bază aceiași eroi și același subiect flotant (Burlacu 2024, pp. 273-288).

Ceea ce sare în ochi la incomodul **Nicolae Esinencu** (1940-2016) e miniaturismul, observația ironică, un anumit grad de libertate în abordarea cotidianului. Figurile care animă textele (în *Roata*, *Toba lui Tache*, *Scrisoare mareșalului*) sunt victime inocente ale unui mod de gândire, ale unor cutume impuse de regimul totalitar, cu personaje în situații de viață care stârnesc râsul. El încearcă să impună o nouă scriitură, dând o replică fină retoricii grave, persiflează un soi de calofilism și de maximalism etic în care se răsfăț poezia și proza epocii de stagnare. Locul convenționalului, al narațiunilor previzibile îl iau naturaletea și oralitatea, plăcerea anecdoticului. Esinencu, cel travestit în copilul teribil, spune lucrurilor pe nume, o face pe naivul (*Scrisoare mareșalului*). Grigore Chiper susține că nuvelistica lui Esinencu e „ca un vertij, evenimentele se succed cu iuteală, personajele nu prea au timp să stea pe gânduri” (2004, p. 26). Nuvela *Copacul care ne unește* (1985) începe cu anunțarea morții unui frate al naratorului, care făcea parte dintr-o familie numeroasă. Acțiunea se desfășoară în jurul tristului eveniment. Decedatul, ca și ceilalți frați, a locuit la oraș, iar înmormântarea se face la țară, în satul natal. Cu fotografia decedatului se umblă prin sat, iar oamenii povestesc despre omul care a fost. Scenele de un tragicomic bizar

culminează, în final, cu o halucinație: naratorului i se pare că îl întâlnește în beci pe fratele său mort. Copacul sădit lângă mormintele unei singure familii din timpuri imemorabile și care îi unește pe toți, oricât de diferiți și îndepărtați ar fi unul de altul, reprezintă chiar moartea.

La sfârșitul anilor '70, Vladimir Beșleagă se întreba alarmat: „Nu cumva proza noastră își alege în ultimul timp tot eroi care eșuează în acțiunile lor?.. Nu cumva asistăm la nașterea unei întregi generații de eroi literari care ori nu știu să lupte ca să-și apere idealul vieții ori nu vor să lupte? E o tendință a prozei. E un semn al concepției de creație a autorilor? E o slăbiciune a idealului estetic și social ce-l împărtășesc prozatorii noștri? Căci: Alexandru Marin e un învins; Daniel Gornic e un învins; Richi e un învins; Horia e un învins; Zamfira Duma e o învinsă; Ion Braniște e un învingător fals...” (1979, p. 120). Perioada stagnării are un impact dezastruos asupra romanelor și a zecicștilor, declinul este evident. În pofida unor aparențe, adeseori dezarmante, mai cu seamă personajele lui S. Saka, ale L. Istrati fac parte din categoria nonconformiștilor. În timp ce prozatorii sistemului prosperă, rebelii lor merg dintr-o rată în alta. Ratarea protagoniștilor din proza anilor '60-'70 e însoțită de zguduitorile dezbateri intime, a căror revoltă se transformă în mizantropie.

**Între povara tăcerii și povara libertății.** Prozatorii șaptezecicști (N. Vieru, N. Rusu, V. Dumbrăveanu, M. Șt. Poiată, I. Mânăscurtă, H. Moraru, I. Iachim) în raport cu poezia din promoția „ochiului al treilea” nu se pot rupe de șaptezecicști, de sensibilitatea și viziunea mioritică, de oralitatea folclorică, chiar dacă nu le este străină varietatea formulelor narative. Mihai Ștefan Poiată explică într-un fel intuitiv și exact destinul literar al șaptezecicștilor, marcat de povara tăcerii și povara libertății:

Unele proze au fost începute prea devreme, când autorul nu poseda secretele tehnicii narative și personajele «o luau razna», altele – prea târziu, când modesta lui experiență s-a ambiționat să le disciplineze comportamentul «iresponsabil» și să-l subordoneze predilecțiilor sale literare «anticanonice», ajungând astfel să-și trădeze pasiuni și ambiții «de pe vremuri» care sunt obligate să susțină examenul maturității în fața «minții de pe urmă», apoi să-și divulge iluzia înțelepciunii din pragul bătrâneții care își alimentează curajul din zbuciumul și nesăbuința tinereții (2006, p. 3).

Decalajul dintre ceea ce și-au dorit și ceea ce au obținut șaptezecicștii constă în revelația: „trăim... «deziluzia viselor împlinite»”, idee formulată și de un personaj al său: „sărbătorim ba succesele unor eșecuri, ba eșecurile unor succese” (*Ibidem*, p. 3).

**Nicolae Vieru** (1947-1995), prozator înzestrat, cu preocupări pentru actul de creație, se impune cu o galerie de tineri în volumele *Vânt și lumină* (1974), *Maria* (1977), *Inele de iarbă* (1981), *Întoarcerea cailor* (1982) ș.a., în care se ilustrează luminile și umbrele unor experiențe existențiale, adevăruri intime, dându-le o tentă filozofică. Personajele trăiesc intens „clipa cea repede” (*Mireasa*), autorul intuind contrastele lumii de la sat și oraș (*Băiatul cu un trandafir pentru mama*).

**Nicolae Rusu** (1948) e remarcabil cu narațiunile pe teme tabu despre securiști și migrația în Occidentul cosmopolit (*Dio luludia, Sfârșitul orașului Pompei, Explozia*), subiecte noi, consacrate unei lumi în disoluție. Pe Ioan Mânăscuță (1953-2021) îl reținem cu *Vară indiană* și *Leul pe care mi l-a dăruit Hemingway*, pe Aurelian Silvestru cu *Fereastră*, o construcție narativă cu omisiuni, care, într-un limbaj simplu și direct, scoate în evidență esența textului minimalist cu miză pe poanta povestirii.

Nelipsite de interes cultural-istoric sunt și textele sămănătoriste ale lui Mihail Gh. Cibotaru (*Tăcerea Pădurilor*, 1965; *Durerea liniștii*, 1969); Iacob Burghiu (*Soare în cârjă*, 1966; *Fântâna adună apă*, 1970); Gheorghe Madan, Ana Lupan, în prozele cărora se regăsește un amestec de sămănătorism și naturalism. **Lidia Istrati** (1941-1997) debutează cu *La moară*, iar după apariția celei de a doua nuvele, *Îngăduie, omule!* (1968), în care sunt surprinși conducătorii comuniști din părțile Hânceștilor, este privată de dreptul de a publica timp de un deceniu. Semnează volumele de proze scurte *Nica* (1978), *Scara* (1990), romanul istoric *Tot mai departe* (1992), care îl ilustrează pe Ștefan cel Mare când încă nu era mare, romanele cu substrat biografic *Goană după vânt* (1995) și *Nevinovata inimă* (1995), în care nu lipsesc accentele naturaliste. În genere, prozatorii șaizeciști V. Vasilache, A. Busuioc, S. Saka, V. Beșleagă, A. Marinat, unii dintre ei având la activ „capodopere” realist-socialiste (cum e, spre exemplu, *Pianista și strungarul*, de A. Busuioc, *Grădina dragostei*, de A. Marinat ș.a.), se manifestă în toată forța lor de creație abia după anii '90, mizând pe parodia sau rescrierea subiectelor consacrate sau pe teme tabuizate. **Alexei Marinat** (1924-2009), supranumit Soljenițan basarabean, e remarcabil prin *Prânzul anchetatorului*, *Damen-vals*, *Taina primei nopți* (din volumul *Călătorii în jurul omului*, 2004), autoficțiuni din infernul gulagului, dar și prin amintirile de groază din copilăria traumatizată de teroarea stalinistă, de foametea cumplită pe timpul colectivizării în Transnistria.

Literatura română din Basarabia anilor 1940-1990 este „oglindea unei drame a conștiinței naționale. Dar este și o dramă”, susține I. Simuț, „a neputinței estetice, a carenței de expresivitate și de universalitate. Din nefericire, literatura basarabeană nu e mai mult decât o literatură regională, cantonată într-un orizont tematic, problematic și stilistic foarte limitat, fără nicio șansă de a intra într-un dialog european peste capul literaturii din România” (2004, p. 254), lucru astăzi infirmat/depășit de proza postmodernă. Proza scurtă, ca și toată literatura perioadei de ocupație, este concepută nu numai ca o „armă” de propagandă a politicii comuniste, ca un șantier de explorare a „noului epos”, dar și ca o formă de distanțare de literatura oportunistă, de asimilare a diferitelor forme de modernism. Fenomenul e specific prozei rurale, care nu face excepție de la acest trend general al epocii. Eroii prozei rurale aparțin tipologiei tradiționale, cu precădere țărănești, dar aceștia se manifestă atipic. Proza scurtă e prezentată în momentele esențiale și în tendința ei fundamentală ca breșă în monolitul dogmatic al realismului-socialist, prioritate acordându-se, într-un caz sau altul, noutăților de conținut sau de tehnici narrative. Prozatorii șaizeciști: (V. Beșleagă,

V. Vasilache, A. Busuioc, S. Saka, V. Ioviță), receptivi la variate experimente și inovații, mode de dincolo de cortina de fier, asimilează o nouă po(i)etică apelând la utilizarea fluxului de conștiință, a monologului interior, a memoriei involuntare, a mecanismului sugestiei simbolice etc. Este adevărat, toate acestea se manifestă pe fondul așa-ziselor „căutărilor etice”, al așa-zisului „homo sovieticus”. Într-o literatură cu evoluție normală, problemele de conștiință aparțin „eroilor intelectuali” (formulă îndrăgită în epoca stagnării). Este etapa în care domină figuri de învinși/ratați/dezrădăcinați.

## Referințe bibliografice:

- BEȘLEAGĂ, Vladimir. Proza moldovenească și contemporaneitatea (Probleme ale dezvoltării genului epic). *Nistru*, 1979, nr. 11.
- BILEȚCHI, Nicolae. *Romanul și contemporaneitatea*. Chișinău: Știința, 1984.
- BURLACU, Alexandru. *Trecutul prezent. Secvențe critice*. Chișinău: UNU, 2024. ISBN 978-9975-179-11-9.
- BURLACU, Alexandru. *Proza lui Vladimir Beșleagă. Hermeneutica romanului*. Chișinău: GUNIVAS, 2014. ISBN 978-9975-4467-4-7.
- BUSUIOC, Aureliu. *D'ale vânătorii*. Chișinău: Prut Internațional, 2005. ISBN 2000004044725.
- CIMPOI, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău: Arc, 1996. ISBN 9975-61-020-X.
- CIMPOI, Mihai. Nostalgia spațiului epic. În: Ioviță, Vlad. *Friguri*, Chișinău: Literatura artistică, 1985, p. 3.
- CHIPER, Grigore. Proza scurtă între diletantism și profesionalism. În: *Proză scurtă (1)*, select., st. introd. și note biobibliogr. de Grigore Chiper. Chișinău: Știința, Arc, 2004. ISBN 9975-67-410-0.
- DRUȚĂ, Ion. *Căsuța de la răscruce*. Chișinău: Cartier, 2018. ISBN 978-9975-86-039-0.
- GOMA, Paul. *Din calidor. O copilărie basarabeană*. Editura Cartier, 2025, ISBN 978-99-75-86-840-2.
- IOVIȚĂ, Vlad. *Friguri*. Chișinău: Literatura artistică, 1985.
- IOVIȚĂ, Vlad. *Dincolo de ploaie. Proză*. Chișinău: Polisalm, 2025. ISBN 978-997-536-788-2.
- MANOLESCU, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Paralela 45, 2008. ISBN 978-973-47-0359-3.
- POIATĂ, Mihai Ștefan. *Reguli de circulație pentru apele subterane*. Chișinău: Prut Internațional, 2006. ISBN 978-997-569-092-8.
- SAKA, Serafim. *Aici și acum*. Chișinău: Lumina, 1976.
- SAKA, Serafim. Mara. În: *Proza scurtă (1)*. Selecție, studiu introductiv și note biobibliografice de Grigore Chiper. Chișinău: Știința-Arc, 2004. ISBN 9975-67-410-0.
- SIMION, Eugen. *Genurile biograficului*, vol. II. București: Tracus Arte, 2018. ISBN 978-606-664-943-8.
- SIMUȚ, Ion. *Incursiuni în literatura actuală*. Oradea: Cogito, 1994, p. 10. ISBN 973-9064-15-9.

SIMUȚ, Ion. Romanul basarabean între Paul Goma și Ion Druță. În: *Roman, I*. Selecție, studiu introductiv și note biobibliografice de Mihai Cimpoi. Postfață de Ion Simuț, Chișinău: Știința, Arc, 2004. ISBN 9975674526.

SIMUȚ, Ion. Vârful ierarhiei în proza basarabeană. *România literară*, 2005, nr. 20, 25-31 mai.

ȚURCANU, Andrei. Proza lui Vlad Ioviță: de la contingenta rurală la crize existențiale. În: *Vlad Ioviță. Dincolo de ploaie: Proză*. Ediție îngrijită și prefată de Andrei Țurcanu. Chișinău: Polisalm, 2024. ISBN 978-997-536-788-2.

**Notă:** Articolul a fost realizat în cadrul subprogramului de cercetare (010301) „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”.

**Primit:** 27 aprilie 2026

**Acceptat:** 25 iunie 2026