

ROMANUL MEMORIEI CA INSTRUMENT AL DECOLONIZĂRII

Doris MIRONESCU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2241-5971>

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România

Rezumat. *Pe fondul unei ofensive a teoriei decolonizării atât în științele sociale și umaniste în general, cât și în câmpul studiilor postsovietice, în special, propunem genul romanului memoriei ca pe un instrument valid al decolonizării în țările din fostul Bloc Estic. Afirmat în ultimele decenii ca gen literar cu o cuprindere mondială în țările cu un trecut politic traumatic, romanul memoriei a căpătat o explicabilă proeminență în România și Republica Moldova, contribuind esențial la schimbarea dinamicii relațiilor interliterare dintre cele două țări și la o turnură generațională și memorială nouă. Lucrarea studiază un subgrup al romanului memoriei basarabean, și anume romanul perestroikăi, la Vasile Ernu și Lilia Calancea, ca pe niște încercări de construcție a unui „aesthesis decolonial” (Tlostanova 2017) din spațiul postsovietic.*

Cuvinte-cheie: decolonizare, postsovietic, trecut traumatic, romanul memoriei.

The Novel of Memory as in Instrument for Decolonization

Abstract. *Following the advent of decolonial theory in social and humanistic studies, on the one hand, and in post-Soviet studies, on the other, we submit the genre of the memory novel as a valid instrument of decolonization in the countries of the former Eastern Bloc. Taken as a world genre practiced in the last decades in cultures with a traumatic political past, the memory novel reached an understandable prominence in Romania and the Republic of Moldova, where it actively modified the interliterary dynamics and inspired a new generational and memorial turn. The paper studies a subgroup of the Bessarabian memory novel, the perestroika novel written by Vasile Ernu and Lilia Calancea, seen as an attempt to enact a «decolonial aesthesis» (Tlostanova 2017) in the post-Soviet space.*

Keywords: decolonization, post-Soviet, traumatic past, memory novel

Lucrarea de față pornește de la ideea de decolonizare ca proiect (academic, dar deschis tot mai mult către spațiul social) oportun în spațiul fostului bloc socialist, unde se resimte, în urma încheierii în condițiile cunoscute a Războiului Rece, un deficit de specializare academică și de conceptualizare a condiției postsocialiste, și chiar, cum spune Boris Buden, o formă de adâncire în minorat a experienței consumate în această zonă (Buden, 2012, p. 10). Decolonizarea, o propunere conceptuală venită de la cercetătorii din America de Sud în anii '90–2000, se diferențiază de

postcolonialismul mai vechi cu câteva decenii prin deschiderea mult mai vastă pe care și-o propune, mai exact „decolonizarea globală a puterii, a existenței, a genului, a cunoașterii, a percepției” (Tlostanova, 2017, p. 17). Diversitatea și amploarea proiectului decolonial se datorează multitudinii de spații cultural-istorice și situații locale la care el se aplică, de unde derivă și adaptabilitatea conceptului: „nu există un singur mod de a realiza și de a concepe decolonizarea” (Walsh, Mignolo, 2018, p. 1). În spațiul fostului Bloc Estic, decolonialitatea vine să lucreze în două direcții: pe de o parte, pentru a recupera identitățile culturale pe care imperialismul sovietic s-a străduit timp de decenii să le niveleze, iar pe de altă parte, pentru a salva identitatea postsovietică, adică adevărul unei experiențe istorice de neșters, de forța nivelatoare a ideologiei neoliberale, care, condamnăm comunismul, „condamnă” odată cu el și pe cei care i-au supraviețuit, cu modurile lor diferite, originale, reprezentative de a-i supraviețui. „Decolonizarea [înțeleasă ca] reconstituire epistemologică” (Mignolo, Escobar, 2009, p. 17) operează tocmai în sensul „salvării” unor moduri de a fi și de a face specifice spațiului postsocialist și postsovietic, dincolo de calitatea lor muzeală fixată printr-o interpretare standardizată a istoriei.

Accentul pus pe calitatea de fapt trăit a experienței postsovietice, care nu se lasă redusă la un clișeu interpretativ, se regăsește în conceptul propus de Madina Tlostanova de „aesthesis decolonial” (Tlostanova, 2018, p. 29). Experiența istorică și culturală este, între altele, și o experiență corporală, a simțurilor, percepțiilor și stilurilor de viață. Este și motivul pentru care literatura, ca practică artistică ce lucrează cu reprezentările, este în mod special chemată să dea formă pulsuniilor decolonizatoare, și asta mai ales pe terenul romanului contemporan sau în acea secțiune a sa pe care o putem numi „romanul memoriei” (Mironescu, Mironescu, 2020). Romanul memoriei, un subgen românesc relativ recent apărut în mai multe literaturi ale lumii, de obicei în țări care tocmai au traversat o traumă politică majoră (război, dictatură totalitară, genocid), poate fi conceptualizat în termenii unei postistorii a literaturii care nu mai focalizează pe forme, ci pe „constelații” și „formații generice” (Siskind, 2012, p. 347). Este romanul societăților divizate, în proces de chestionare a propriei identități mult timp oculte, un roman care pune la lucru memoria individuală și comunitară într-o dezbatere care angajează atât canonul literar, cât și publicul larg. El apare în mai multe moduri și aspecte, de la monofocalizarea naționalistă până la multidirecționalitatea (Rothberg, 2009) cosmopolită. Punând în balanță viața literară ca spațiu public și menirea socială a literaturii, literatura ca practică artistică și stil de viață, pe de o parte, și forța ei canonică de a împrumuta prestigiu reprezentărilor pe care le vehiculează, pe de altă parte, înțelegem de ce romanul societăților posttotalitare tinde să fie un roman cu miză comunitară. Și totodată putem înțelege de ce romanul memoriei poate funcționa, în țările postsocialiste, atât ca un teatru al bățăliilor memoriei cât și ca un instrument al decolonizării.

Perestroika – un posibil moment zero al decolonizării

Am ales să vorbesc despre romanul perestroikăi (ținând locul în Basarabia romanului răsturnării din Germania, «Roman der Wende» și, eventual, „romanului

revoluției” din România), cel care fixează evenimentele de la sfârșitul anilor '80 și începutul anilor '90 în Moldova sovietică, pentru a descrie, pe de o parte, debaterile cu privire la un posibil moment zero al decolonizării, din chiar zorii destrămării imperiului sovietic, iar pe de alta, pentru a sesiza presiunea decolonizării așa cum se manifestă ea astăzi, la decenii întregi după 1991 și la capătul unei tranziții economice epuizante pentru o mare parte din populație. Este, poate, simptomatică „întoarcerea” la epoca perestroikăi în anii '20 ai secolului 21, operată de către o serie de scriitori basarabeni relativ tineri, afirmați în ultimele două decenii. Într-un fel, este vorba de o mișcare în oglindă cu cea a romancierilor douămiiști din România din „generația 1.5” (Suleyman, 2002), foștii copii și adolescenți ai comunismului târziu, care își descoperiseră o memorie timpurie. Mulți dintre ei se manifestaseră încă din perioada debutului literar ca memorialiști (vezi Decuble, 2003, Cernat et al., 2004) și romancieri autoficționali, de fapt practicanți ai unei literaturi de formulă ficțional-confesivă, a cărei emergență spune multe despre disponibilitatea rememorativă și despre mizele personale ale literaturii scrise în ultimele două decenii și jumătate sub ceea ce Galin Tihanov numește „regimul de relevanță al literaturii ca sursă de experiențe terapeutice și de divertisment” (Tihanov, 2019, p. 24). Propria copilărie a fost utilizată de numeroși scriitori ai generației 2000, mulți dintre ei basarabeni, ca perioadă de instalare a unei memorii traumatice, care își caută în trecut momentul declanșator. Investigarea acestei memorii a luat forma vizionară și poetică din *Iepurii nu mor*, de Ștefan Baștovoi, pe aceea critică și violent-argotică din *Pizdeț*, de Alexandru Vakulovski, a împrumutat formula microrealismului sociografic din *Înainte să moară Brejnev*, de Iulian Ciocan sau pe aceea elaborat naivă și lirică din *Grădina de sticlă*, de Tatiana Țibuleac. Toți aceștia, și alții, desigur, au ilustrat un model nou și de succes la export al scriitorului basarabean, refuzând portretul-șablon al naționalismului duios și purist, întruchipat până atunci de Grigore Vieru, și propunând în schimb o fuziune de poezie și violență și o situare simbolică în interiorul lumii sociale și economice aflate în derivă.

Dar de o reîncărcare a perestroikăi, tratată ca moment declanșator al crizei unei generații, se poate vorbi de la *Născut în URSS*, cartea din 2005 a lui Vasile Ernu, o autobiografie analitică și pledantă, care deschidea seria cărților autorului. Ernu propunea polemic, încă din 2005, o „nostalgie postimperială” ce merită analizată, fie și numai spre a o diferenția de clasică, la acea dată, „Ostalgie”. După Dominic Boyer (Boyer, 2006, p. 362), „Ostalgie” ar reprezenta o nouă formă de „orientalism” academic, o punere la colț a subiectului postcomunist, o proiecție vestică, ce nu ține cont de capacitatea dialectică a nostalgiei de a se încărca de (auto)ironie, sau de potențialul ei de poziționare ideologică alternativă față de neoliberalismul dominant (cf Boele, Noordenbos, Robbe 2019). În continuare, cercetătoare precum Maria Todorova și Zsuzsa Gille (Todorova, Gille, 2010) și Svetlana Boym (Boym, 2006) au venit să exploreze terenul supraviețuirilor în memoria și comportamentele omului postsovietic, iar într-o serie de scrieri Madina Tlostanova a propus liniamentele unei versiuni decoloniale de lectură a poziționărilor discursive postsovietice. Ideea ei este de a urmări efectele postimperialismului, dincolo de instituții și stări economice, „genealogii uitate sau marginalizate ale existenței sau gândirii”, „urmele durabile ale colonialismului în sfera ontologică, axiologică și epistemică” (Tlostanova,

2017, p. 17, 18), cu atât mai complexe cu cât sunt consecințe ale existenței unui imperiu duplicitar, cel rus, minat de complexe de inferioritate chiar atunci când face pe „civilizatorul” națiunilor cucerite și pregătit să utilizeze discursul victimizant al colonizaților pentru a-și masca verbal agresiunile politice și militare. Cercetătoarea urmărește să definească „un aethesis decolonial”, adică o experiență trăită, inclusiv estetic. Plasat „la intersecția ontologiei cu epistemologia”, „aethesisul” decolonial este legat de „corp ca instrument al percepției, care mediază cunoașterea” prin intermediul „istoriilor locale – colective și personale” (Tlostanova, 2018, p. 29).

„Nostalgia postimperială” propusă de Vasile Ernu în prima sa carte vorbea despre copiii fostului imperiu comunist, punând problema moștenirii ideologice a stângii după prăbușirea Uniunii Sovietice, însă în formele benigne, expuse de Svetlana Boym în *The Future of Nostalgia*, iar nu în cele criminale și genocidare ale ideologilor putiniști de astăzi. Dacă Ernu pornește prin a afirma o paradoxală (și, mai ales în contextul imediat postmilenial al unei sensibilități anticomuniste oficial acceptate, scandaloasă) nostalgie după atmosfera comunismului sovietic târziu, conservată într-o serie de *memorabilia* preponderent literare și cinematografice, obiecte, comportamente, denumiri, scrierile lui ulterioare dau mai multă consistență acestui proiect. Este perioada descrisă și de istoricul Alexander Yurchak în *Everything Was Forever, Until It Was No More*, pentru a afirma pluralitatea de publicuri apărută în a doua jumătate a anilor '80 în Uniunea Sovietică, dar care exista de fapt de multă vreme acolo, așteptând momentul pentru a se manifesta deschis, lucru posibil doar odată cu perestroika. Există acolo o critică explicită a perspectivei occidentale asupra Uniunii Sovietice, predispusă la binarism („dichotomies of the official and the unofficial, the state and the people, and moral judgments shaped within Cold War ideologies”, Yurchak, 2005, 9) și, din această cauză, adoptând o perspectivă insuficient de nuanțată fenomenului pe care îl studiază. Și Ernu evocă epoca de fierbere socială de la sfârșitul anilor '80, epoca perestroikăi, ca pe o perioadă prerevoluționară, idealistă, clandestinizantă, făuritoare de proiecte politice alternative, perioadă de fărâmițare a unei lumi care se eliberase parțial de autoritarism. De altfel, cărțile lui ulterioare de arheologie socială continuă să urmărească posibilitatea configurării unor proiecte politice improbabile în zone sociale marginale, în lumea „tâlharilor”, a „izgoniților” și a sectanților, spații în care radicalismul, oportunismul și idealismul se întretaie neașteptat (Ernu 2015, 2016, 2019). Ernu reprezintă un caz aparte, putând fi asimilat criticii sociale a scriitorilor revizioniști din România, prin poziția neobișnuită, „pre-postcomunistă”, de pe care își formulează identitatea politică, ridicând întrebări cu privire la moștenirea stângii politice în urma prăbușirii inevitabile a proiectului sovietic.

Ultima sa carte, *Sălbaticii copii dingo* (2021), duce efortul de arheologie socială mai departe, de astă dată într-o formă ce poate fi identificată cu autoetnografia. Formă memorialistică, ce împrumută rutine tehnice ale ficțiunii, roman cu personaje adesea recognoscibile în lumea literar-artistică a Chișinăului anilor '80, cartea lui Ernu din 2021 nu doar combină două formule literare diferite pentru a produce un hibrid superior. De fapt, ea mizează pe ideea unei autobiografii colective care să țintească la un „adevăr narativ”, al „rezonanței personale” a autenticului (Ellis, 2004, p. 126), mai degrabă decât să profite de libertatea și figuralitatea ficțiunii

pentru a adăuga trese literare unei relatări subiective. De aceea *Sălbaticii copii dingo* merită să fie clasificată ca autoetnografie. Operă de descoperire de sine, de autoanaliză, investigație de mediu în care subiectul contează ca eșantion pentru ceva mai larg, o generație, o națiune, o țară, efort de construcție analitică a unei rememorări generaționale, ea echilibrează latura de construct sociologic a *Trilogiei marginalilor* și completează dizertația autoscopică, ușor narcisistă, din *Născut în URSS*. Încercând să respecte cronologia, oferind ancure citaționale în realitatea anilor '80 în Moldova sovietică, la un moment dat citând chiar din ziar evenimentele unei ciocniri a tinerilor chișinăuieni cu Miliția pe 10 noiembrie 1989, cartea păstrează totuși un ritm epic: are o secvențialitate a anotimpurilor, estetizează mereu întâmplările, cărora le atribuie, dacă nu semnificații ieșite din comun, cel puțin o aură fatală, prevestitoare, în fine, împrumută ticul proleptic al romancierului premodern (sau postmodern), prin care faptele par fatale, invocând tirania istoriei: „Asta aveam să înțelegem ceva mai târziu”. Autoanaliza trimite dincolo de eu, la generație și la națiune, în timp ce corpul trimite la istorie. Astfel, evocând o „filosofie a corpului” care „gândește” singur și, în adolescență, își negociază limitele cu sine și cu alte corpuri, Ernu sugerează o reflecție similară asupra istoriei ca organism viu, care acționează inconștient, dar sistematic și se precipită euforic sau dezastruos spre viitor. Totodată, corporalul, la care scriitorul se întoarce obsesiv, servește drept mijloc de autentificare a reflecției personale, opuse abuzului ideologic schematizant.

Cartea lui Ernu dezvoltă două tipuri de comportamente care fuzionează în proporții diferite: unul liric și unul analitic. În fază lirică, Ernu glosează asupra precipitării vertiginoase a timpului intrat în agonie și, în general, asistă cu emoție la evenimentele pe care le rememorează, descifrându-le ca parte a unui destin. Secvențele la care mă refer sunt încărcate simbolic și retoric, dar cel mai adesea au a face cu aspecte particulare, „minore” ale experienței. Autorul inventariază cu grijă muzicile ascultate, sendvișurile sovietice și băuturile de la cafenelele sau ceainăriile chișinăuene, prețurile din epocă, colțurile din oraș în care petrecea cu prietenii, troleibuzele cu traseele lor, blocurile, căminele de nefamiști și curțile interioare vizitate vreodată. Mereu, aceste pasaje sunt însoțite de un patos consistent, care creează o aură prin dislocarea temporală și investiția afectivă. Autorul face la un moment dat o elegie pentru litera „gi”, creată anume pentru limba moldovenească de lingviștii sovietici și având o încărcătură ideologică și chiar colonială la origine, dar de care fostul adolescent se simte legat prin atașamente diafane. Ernu face parte din ultima generație de elevi care dau bacalaureatul „cu chirilice”, legat de prima sa formă de scriere învățată la școală, ceea ce îl face să sublinieze încărcătura afectivă și corporală, deci „ontologică”, ar spune Tlostanova, a faptelor aparent minore dintr-o istorie personală.

În schimb, intrat în dispozitivul analitic, autorul hermeneutizează inspirat citând elemente de cultură pop și de limbaj adolescentin al epocii ca pe niște forme de viață atunci răsărite și perfect adecvate unei realități sociale care nu poate decât să li se conformeze. Astfel, el evocă „melancolia” dintr-o melodie a Sofiei Rotaru (pe versuri de Grigore Vieru – și iată-l pe Vieru funcționalizat și rentabilizat ca investiție simbolică în peisajul crepuscular sovietic), „gruzeala” adolescenților triști fără un motiv anume, starea de „pofig”, adică de indiferență și ironie cinică,

sentimentul de descompunere, abandon, oboseală, impresia unei renunțări generale și a unui organism care a făcut implozie. Sau, de asemenea analitic, Ernu trece în revistă tipurile de muzică, de expresie religioasă, de învățământ, de limbi, graiuri sau sociolecte din Moldova sovietică pentru a cartografia astfel mai bine un peisaj enigmatic prin ocurența sa într-un moment de criză profundă și pentru a trasa evoluția lui probabilă într-un viitor descris ca dramatic. Reflexul acesta de catalogare, mergând pe firul memoriei până la indexarea rapsodică a preferințelor muzicale, de exemplu, se epuizează în stabilirea a două mari grupuri simbolice de adolescenți în acea epocă: „gopnicii”, copiii de la căminele de nefamiliști de la Ciocana, tinerii „resălbăticiți” de un sistem care nu a știut să le alimenteze motivația, transformându-i în niște martori pasivi și ostili ai săi, iar de cealaltă parte, „copiii de aur” sau „adolescenții burgheziei sovietice”, rezidenți în centru sau în alte cartiere la modă, afectați de aceeași condiție deprimistă și contrarevoluționară, curioși și deschiși cultural, dar, după cum scrie Ernu, dominați de modelul reprezentat de „gopnici”, a căror autenticitate scriitorul o prețuiește mai mult, considerând-o un produs nefalsificat de calcule și poziționări ideologice. Aceștia, în epoca imediat următoare, ies din sălile de sport gata să formeze o armată infracțională, care servește capitalul interlop, singurul model economic de succes din anii '90. De fapt, Ernu totuși privilegiază artistul capabil să fie un mediator social, și de aceea întreaga carte conține un imn dedicat formației Kino și liderului ei, poetul admirat și în cartierele periferice, și în centru, eroul rock Viktor Toi; din păcate, artistul va muri în august 1990, neputând să rămână decât rapsodul inspirat al decăderii imperiale, iar nu un agent eficient al tranziției. Este o urmă de utopie literar-artistică la acest scriitor altfel pasionat de luciditate critică.

Decolonizarea și memoria genizată

Al doilea roman al memoriei despre perestroika, de data aceasta o ficțiune, probabil cu un temei autobiografic, este *Alionuška* de Lilia Calancea (2023). Este un roman scurt și destul de schematic, construit cu abilitate, cu rime și surprize epice, cu o ingenioasă ancoră care leagă epicul de simbolic prin titlul cărții. Frapează recurența unor preocupări pe care le are și Ernu, specifice și altor scriitori basarabeni înaintea lui, de pildă aceea pentru diferențieri lingvistice și sociale, caracteristice fazei analitice și introspective a literaturii din Basarabia. La fel, comună cu Ernu este și opțiunea marcată pentru corporal, care vine să echilibreze pasiunile ideologice, suspectate și de Calancea („Cum a înflorit minciuna, în ce culori, în ce forme. Și mai ales cum mirosea”). Scriitoarea spune o poveste a schimbării alfabetului și a definiției naționalului la sfârșitul anilor '80, concomitentă cu istoria maturizării unei adolescente pe fundalul epocii care se redefineste agresiv, cele două narațiuni împletindu-se simbolic. În esență, politica vine să distrugă nevoia de nuanțe a unei adolescente care își precizează universul moral într-o lume în schimbare, iar politica dominantă, care este cea românofonă naționalistă, este transformată de generația părinților într-un alibi pentru certuri intrafamiliale și motiv de ignorare a propriilor copii: („chiar și de ziua mea de naștere uitau de mine... Eu nu eram mai importantă decât limba, alfabetul, tricolorul” – Calancea, 2023, p. 45). În pagini polemice, eroina acuză ipocrizia interesată, indiferența sau cupiditatea unora dintre eroii

naționalismului literar și artistic, urmărindu-le, demonstrativ, trecerea de la versurile cu Lenin din ajun la cele cu Ștefan cel Mare de apoi, sau cosmetizarea retrospectivă a poeziilor în care rima „Uniune” se transformă în „lume”. În fine, într-o secvență acuzată de inexactitate istorică (v. Vitalie Ciobanu, 2024), romanul vorbește despre „iadul bibliotecilor din Chișinăul anilor '90”, despre epurarea din bibliotecile școlare a cărților pentru copii, care sancționează astfel simbolic copilăria unei întregi generații și atașamentele ei inanalizabile față de figuri literare apolitice, care au avut nenorocul istoric să fie tipărite în chirilice tocmai în perioada în care literele latine vin să le înlocuiască. Chiar dacă evenimentul relatat este improbabil, faptul marginalizării memoriei colective, „minore”, a unor grupuri sociale marginale, cum sunt copiii perestroikăi, există și trebuie consemnat. Ideea că un grup va putea să comunice retrospectiv prin amintirea unor personaje ca Ceburașka sau Buratino (sau prin intonarea de cântece pionierești, cum se mai poate întâmpla) și va purta permanent o amintire cu *disclaimer* este una puternic marcată colonial și una pe care romanul basarabean contemporan vine să o dea în vileag.

În plus, este și o memorie de gen aceasta: eroina, Zoia Vangheli, păstrează printre cele mai luminoase amintiri o imagine de la baia publică a unei frumuseți feminine pline de încredere în sine exprimată corporal și caută să o transmită mai departe, și suferă atunci când viața ei adultă debutează printr-o complicitate la crimă, de fapt la femicid. În aceste locuri se refugiază memoria afectivă a eroinei, locuri care sunt și ele marcate istoric și deci revendicate politic. Memoria pe care o revendică autoarea nu este deci doar una generațională, ci și una genizată. Într-adevăr, ceea ce construiește romanul în plan epic se ordonează în jurul amintirii corporale și de gen: Zoia devine adolescentă, asistă și chiar practică agresiunea față de profesoara ei de limba rusă, se împrietenește cu o „fată rea”, Katia, prietenă cu interlopi, activă sexual, practicantă a violenței, utilizatoare profesionistă a argoului rusofon, și devine prietena ei-fetiș, depozitara inocenței jertfite a acesteia, căci Katia e nevoită să-și provoace un avort ca să scape de fătul nedorit. Fătul e unul feminin, astfel concentrând nexul vinovăției Zoiei de a nu reuși să protejeze victimele predestinate din viața ei și nici pe sine. Legătura e făcută cu o proiecție imaginară a propriei copilării, un tablou al pictorului rus de secol 19 Viktor Vasnețov, unul captat și preluat ideologic de imperialismul sovietic prin reproducere de masă și distribuire în popor, dar care totodată poate fi deturnat, așa cum încearcă Zoia (și Lilia Calancea însăși, prin investiția simbolică în titlul romanului), într-un sens personal. Fata pictată în 1881 de Vasnețov, Alionușka, îi dă numele ei fătului nenorocos al Katiei și vinovăției nebuloase, fără nume a Zoiei.

Importanța acestei orientări simbolice a ficțiunii Liliei Calancea despre anii finalului perestroikăi este de înțeles în termenii decolonizării preconizate de către Madina Tlostanova. Experiența de a fi o victimă a unei educații violente, care nu se sfârșește niciodată, experiența rușinii și a secretului pentru acțiuni (precum sarcina) de care eroina nu e singura responsabilă, experiența plânsului, pe care o împărtășește, în ultimul capitol, cu o linie genealogică feminină lungă, cu un copil de creșă, nenumit, din vestul Europei și cu Alionușka din tabloul lui Vasnețov este una inițial marginalizantă, dar totodată creatoare de comunitate. Este, la o primă

vedere, o comunitate de gen, feminină, doar că aceasta se deschide dincolo de ceea ce limitele ei, tocmai prin calitatea corporală pe care o pune în față: fie ca imagine a splendorii corporale la baia publică, fie sub forma avortului autoprovocat al Katiei ca o consecință a precarității vieții în „tranziție”, descriind patriotismul zgomotos ca pe „simularea unui orgasm” (Calancea, 2023, p. 126), corpul vine să măsoare și să sancționeze impostura ideologică, deruta și deriva socială și politică și să exprime istoria locală într-un mod care nu mai este cel oficial și falsificabil. Personajele Liliei Calancea practică „aesthesisul” postsovietic al Madinei Tlostanova și, acuzând politica zgomotoasă și ipocrită de la începutul anilor '90, practică o „corpo-politică” (Tlostanova 2017, p. 40), oferind astfel un exemplu al modului în care romanul memoriei poate deveni un instrument al decolonizării.

Referințe bibliografice:

1. BAȘTOVOI, Ștefan. *Iepurii nu mor*. Iași: Polirom, 2006.
2. BOELE, O.F., Noordenbos, B., Robbe, & K. (eds), *Routledge Studies in Cultural History*, New York: London, Routledge, 2019.
3. BOYER, Dominic. Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany. In: *Public Culture* 18:2, 2006, 361-381.
4. BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*, London: Basic Books, 2002.
5. BUDEN, Boris. *Zonă de trecere. Despre sfârșitul postcomunismului*, tr. Maria Magdalena Anghelescu, Cluj-Napoca: Tact, 2012.
6. CALANCEA, Lilia. *Alionuška*, Iași: Polirom, 2023.
7. CERNAT, Paul, MANOLESCU, Ion, MITCHIEVICI, Angelo, STANOMIR, Ioan. *O lume dispărută*, Iași: Polirom, 2004.
8. CIOBANU, Vitalie. Între erotism autentic și agendă ideologică. În: *Viața românească*, nr. 5, 2024.
9. CIOCAN, Iulian. *Înainte să moară Brejnev*, Iași: Polirom, 2007.
10. DECUBLE, Horațiu G. (ed.). *Cartea roz a comunismului*, Iași: Versus, 2003.
11. ELLIS, Carolyn. *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Ethnography*, New York: AltaMira Press, 2003.
12. ERNU, Vasile. *Mica trilogie a marginalilor*. Vol. I, *Bandiții*, Iași: Polirom, 2015. Vol. II, *Sectanții*, Iași, Polirom, 2016. Vol. III, *Izgoniții*, Iași: Polirom, 2019.
13. ERNU, Vasile. *Născut în URSS*, Iași: Polirom, 2005.
14. ERNU, Vasile. *Sălbaticii copii dingo*, Iași: Polirom, 2023.
15. MIGNOLO, Walter D., ESCOBAR, Arturo. *Globalization and the Decolonial Option*, London: Routledge, 2009.
16. MIRONESCU, Andreea, MIRONESCU, Doris. The Novel of Memory as World Genre: Exploring the Romanian Case. În: *Dacoromania litteraria*, VII, 2020, 97-115.
17. ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford University Press, 2009.
18. SISKIND, Mariano. The Genres of World Literature: The Case of Magical Realism. In Theo D'haen, David Damrosch, and Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Oxon, Routledge, 2012.
19. SULEYMAN, Susan. The 1.5 Generation. Thinking about Child Survivors and the Holocaust. In: *American Imago*, 2002, 59(3), 277-295.
20. TIHANOV, Galin. *The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond*, Stanford: Stanford University Press, 2019.

21. TLOSTANOVA, Madina. *What Does It Mean to Be Post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*, Durham, London: Duke University Press, 2018.
22. TLOSTANOVA, Madina. *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*, London: Palgrave Macmillan, 2017.
23. TODOROVA, Maria, ZSUZSA, Gille. *Postcommunist Nostalgia*, London: Berghahn Books, 2010.
24. ȚÎBULEAC, Tatiana. *Grădina de sticlă*, Chișinău: Cartier, 2018.
25. WALSH, Catherine, MIGNOLO, Walter D., *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Durham: Duke University Press, 2018.
26. YURCHAK, Alexander. *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton and London: Princeton University Press, 2005.

Notă: Acest articol a fost realizat printr-un grant al Ministerului Cercetării, Inovației și Digitalizării, CNCS – UEFISCDI, număr proiect PN-IV-P8-8.3-ROMD-2023-0178, în cadrul PNCDI-IV.